TESIS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
2014
39

Alberto Castán Chocarro

Identidad, tradición y renovación: la pintura regionalista. Aragón (1898 -1939)

Departamento
Historia del Arte

Director/es
Lomba Serrano, Concepción

http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis

ISSN 2254-7606

Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

Universidad Zaragoza
1542

Tesis Doctoral

IDENTIDAD, TRADICIÓN Y RENOVACIÓN: LA PINTURA REGIONALISTA. ARAGÓN (1898-1939)

Autor

Alberto Castán Chocarro

Director/es

Lomba Serrano, Concepción

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Historia del Arte

2014

Repositorio de la Universidad de Zaragoza – Zaguan http://zaguan.unizar.es

IDENTIDAD, TRADICIÓN Y RENOVACIÓN: LA PINTURA REGIONALISTA. ARAGÓN (1898-1939)

VOL. 1

Autor: Alberto Castán Chocarro
Directora: Dra. Concha Lomba Serrano

Tesis doctoral
Universidad de Zaragoza
2013

ÍNDICE

VOL. 1

I. INTRODUCCIÓN **9**

1. PRESENTACIÓN DEL TRABAJO 11
2. OBJETIVOS 17
3. METODOLOGÍA 21
4. LA PINTURA REGIONALISTA EN ARAGÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN 27
5. AGRADECIMIENTOS 35

II. LA PINTURA REGIONALISTA EN EL CONTEXTO INTERNACIONAL: FRANCIA, ITALIA Y EE.UU. **37**

1. LA PINTURA REGIONALISTA EN EL CONTEXTO INTERNACIONAL 39
2. FRANCIA: UNIDAD Y DIVERSIDAD 43
3. ITALIA: DE LA MADURACIÓN NACIONAL AL FASCISMO 55
4. EE.UU.: EL DESPERTAR DE LA AUTÉNTICA AMÉRICA 67

III. EL REGIONALISMO EN LA PINTURA ESPAÑOLA (1898-1939) **75**

1. EL CONCEPTO DE REGIONALISMO ARTÍSTICO EN EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO 77

1.1 LA FORTUNA DEL TÉRMINO EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX 81

1.2 EL REGIONALISMO ARTÍSTICO EN LOS TRATADOS POLÍTICOS DE FILIACIÓN REGIONALISTA 122

1.3 LA FORTUNA DEL TÉRMINO EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA POSTERIOR: 1940-2007 124

1.4 JUSTIFICACIÓN AL USO DEL CONCEPTO DE REGIONALISMO PLÁSTICO EN NUESTRO ESTUDIO 134

2. EL REGIONALISMO EN LA PINTURA: CONTEXTO IDEOLÓGICO Y DELIMITACIÓN CONCEPTUAL 139

2.1 REGIONALISMO Y REGENERACIONISMO 139

2.2 LA PINTURA REGIONALISTA Y EL 98 146
2.2.1 Unamuno y el regionalismo 156

2.3 CENTRO Y PERIFERIA: CONFRONTACIÓN E IDENTIFICACIÓN EN LA POÉTICA REGIONALISTA 160
2.3.1 El regionalismo visto desde Madrid 162
2.3.2 El nacionalismo artístico español 163
2.3.3 Regionalismo y españolismo 166
2.3.4 La crítica madrileña y la crítica regional 169
2.3.5 Confrontaciones interregionales 171
2.3.6 Las escuelas regionales 172
2.3.7 Dos centros periféricos fundamentales: Cataluña y el País Vasco 175
2.3.8 El compromiso político en los pintores regionalistas 177

3. LA PINTURA REGIONALISTA: COORDENADAS ESTÉTICAS Y RASGOS FORMALES 181

3.1 CARACTERÍSTICAS DEL LENGUAJE REGIONALISTA 184
3.1.1 Realismo e idealismo 188
3.1.2 El valor de la tradición 192
3.1.3 Contaminaciones lingüísticas 202
3.1.3.1 Pintura regionalista y realismo costumbrista 203
3.1.3.2 Pintura regionalista y Modernismo 212
3.1.3.3 Pintura regionalista y Simbolismo 221
3.1.3.4 Pintura regionalista y *noucentisme* 236
3.1.3.5 Pintura regionalista y *art déco* 253

3.2 ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA PINTURA REGIONALISTA: 1898-1939 261
3.2.1 Gestación: 1898-1905 262
3.2.1.1 El binomio Sorolla-Zuloaga 263
- Sorolla y el regionalismo 267
- Zuloaga y el regionalismo 274
3.2.2 Plenitud: 1906-1919 281
3.2.2.1 El regionalismo como vía renovadora 284
3.2.2.2 La importancia del arte vasco 295
3.2.2.3 Decorativismo, neobarroco y *art déco* 300

3.2.2.4 El reconocimiento oficial de la pintura regionalista 306
3.2.3 Agotamiento y nuevas vías de expresión: 1920-1939 314
3.2.3.1 Entre el reconocimiento, la superación y el rechazo 316
3.2.3.2 La nueva vía del retorno al orden 322
- La persistencia de los asuntos regionales 323
- Una nueva tradición 326
- La transformación del lenguaje 327
3.2.3.3 Realismos regionalistas no académicos 333
3.2.3.4 El Concurso Nacional de Pintura de 1934 336

VOL. 2

IV. LA PINTURA REGIONALISTA EN ARAGÓN (1898-1939)

1. EL ARAGONESISMO POLÍTICO Y CULTURAL 3

1.1. ORÍGENES DEL REGIONALISMO ARAGONÉS 4
1.1.1 Regeneracionismo y aragonesismo en el cambio de siglo 6
1.1.2 Las exposiciones y su contribución al despertar de la conciencia regional 17
1.1.3 El regionalismo aragonés durante la primera década del siglo XX 21

1. 2 LA ECLOSIÓN DEL PENSAMIENTO REGIONALISTA 32
1.2.1 La prensa aragonesa y el debate en torno al regionalismo 32
1.2.2 El regionalismo político aragonés 40
1.2.3 El aragonesismo desde Barcelona: la cuestión nacional 46
1.2.4 Costa y Aragón: la utilización del mito por parte del regionalismo 52
1.2.5 El regionalismo entre los miembros del grupo de *Talión* 55

1.3 EL ARAGONESISMO Y SU INFLUENCIA EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA 66
1.3.1 El fomento de la cultura y el arte desde el regionalismo político aragonés 66
1.3.2 Compromiso político y activismo en los pintores regionalistas aragoneses 72

2. CULTURA ARTÍSTICA Y REGIONALISMO 89

2.1. EL FOMENTO DEL ARTE Y LA POLÍTICA EXPOSITIVA 90
2.1.1 El fomento del arte desde las instituciones públicas 93
- La formación artística oficial: la Escuela de Artes y Oficios Artísticos 94

- Las pensiones formativas 97
- Concursos, exposiciones y otras formas de promoción artística 105
- Encargos directos y adquisiciones 108
- La Academia de Bellas Artes de San Luis y el Museo Provincial de Zaragoza 110
2.1.2 La iniciativa privada 112
- La formación artística: academias privadas 113
- El Ateneo de Zaragoza 114
- El Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza 122
- Los concursos artísticos de la fundación Villahermosa-Guaqui 128
- El Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón 132
2.1.3 Las asociaciones de artistas 134
- Las sociedades fotográficas 135
- Las sociedades de artistas y el Ateneo 136
- Una aspiración recurrente: el Círculo de Bellas Artes 140
- La Asociación de Artistas Aragoneses y la Agrupación Artística Aragonesa 144
2.1.4 Del local comercial al salón de exposiciones 153

2.2 EL REGIONALISMO PLÁSTICO ARAGONÉS A TRAVÉS DE LA CRÍTICA DE ARTE 160
2.2.1 José Valenzuela la Rosa en *Revista de Aragón* (1900-1905) 160
2.2.2 La escuela aragonesa de pintura según Valenzuela y otros autores 168
2.2.3 La crítica regionalista en *Juventud* y *Paraninfo*: Luis Torres 175
2.2.4 La labor crítica de Emilio Ostalé Tudela 182
2.2.5 Otros autores y la cuestión del regionalismo pictórico 187

2.3 LA IMAGEN DE ARAGÓN Y SU RECEPCIÓN EN EL CONTEXTO ESPAÑOL 199
2.3.1 Los tópicos de lo aragonés y la reacción contra el "baturrismo" 199
2.3.2 Aragón, y la plástica aragonesa, en el contexto madrileño 209
2.3.3 Representaciones de Aragón en la pintura española 214

3. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA PINTURA REGIONALISTA EN ARAGÓN (1898-1939) 235

3.1 GESTACIÓN: 1898-1907 236
3. 1. 1 La pintura aragonesa en el cambio de siglo: entre la muestra regional y la emigración romana 237
3.1.2 La pintura modernista en Aragón 245
3.1.3 Modernismo y regionalismo: José Valenzuela la Rosa 258
3.1.4 La actividad Juan José Gárate en los primeros años del siglo XX 262
3.1.5 Francisco Marín Bagüés y la primera formulación del regionalismo aragonés. Los concursos de la Fundación Villahermosa-Guaqui 266

3.2 PLENITUD: 1908-1923 269
3.2.1 La Exposición Hispano-Francesa de 1908 270
3.2.2 La *Vista de Zaragoza* de Juan José Gárate 283
3.2.3 El magisterio de Eduardo Chicharro: Rafael Aguado Arnal y Justino Gil Bergasa 285
3.2.4 La plástica regionalista entre 1909 y 1910 289
3.2.5 Las Exposiciones Regionales de Bellas Artes (1911-1913) 294
3.2.6 La consolidación del lenguaje regionalista hacia 1914: Marín, Gárate, Bergasa, Condoy y Astruc 313
3.2.7 La decoración del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza (1914-1915): Ángel Díaz Domínguez y Félix Lafuente 322
3.2.8 Los *Ansotanos* de Félix Lafuente en el Casino de Huesca 331
3.2.9 El regionalismo y la recepción de la vanguardia: Rafael Barradas en Zaragoza 334
3.2. 10 La Exposición Regional de Arte de 1915 354
3.2.11 Zuloaga y Aragón 369
3.2.12 La exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* (1916) 380
3.2.13 La exposición de artistas aragoneses de Barcelona (1916) 406
3.2.14 Julio García Condoy en el Ateneo de Zaragoza (1917) 412
3.2.15 Ángel Díaz Domínguez y José Bueno en el Ateneo (1918) 422
3.2.16 Miguel Viladrich: pintor de Aragón 436
3.2.17 La *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza* de 1919 452
3.2.18 La *Exposición de artistas independientes y noveles* y la de *Artistas valencianos* en 1919. Manuel León Astruc en Zaragoza 474
3.2.19 Un nuevo impulso a la decoración del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza (1919-1920): Ángel Díaz Domínguez y Julio García Condoy 482
3.2.20 El arte vasco en Zaragoza: La exposición de la Asociación de Artistas Vascos (1921) 496
3.2.21 La primera exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses (1921) 505
3.2.22 La segunda exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses (1923) 519
3.2.23 Rafael Aguado Arnal entre 1917 y 1925 528
3.2.24 La plástica regionalista de Ramón Acín (1916-1925) 538

3.3 AGOTAMIENTO Y NUEVAS VÍAS DE EXPRESIÓN: 1924-1939 547
3.3.1 La recepción del arte nuevo en Aragón 548
3.3.2 Rafael Barradas en Luco de Jiloca: 1923-1924 553
3.3.3 Juan José Gárate y Félix Lafuente: dos veteranos en el Centro Mercantil 556
3.3.4 El academicismo *déco* de Manuel León Astruc 566
3.3.5 Martín Durbán: una nueva figuración para un viejo asunto 571

3.3.6 El arte nuevo de Santiago Pelegrín y Luis Berdejo en el Centro Mercantil 580
3.3.7 Vicente Rincón: expresionismo, cubismo y regionalismo 587
3.3.8 La renovación de la temática regional en la obra de Ángel Díaz Domínguez (1927-1932) 604
3.3.9 Los Salones Regionales de Bellas Artes (1929-1933) 615
3.3.10 Últimas expresiones del regionalismo plástico: *La Jota* (1932) de Marín Bagüés y la decoración de Rafael Aguado Arnal en el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola (1934) 628
3.3.11 El asunto aragonés en la nueva generación de pintores 640
3.3.12 Los artistas aragoneses se muestran en el exterior: Barcelona y Madrid 645

3.4 LOS AÑOS DE LA GUERRA CIVIL (1936-1939) 649

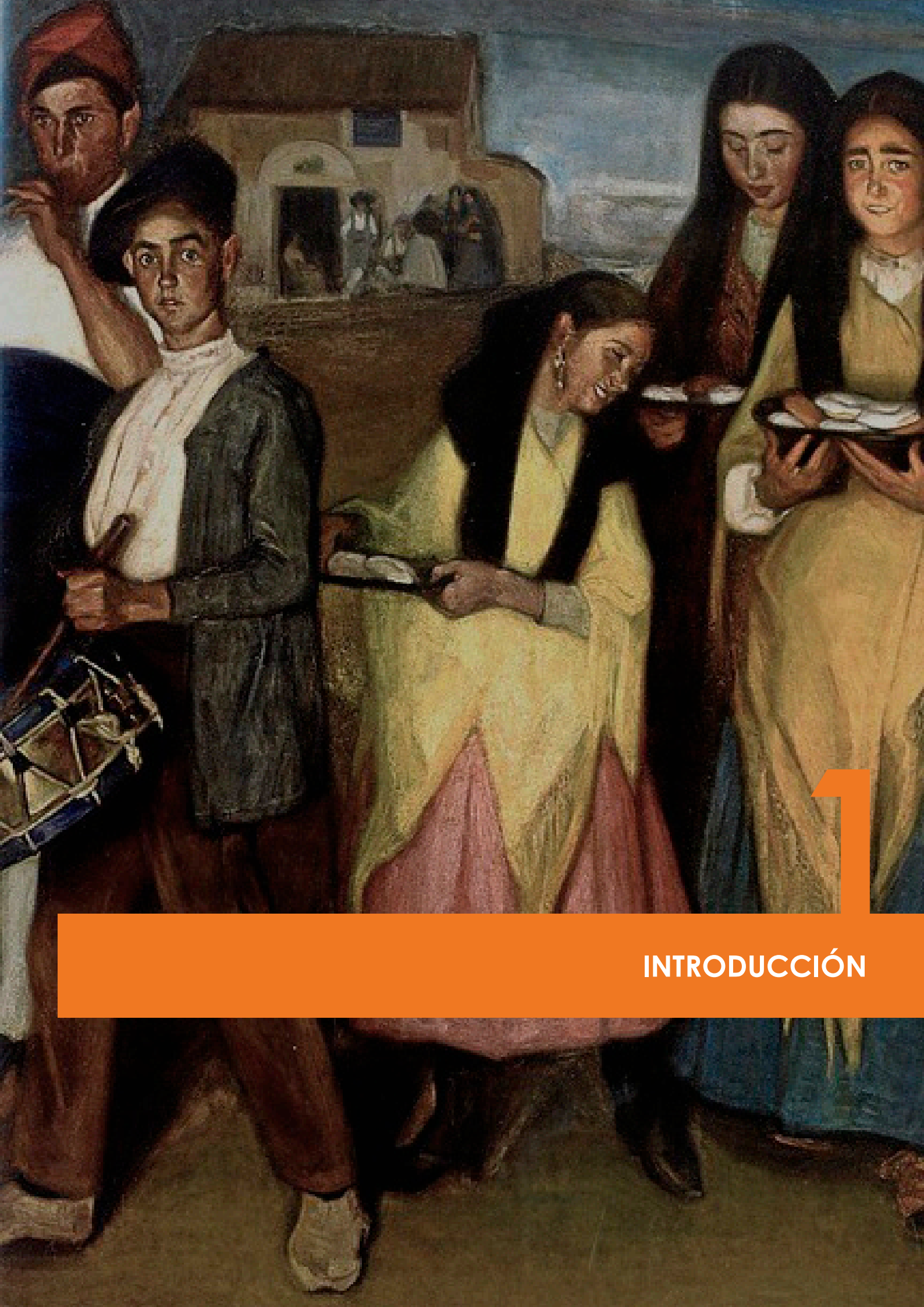
V. CONCLUSIONES 655

VI. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA 685

VOL. 3

VII. AUTORES

1. Félix Lafuente (Huesca, 1865 – Huesca, 1927) 4
2. Juan José Gárate (Albalate del Arzobispo, 1870 – Madrid, 1939) 62
3. Ángel Díaz Domínguez (Logroño, 1878 – Madrid, 1952) 172
4. Francisco Marín Bagüés (Leciñena, 1879 – Zaragoza, 1961) 314
5. Rafael Aguado Arnal (Zaragoza, 1880 – Madrid, 1951) 408
6. Santiago Pelegrín (Alagón, 1885 – Madrid, 1954) 478
7. Miguel Viladrich (Torrelameu, 1887 – Buenos Aires, 1956) 502
8. Ramón Acín (Huesca, 1888 – Huesca, 1936) 556
9. Julio García Codoy (Zaragoza, 1889 – Aranjuez, 1977) 648
10. Manuel León Astruc (Zaragoza, 1889 – Madrid, 1965) 706
11. Justino Gil Bergasa (Zaragoza, 1890 – Madrid, 1939) 784
12. Vicente Rincón Garrido (Fuentes de Ebro, 1892 – Barcelona, 1958) 800
13. Joaquina Zamora Sarrate (Zaragoza 1898 – Zaragoza, 1999) 852
14. Félix Gazo Burriel (Boltaña, 1899- Zaragoza, 1933) 874
15. Ramón Martín Durbán (Zaragoza, 1904 – Caracas, 1968) 900



1

INTRODUCCIÓN

1. PRESENTACIÓN DEL TRABAJO

La presente tesis doctoral, *Identidad, tradición y renovación: La pintura regionalista. Aragón (1898 -1939)*, realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza bajo la dirección de Concepción Lomba Serrano, tiene como objetivo el análisis de la naturaleza y características del regionalismo pictórico español y, muy especialmente, del modo en que éste se manifestó en la producción artística aragonesa.

Han sido varios los autores que durante las últimas décadas se han servido del concepto de pintura regionalista para caracterizar una parte fundamental de la pintura española del primer tercio del siglo XX, tratando al mismo tiempo de perfilar los contenidos de la misma. Ahora bien, la misma historiografía se ha hecho eco de las limitaciones que presenta el concepto por lo que resultaba necesaria una revisión del mismo que atendiera a su uso en las propias fuentes históricas, así como en otros contextos nacionales, y contribuyera a la delimitación de sus contenidos. En cualquier caso, y pese a que hayamos optados por su utilización, somos plenamente conscientes de que, como toda etiqueta, no es sino una herramienta reductiva que difícilmente puede contener el complejo entramado de lenguajes y tendencias diversas que encontramos en el arte español del momento.

Por otra parte, más allá de cuestiones historiográficas y conceptuales, entendemos que el principal interés de un estudio centrado en la pintura regionalista, reside en el hecho de que ésta venía a encarnar plásticamente algunas de las preocupaciones fundamentales que caracterizaron a la sociedad española del momento, inmersa en un debate polarizado entre el análisis y definición de su propia identidad como nación, resultado de una crisis política, económica y social, y la de cada uno de los territorios que formaban parte de ella. Un contexto que convirtió lo español –en su sentido más amplio–, en uno de los asuntos fundamentales del arte del momento. Las reflexiones en torno a la naturaleza de los diferentes caracteres nacionales, entendidos como parte de un todo mayor o tratando de subrayar precisamente su independencia de éste, no sólo ocuparon un lugar en la narrativa, la ensayística, la poesía o la música, sino que también encontraron un espacio esencial en la pintura.

Ahora bien, no todos los artistas fueron capaces de dotar a sus trabajos de la trascendencia pretendida, terminando en ocasiones por reducirse la cuestión al tratamiento de una serie de asuntos en los que quedó convenido que residía esa identidad ancestral, mantenida a lo largo de los siglos y que podía verse amenazada por las transformaciones que estaba viviendo la sociedad contemporánea. El paisaje, las gentes del mundo rural, sus expresiones costumbristas y folclóricas, sus modos de vida y los trajes que portaban, se convirtieron en la máxima expresión de esa tradición heredada en torno a la que se vertebraba, en buena medida, el propio sentimiento de pertenencia de la sociedad del momento.

En cualquier caso, tanto si hablamos de autores que contaban con la capacidad para encarnar preocupaciones de semejante calado, como de aquellos que únicamente se sumaron al tratamiento de unos asuntos demandados por el público del momento –una diferenciación que, por cierto, no siempre resulta sencillo establecer–, lo cierto es que ambos fenómenos se corresponden con el ámbito de la pintura regionalista. La cual, en su conjunto, coincide plenamente con esa concepción idealista del concepto de nación que, en realidad, enlazaba

con diferentes corrientes de pensamiento propias de la centuria precedente. Ernest Renan, en su conocido discurso *¿Qué es una nación?*, pronunciado en La Sorbona el 11 de marzo de 1882, al calor de la reciente pérdida de Alsacia y Lorena por parte de Francia a manos de Prusia, señalaba:

> "Una nación es un alma, un principio espiritual. Dos cosas que, a decir verdad, no son más que una, constituyen este alma, este principio espiritual. La una es la posesión en común de un rico legado de recuerdos; la otra es el consentimiento actual, el deseo de vivir juntos, la voluntad de continuar haciendo valer la herencia que se ha recibido indivisa"[1].

El autor situaba ese principio espiritual por encima de otros conceptos habitualmente esgrimidos en la definición de la idea de nación, como podían ser los de raza, lengua, religión, comunidad de intereses o geografía. Elementos todos ellos que, como el de alma, formaron parte del discurso formulado por los críticos e intelectuales que defendieron los planteamientos del regionalismo plástico en diferentes publicaciones españolas del momento.

También el determinismo de Hippolyte Taine, que consideraba las obras artísticas como resultado de la raza, el ambiente físico y geográfico, y un momento presente resultado del devenir histórico, inspiraron buena parte de la importancia que el regionalismo otorgó al medio y la herencia recibida.

Por tanto, reside en el contexto ideológico del momento uno de los asuntos fundamentales que hemos tenido en cuenta a la hora de tratar la pintura regionalista: heredera del redescubrimiento del paisaje propugnado desde la Institución Libre de Enseñanza, en consonancia con los postulados del regeneracionismo, acorde con la sensación de derrota derivada del 98 que encontró una salida posible en la recuperación de las esencias nacionales, y, obviamente, en íntimo contacto con la proliferación de las ideas políticas de corte regionalista y los sentimientos de orgullo identitario propugnados por éstas.

De acuerdo con esas circunstancias, la pintura regionalista era susceptible de muy diferentes interpretaciones que respondían a variados intereses que, por otra parte, no siempre tenían que ver con las ideas defendidas por los propios artistas. Los trabajos que vinculamos al regionalismo, independientemente del asunto tratado, podían ser reivindicados desde los planteamientos del nacionalismo español, que encontró en la variedad de pueblos que vertebraban el país uno de los argumentos para subrayar la riqueza del mismo, así como desde un regionalismo de carácter político que podía tanto tratar de conjugar sus intereses con los de éste –la potenciación de la región como medio de engrandecimiento del Estado–, como pretender subrayar su carácter peculiar, históricamente fundamentado y, por tanto, susceptible de abogar, según los casos, por muy diferentes niveles de independencia. En este proceso que dio lugar tanto a tensiones como a comunidad de intereses entre el centro y la periferia, se encontró en el ámbito de la plástica un recurso que bien podía encarnar ambas

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

posturas. Qué era España –o Aragón, Galicia, Vasconia, Extremadura, etc.–, qué o quiénes la componían, qué principios encarnaba, dónde residían éstos… y tantas otras preguntas similares, ocuparon un espacio fundamental en las crónicas artísticas del momento.

En este sentido, tal y como desarrollaremos a lo largo de del trabajo, consideramos que tanto las obras encaminadas a la representación de lo hispánico en su conjunto como las que pretendían subrayar las peculiaridades regionales, se correspondían, no sólo con un mismo horizonte plástico, sino también de un contexto ideológico y unas preocupaciones coincidentes. Ahora bien, según los casos, tanto los propios pintores como los intérpretes de su trabajo, podían enfatizar cuestiones relativas a la diversidad y singularidad de lo local, o bien subrayar una unidad nacional heredera de un pasado común que no se veía sino enriquecido por esa misma variedad de paisajes y formas de vida. Lo regional podía ser tanto expresión de la unidad como de la diferencia.

El segundo asunto fundamental del que no ocuparemos en nuestro estudio es el que se refiere a la posibilidad de establecer una serie de rasgos estilísticos vinculados al regionalismo que caractericen éste como un fenómeno que vaya más allá del mero tratamiento de una serie de asuntos recurrentes.

Obviamente la cuestión temática es fundamental pero, al mismo tiempo, resultaría demasiado endeble para justificar en ella nuestro trabajo. De hecho, el propio estudio de los artistas tratados sería incompleto si únicamente lo circunscribiéramos a las obras centradas en tipos y paisajes, puesto que, por más que podamos asociarlos al regionalismo, también trabajaron el retrato o el bodegón; géneros que, por otra parte, también eran susceptibles de recibir un enfoque vinculado a la reivindicación indentitaria.

Plásticamente, el regionalismo bebió de muy distintas soluciones, por lo que tendremos que atender a todas ellas a la hora de caracterizarlo. El naturalismo finisecular, el simbolismo y el modernismo, la revisión de soluciones vinculadas a diferentes periodos históricos como la Edad Media, el Renacimiento y el siglo de oro español, en determinados autores también el recurso a técnicas derivadas del impresionismo y el postimpresionismo y, ya en fechas más avanzadas, la asunción de fórmulas propias de los nuevos realismos, la moda déco y, en algunos casos, la adopción de procedimientos ensayados ya por las primeras vanguardias; todos estos elementos se conjugaron de diverso modo en el ámbito de la pintura regionalista por lo que trataremos de llamar la atención sobre la importancia que tuvieron tanto desde un punto de vista general en el desarrollo del lenguaje, así como sobre el modo en que tuvieron su reflejo –o no–, en los autores aragoneses en los que se centra la parte final de la investigación.

Nos ocuparemos, por tanto, de un lenguaje que admitió múltiples soluciones, eso sí, desde unos parámetros bastante restringidos que podemos situar en la órbita de un realismo de carácter renovador.

Aunque, en última instancia, nuestro trabajo se centra en el contexto aragonés, una de las motivaciones fundamentales para acometer éste, la encontramos en la necesidad de subrayar una serie de corrientes de influencia que pueden establecerse entre unos ámbitos regionales y otros, entre autores sobradamente conocidos y aquellos todavía por estudiar, así

como entre el arte español y el europeo del momento. El regionalismo plástico no fue, como ha podido plantearse en alguna ocasión, un fenómeno encerrado en sí mismo: ni entre unos territorios y otros, ni respecto a algunas de las cuestiones que se estaban planteando en el ámbito europeo. De ahí que consideráramos necesario profundizar en el papel que jugaron determinados maestros en su configuración, en el conocimiento de otras escuelas nacionales, en los viajes y estancias de formación de los artistas, en las relaciones con la política, la literatura, la fotografía o la música, para, en definitiva, entender a qué nos estamos refiriendo al hablar de regionalismo. Y ese es el enfoque que hemos pretendido dar a esta investigación.

Entendemos que haber centrado la segunda mitad del trabajo en el estudio del arte aragonés, tratando además de dar a conocer un buen número de obras inéditas de sus principales protagonistas y poner éstas en relación con otras sobradamente conocidas y estudiadas, puede contribuir a trazar con mayor claridad ese panorama general de la producción española del momento. De este modo, hemos tratado precisamente de subrayar las relaciones que los autores aragoneses, que por otra parte no siempre desarrollaron su producción en Aragón, establecieron con lo que estaba ocurriendo en otros centros de producción españoles. Muy especialmente en los más destacados: Madrid, Barcelona y Bilbao; a los que los artistas aragoneses se desplazaron para completar su formación, buscar horizontes más ambiciosos para su desarrollo expresivo, lograr el reconocimiento de la profesión y mejores circunstancias económicas, e incluso nuevas fuentes de inspiración y posibles vías de colaboración.

Por otra parte, hemos pretendido continuar con la labor desarrollada por estudios precedentes en el conocimiento del medio artístico aragonés: las posibilidades que ofrecía en materia formativa, los espacios de exhibición, los intereses de la crítica local y su grado de información sobre las corrientes españolas y europeas del momento, y la implicación de las instituciones oficiales y la iniciativa privada en sus sostenimiento y desarrollo.

Todo ello sin olvidar la importancia que, como ya se ha señalado, tuvo el contexto ideológico en la formulación de la plástica regionalista. De ahí que hayamos atendido especialmente al modo en que, desde Aragón, se entendieron las relaciones con la capital de España, e incluso con los vecinos catalanes; a la naturaleza y el desarrollo que llegó a tener el regionalismo político y en qué medida prestó atención a cuestiones artísticas; a la importancia que alcanzó el aragonesismo dentro del ámbito cultural; y, en definitiva, a los agrios debates que todos estos aspectos, íntimamente relacionados entre sí, generaron en la prensa del momento.

Respecto a la nómina de autores seleccionados, nos ha servido para realizar una revisión de la producción artística aragonesa del primer tercio del siglo, al mismo tiempo que para señalar la singularidad de la generación que podemos vincular de forma más clara a la plástica regionalista. De ahí que hayamos pretendido diferenciar ésta de la que le precedió en el tiempo, que trabajó desde unos presupuestos eminentemente decimonónicos pese a que su producción se extendiera durante las dos primeras décadas del nuevo siglo, así como de la generación inmediatamente posterior, formada en los postulados del regionalismo pero que, en sus mejores autores, pronto se decantó por otras fórmulas de expresión.

En definitiva, hablamos de un grupo de autores nacidos entre 1879 y 1890, a los que, en cualquier caso, se han sumado dos figuras anteriores que supieron dialogar en mayor o menor medida con las fórmulas del regionalismo; así como algunos otros nacidos ya en la última década del siglo que, en el primer momento de su producción, realizaron una serie de trabajos que bien se ajustaban todavía a planteamientos propios del regionalismo, o bien anunciaban las posibilidades de que éste se abriera a fórmulas de una mayor modernidad.

El marco cronológico seleccionado se ajusta, por lo tanto, con el periodo en que estos autores iniciaron su trabajo y alcanzaron la madurez artística, el cual coincide con el periodo en que diferentes autores precedentes han situado el desarrollo de la pintura regionalista.

La fecha de inicio, 1898, coincide con un acontecimiento clave que marcó la cultura española durante las décadas siguientes, y que, si bien de forma indirecta, también fue fundamental en el ámbito de la plástica. Mientras que la fecha final, 1939, la hemos hecho coincidir con el término de la guerra civil, entendiendo que, tras ésta, y pese a que determinadas constantes propias de la pintura regionalista se mantendrán en el tiempo y que algunos de sus autores fundamentales seguirán trabajando, el contexto social, político y cultural, era bien diferente y requeriría de un estudio específico.

En cualquier caso, dentro de esas cuatro décadas de producción artística, es necesario diferenciar un primer periodo en el que el regionalismo se encontraba en una fase embrionaria, que hemos situado entre 1898 y 1905 para el contexto español, y llevado hasta 1908 para el caso aragonés. A éste le seguiría el periodo en que el regionalismo aparece como una fórmula más claramente definida, protagonizando una buena parte del discurso artístico del momento desde unos planteamientos renovadores y alcanzando finalmente el reconocimiento de las instancias oficiales. Una etapa que hemos llevado hasta 1919 en el caso español y alargado hasta 1923 para el aragonés. Mientras que, a partir de ese momento, y pese a que el regionalismo siguió presente en la producción de buena parte de sus protagonistas, configurando en los autores más atentos a las corrientes internacionales nuevas vías de expresión, en términos generales podemos hablar de una agotamiento de sus propuestas, alejadas ya del afán modernizador con el que se había iniciado, y dando lugar a un nuevo contexto en el que el mejor arte español se esforzaba por tomar el paso de los discursos europeos más avanzados del momento.

Atendiendo a esta acotación cronológica, queda fuera de nuestro estudio una parte de la producción de la mayor parte de los autores seleccionados, dado que no hemos tratado de realizar una investigación pormenorizada de la trayectoria personal de cada uno de ellos, sino más bien del modo en que éstos participaron del lenguaje regionalista; el cual se desarrolló en las fechas señaladas. En cualquier caso, cabe aclarar que en el caso de aquellos autores que ya contaban con monografías previas nos hemos servido de los datos aportados por investigadores precedentes tratando al mismo tiempo de completarlos y enriquecerlos, mientras que en el de aquellos otros que apenas habían recibido atención por parte de la historiografía, ha sido necesario llevar a cabo un más exhaustivo estudio tanto de su trayectoria vital como de su producción artística que, en muchos casos, permanecía prácticamente inédita.

2. OBJETIVOS

Los objetivos que nos planteamos con la presente tesis doctoral pueden resumirse en una serie de puntos que se corresponden con los principales aspectos que trataremos en su desarrollo:

1. En relación al concepto de "regionalismo" y a su aplicación en el ámbito de la práctica artística, trataremos de rastrear su uso en la prensa general y especializada durante el primer tercio del siglo XX, así como en estudios de conjunto relativos al arte español publicados por diferentes intelectuales durante ese mismo periodo. De este modo, pretendemos establecer el origen, extensión y contenidos del mismo, las posibles reticencias que pudieran haberse dado en relación a su uso, así como la pertinencia de mantener su utilización en la actualidad. Al mismo tiempo, trataremos de localizar otras fórmulas utilizadas por esas mismas fuentes para referirse a lo que venimos denominando como pintura regionalista.
2. Una vez realizado este análisis de las propias fuentes históricas, y después de haber llevado a cabo un estudio similar en relación con el modo en que el término ha sido utilizado por la historiografía posterior, trataremos de establecer a qué nos estamos refiriendo al hablar de pintura regionalista y, por lo tanto, en qué momento, con qué orientación y para qué tipo de obras artísticas, resulta pertinente servirse del mismo.
3. Analizar las posibles relaciones existentes entre las ideas políticas de filiación regionalista y la plástica homónima, dada no sólo la coincidencia terminológica, sino también el hecho de que ambas proliferaran en un mismo clima social en el que las interrogaciones en torno a la identidad de España como país y de las peculiaridades de cada uno de los territorios que lo componen, se convirtieron en asunto esencial del debate público. En este sentido, será fundamental plantearnos si pueden establecerse conexiones directas entre ambas, si es posible que las primeras influyeran en el tratamiento de una serie de asuntos por parte de la segunda, si ésta fue ilustración de esas ideas o más bien se trató de un recurso que podía interpretarse desde muy diferentes posturas ideológicas.
4. Plantear las relaciones del regionalismo plástico con otras corrientes de pensamiento y expresiones culturales íntimamente conectadas entre sí como pueden el regeneracionismo, el nacionalismo español, la literatura del 98, y, en definitiva, con todo el entramado de ideas políticas, teorías sociales y orientaciones artísticas, que cobraron fuerza en la España del primer tercio del siglo XX.
5. Contribuir a la caracterización de la pintura regionalista aludiendo a una serie de planteamientos comunes que la configuran como un lenguaje diferenciado dentro de la producción artística española del momento. Si bien entendemos que ésta carece de la homogeneidad y definición de otros lenguajes artísticos del momento, sí que trataremos de concretar, dentro de la variedad de soluciones que

ofrece, una serie de fuentes de inspiración, de recursos formales especialmente comunes, así como de asuntos y preocupaciones recurrentes; elementos todos ellos que permiten situar en un mismo horizonte plástico los trabajos de un buen número de pintores españoles de las primeras décadas del siglo.

6. A este respecto deberemos atender a las relaciones que el regionalismo pictórico mantiene con el naturalismo y el costumbrismo realista desarrollado durante las últimas décadas del siglo XIX, con los nuevos lenguajes surgidos durante el cambio de siglo, especialmente el modernismo y el simbolismo, y con la corriente *noucentista* propia del ámbito catalán. Ya en fechas más avanzadas nos ocuparemos del modo en que se comportó ante la recepción en España de nuevas formulas importadas del ámbito europeo como pueden ser las premisas de los realismos de nuevo cuño que proliferaron tras el final de la I Guerra Mundial y las propias de la moda art déco; e incluso del modo en que determinados autores regionalistas fueron capaces de recurrir a determinados recursos estilísticos tomados de las primeras vanguardias europeas, precisamente en el momento en que éstos habían sido asimilados ya de forma mayoritaria.
7. A partir de estas interacciones con otros lenguajes plásticos y de la vigencia e importancia que éstos tuvieron en el ámbito español, pretendemos trazar una evolución del lenguaje regionalista a lo largo del marco cronológico propuesto; atendiendo a su origen, maduración, difusión y asimilación por parte de las instancias oficiales, así como a la pérdida de su capacidad renovadora y a las transformaciones y nuevas posibilidades expresivas que pudo desarrollar durante su última etapa.
8. Profundizar en el conocimiento del arte aragonés del primer tercio del siglo XX, de acuerdo con las premisas establecidas para nuestro estudio hasta el momento. De este modo, atenderemos a las relaciones existentes entre el regionalismo político aragonés y la práctica artística contemporánea, llamando la atención sobre el modo en que las cuestiones relativas a la identidad nacional y la peculiaridad regional tuvieron su eco entre la intelectualidad aragonesa de ese mismo periodo.
9. Ahondar en el conocimiento de la cultura artística aragonesa del periodo tratado, prestando especial atención a los medios formativos con que contaban los artistas locales, el paulatino desarrollo que vivieron los medios expositivos durante esos años, la implicación de las instituciones oficiales y la iniciativa privada en el fomento y la difusión del arte, y el papel desarrollado por la prensa local, y en concreto por aquellos que se ocuparon desde la misma del análisis artístico, en todo este proceso.
10. Llamar la atención sobre las relaciones que el medio artístico aragonés estableció con otros centros de producción españoles, especialmente con aquellos que presentaban un mayor desarrollo y mostraban un especial dinamismo –Madrid, Barcelona y Bilbao–, en los que los artistas locales pudieron encontrar tanto

fuentes de inspiración y estímulos como posibilidades para el desarrollo de un más ambicioso panorama profesional. Paralelamente, nos ocuparemos de la influencia que ejercieron determinados autores españoles y extranjeros del momento en la pintura aragonesa a través de los vínculos directos que establecieron con el ámbito aragonés.

11. Estudiar la recepción y asimilación del regionalismo plástico entre los pintores aragoneses, tanto en aquellos casos en que desarrollaron su producción en la propia región como en los que trabajaron desde otros centros artísticos. Al mismo tiempo, incluiremos en nuestro estudio a determinados autores foráneos que desarrollaron una parte fundamental de su producción en Aragón y se ocuparon del tratamiento de los asuntos aragoneses desde las premisas del lenguaje regionalista.
12. Profundizar en el conocimiento de determinados autores aragoneses que ya han sido tratados por la historiografía, centrándonos especialmente en su tratamiento del lenguaje regionalista y tratando de ofrecer nuevos datos, dar a conocer determinadas obras inéditas o poco conocidas, y, en la medida de lo posible, aportar nuevas perspectivas sobre la naturaleza de su producción.
13. Dar a conocer una serie de autores poco estudiados hasta el momento, cuya producción artística se conocía únicamente a través de una serie muy limitada de obras, y cuya trayectoria vital estaba pendiente de ser trazada con mayor detalle. A este respecto consideramos fundamental la presentación de una buena nómina de trabajos inéditos que hemos podido localizar en diferentes colecciones privadas de toda España.

3. METODOLOGÍA

Esta investigación en torno a la pintura regionalista parte del trabajo realizado en el año 2004 para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados en la Universidad de Zaragoza bajo la dirección de Concepción Lomba. Éste, titulado *Pintura de género en el Museo de Zaragoza* (*1875-1939)*, supuso una primera incursión en el estudio de la pintura española del último cuarto del siglo XIX y el primer tercio de la centuria siguiente, familiarizándonos con los principales estudios referidos a este ámbito y permitiéndonos trabajar directamente con los fondos artísticos y documentales del citado centro. De este modo, nos adentramos en la investigación de una serie de autores aragoneses en cuyo conocimiento hemos podido profundizar durante los años siguientes.

De este modo, a la hora de acometer el presente trabajo contábamos, con un estado de la cuestión sobre los estudios referidos al arte aragonés del citado periodo, estando familiarizados tanto con las obras de conjunto como con las monografías referidas a los principales autores, además de con un importante corpus de obras plásticas, más de ciento cincuenta, que habíamos podido estudiar durante varios meses de forma directa.

A continuación, decidimos llevar a cabo una reorientación de nuestra labor investigadora, más acorde con los planteamientos de una tesis doctoral y que fuera de utilidad para completar el panorama de los estudios en arte español contemporáneo. Decidimos centrar ésta en la pintura regionalista aragonesa, partiendo, eso sí, del análisis de ese mismo asunto en el contexto español. Esto trajo consigo una reducción del marco cronológico, fijado a partir de ese momento en el cambio de siglo.

Todo el proceso que enumeramos a continuación ha sido posible gracias al disfrute de una beca predoctoral de investigación concedida por el Gobierno de Aragón bajo la dirección de la Dra. Concha Lomba y, en una fase posterior, debió ser compatibilizado con la obtención de una plaza como profesor asociado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza; labor que todavía desempañamos en la actualidad. Paralelamente, y desde su puesta en marcha, hemos formado parte del grupo de investigación consolidado *Vestigium*, cuyo responsable principal fue, en su primera etapa, el Dr. Gonzalo M. Borrás y, en la segunda, la Dra. Concha Lomba.

Revisión bibliográfica

Una vez acotado nuestro ámbito de estudio fue necesario profundizar en la revisión de la historiografía precedente, ampliando notablemente nuestro acercamiento a diferentes estudios referidos al ámbito español e internacional del primer tercio del siglo XX, y dedicando especial atención al tratamiento que había recibido por ésta el ámbito de la pintura regionalista.

Del mismo modo, fue necesario ocuparnos de estudios dedicados a la política, las ideas estéticas o la literatura y, en general, a las diferentes corrientes sociales y culturales de ese periodo, poniendo particular interés en las cuestiones relativas a los planteamientos regionalistas. Para esto, fue fundamental la consulta de los fondos conservados en bibliotecas zaragozanas como:

- Biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza
- Biblioteca General de la Universidad de Zaragoza
- Biblioteca Ildefonso Manuel Gil de la Diputación Provincial de Zaragoza
- Biblioteca Pública de Zaragoza
- Biblioteca del Palacio de Montemuzo del Ayuntamiento de Zaragoza
- Biblioteca José Sinués de IberCaja
- Centro de Documentación Ibercaja Palacio de Larrinaga.

Del mismo modo, fue necesario recurrir a los fondos de otros centros españoles como:
- Biblioteca Nacional de Madrid
- Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid
- Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

También se procedió a la localización de diferentes publicaciones disponibles *online*.

Localización y estudio de fuentes documentales

Paralelamente, se inició una línea de trabajo que sólo se había apuntado hasta ese momento, y que consistió en una revisión pormenorizada de la prensa aragonesa y española del momento, tanto generalista como especializada; centrándonos especialmente en el tratamiento que ésta dedicó a la cuestión regional, tanto desde un punto de vista artístico como político y cultural, así como en la localización de todas las posibles referencias alusivas a la nómina de autores a los que dedicábamos nuestro estudio. A este respecto fueron fundamentales los fondos conservados en la Hemeroteca Municipal de Zaragoza, así como en la Diputación Provincial de Zaragoza, donde, entre otros, se reúnen los fondos históricos de las bibliotecas del Casino Principal y el Centro Mercantil de Zaragoza.

Las publicaciones diarias aragonesas que han resultado de mayor utilidad, y que en su mayor parte han sido vaciadas de forma completa fueron: *Heraldo de Aragón*, *La Crónica de Aragón*, *El Noticiero, La Voz de Aragón, Diario de Avisos de Zaragoza, Ideal de Aragón, La Correspondencia de Aragón, El Diario de Huesca, El Diario de Teruel* y *Diario de Zaragoza.*

Entre las revistas hay que citar: las sucesivas cabeceras que recibieron el título de *Aragón*, *Revista de Aragón, Ambiente, Juventud, Paraninfo, El Ebro, Vida Aragonesa, Agrupación Artística Aragonesa, Arte Aragonés, El Pilar, Athenaeum, Pluma Aragonesa* y *Amanecer*; entre otras.

Para la prensa nacional y de otras provincias fue necesario desplazarse a diferentes centros:
- Biblioteca Nacional de Madrid
- Hemeroteca Municipal de Madrid
- Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Biblioteca Pública de Huesca
- Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
- Biblioteca del Instituto de Estudios Ilerdenses y
- Biblioteca de Palma de Mallorca.

Por otra parte, durante el transcurso de la investigación algunos fondos hemerográficos, en su mayor parte referidos al ámbito nacional, han sido digitalizados y volcados en internet, por lo que su consulta ha resultado más sencilla, si bien sólo durante los últimos años.

Los diarios madrileños y de otras provincias más consultados han sido: *El Imparcial, La Correspondencia de España, Heraldo de Madrid, ABC, El Sol, La Voz, La Vanguardia, Diario de Barcelona, Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona, El Liberal, Luz, Diario Universal, Tierra* o *El Mundo.*

Mientras que, entre las revistas, cabe mencionar: *La Esfera, Blanco y Negro, Museum, Revista de Bellas Artes, Gaceta de Bellas Artes, Alfar, La Ilustración Europea y Americana, Revista de Occidente, La Gaceta Literaria, La Gaceta*, *Andalucía Ilustrada*, *Córdoba Gráfica, Alma Española, Cultura Española, El Mono Azul, Estampa* o *Nuevo Mundo,* entre otras.

Paralelamente, se procedió a revisar todos aquellos archivos documentales en los que consideramos podía contenerse alguna información valiosa para el trabajo. Entre ellos:

- Archivo del Ayuntamiento de Zaragoza
- Archivo de la Diputación de Zaragoza
- Archivo Histórico Provincial de Zaragoza
- Fondo documental del Museo de Zaragoza
- Fondo documental de la Confederación Hidrográfica del Ebro, Zaragoza
- Institut Amatller d'Art Hispanic, Barcelona
- Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza
- Real Academia de España en Roma
- Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza,
- Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid
- Escuela de Artes y Oficios de La Palma en Madrid.

Para poder llevar a cabo toda esta labor de vaciado bibliográfico, hemerográfico y documental fue necesario desarrollar diferentes estancias de investigación en centros españoles e internacionales. La primera tuvo lugar en la Real Academia de España en Roma, durante dos meses, y tuvo como objeto principal revisar el archivo de la citada institución, por la que pasaron algunos de los autores incluidos en nuestro estudio. Al mismo tiempo se aprovechó para consultar los fondos de la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma y la Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

También fue necesario realizar sucesivos periodos de investigación en Madrid, en uno de las cuales fui acogido por el Departamento de Historia del Arte III de la Universidad Complutense. Esta estancia, como otras de menor duración anteriores y posteriores, estuvo dedicada al estudio de los fondos de las bibliotecas, archivos y museos citados hasta el momento.

Consideramos necesario hacer referencia también a unas prácticas formativas desarrolladas en el Departamento de Exposiciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya que, si bien respondía al programa del Máster de Patrimonio Cultural de la Universidad de Zaragoza, permitió también consultar los fondos artísticos y documentales conservados en ese centro que podían resultar de utilidad para nuestra investigación.

Por último, cabe señalar que nuestro trabajo como documentalista en la exposición *Viladrich. Primitivo y perdurable*, uno de los autores incluidos en nuestro estudio, no vino sino a completar la labor de investigación que habíamos llevado a cabo hasta el momento, permitiéndonos además desplazarnos hasta Buenos Aires para investigar los fondos de la Biblioteca Nacional de la República Argentina y los archivos artísticos y documentales de la familia del pintor.

Análisis de las obras artísticas

Obviamente, el estudio directo de la pintura de los autores aragoneses objeto de estudio ha sido la segunda vía de trabajo fundamental en que se ha sustentado nuestra labor. A este respecto comenzamos por el análisis de las obras pertenecientes a diferentes instituciones públicas aragonesas: Gobierno de Aragón, Diputación Provincial de Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Ayuntamiento de Huesca, Diputación Provincial de Huesca, Ayuntamiento de Teruel y Diputación Provincial de Teruel; así como de otros ayuntamientos aragoneses.

Dentro del ámbito privado fue fundamental el estudio de los fondos pertenecientes a Cajalón –actual Bantierra–, el Ateneo de Zaragoza, la Confederación Hidrográfica del Ebro, el Instituto de Estudios Altoaragoneses, el Casino de Huesca y también de entidades madrileñas como el Círculo de Bellas Artes de Madrid y el Ateneo de Madrid.

Más allá de instituciones y agrupaciones de carácter privado como las citadas hasta el momento, fue necesario localizar e investigar los fondos de diferentes coleccionistas privados que, bien por iniciativa propia, bien por herencia familiar, conservaban trabajos de artistas aragoneses que, en su mayor parte permanecían inéditos. Ha sido ésta una labor ardua que ha requerido de la generosa colaboración de la mayor parte de los contactados. Un trabajo que se ha desarrollado no sólo en Zaragoza sino que ha requerido establecer contacto y desplazarnos a otras localidades como Madrid, Valencia, Vitoria, Bilbao, Córdoba, Monzón, Aranjuez, Zumaia, Requena y Utiel.

A este respecto, conviene destacar el trabajo dedicado a la localización de los descendientes de aquellos artistas aragoneses cuyos legados familiares habían quedado, hasta el momento, ajenos al trabajo de los investigadores. Para llevar a cabo este trabajo el instrumento fundamental ha consistido en la localización del nombre completo de los familiares directos de los artistas: esposas, hijos, sobrinos y nietos, en su mayor parte localizados gracias a esquelas publicadas en prensa. Una vez completada la genealogía familiar procedimos a llamar a diferentes particulares cuyos apellidos resultaban coincidentes, pudiendo localizar de este modo a familiares de autores como Ángel Díaz Domínguez, Julio García Condoy,

Rafael Aguado Arnal y Justino Gil Bergasa. Gracias a la generosa colaboración de todos ellos, hemos podido estudiar las obras plásticas y la documentación que conservaban, y que en su mayor parte, damos a conocer por primera vez con nuestro trabajo.

Fundamental también resultó la revisión de los fondos artísticos conservados en diferentes museos españoles, trabajo necesario para completar nuestro conocimiento del arte español del primer tercio del siglo XX. Esta labor consistió no sólo en la búsqueda de pinturas debidas a autores aragoneses y conservadas en centros nacionales y provinciales, sino también en el estudio directo de otras obras de pintura regionalista conservadas en éstos. De este modo, se han revisado los fondos pertenecientes no sólo al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Museu Nacional d'Art de Catalunya, sino que también se solicitó permiso para el estudio de los fondos de pintura regionalista española conservados en el Museo de Bellas Artes de Valencia, el Museo de Bellas Artes de Álava y el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Estas visitas fueron claves para poder establecer determinadas concomitancias entre la producción aragonesa y la que se desarrolló en otro centros españoles.

Conclusiones

La última fase de nuestro trabajo consistió, obviamente, en el establecimiento de las pertinentes conclusiones derivadas de las fases enumeradas hasta el momento, dando lugar a la redacción de la presente tesis doctoral. En ella hemos tratado de condensar los conocimientos adquiridos durante los últimos años, así como las reflexiones derivadas de éstos.

Pese a que el resultado pueda resultar algo extenso, no hemos querido renunciar a la inclusión de todos aquellos apartados que consideramos necesarios para comprender el fenómeno de la pintura regionalista en su conjunto, así como el modo en que ésta tuvo su reflejo en el ámbito aragonés. Ni tampoco prescindir de todas aquellas citas y referencias derivadas del estudio de la bibliografía y las fuentes documentales, que hemos preferido intercalar a lo largo del trabajo con toda la profusión que hemos considerado necesaria, en lugar de agrupar en un extenso anexo documental. Respecto a las propias obras pictóricas, además de ser el objeto fundamental de nuestro análisis, las hemos reunido en un capítulo específico que viene a ilustrar en su conjunto la producción plástica de cada autor.

4. LA PINTURA REGIONALISTA EN ARAGÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN

El presente apartado está dedicado a plantear un estado de la cuestión sobre los estudios relativos a la pintura regionalista en Aragón, dado que, a la atención que la historiografía española ha dedicado a la pintura regionalista en su conjunto, nos referiremos en el tercer epígrafe del capítulo 3, cuando tratemos las cuestiones terminológicas y conceptuales. En cualquier caso, cabe subrayar que es precisamente de los imprescindibles estudios en torno a la pintura regionalista llevados a cabo por Valeriano Bozal, Francisco Calvo Serraller, Ángel González García, Javier Pérez Rojas y, por supuesto, Concha Lomba Serrano, de donde parte la presente investigación. Una nómina a la que habría que añadir las importantes aportaciones realizadas por otros autores como Jaime Brihuega, José Carlos Mainer, Javier González de Durana, Carmen Pena, Federico Castro Morales, Eugenio Carmona, Mireia Freixa, Pilar Mur, Miriam Alzuri, X. Antón Castro, Alberto Villar Movellán, Xesqui Castañer, Jose Carlos Brasas Egido, Natalia Tielve, Gonzalo M. Borrás o Manuel García Guatas.

Conviene comenzar señalando que el espacio dedicado a la producción pictórica de artistas aragoneses en los estudios generales dedicados al arte español del primer tercio del siglo XX, resulta bastante limitada. Ni tan siquiera cuando estos trabajos incluyen menciones más o menos extensas a la producción desarrollada en ese momento en las distintas regiones españolas como sucede en los trabajos realizados por Valeriano Bozal[2]. Del mismo modo, tampoco en el texto de Francisco Calvo Serraller y Ángel González García para la exposición *Pintura regionalista 1900-1930* y en el que los autores analizaron la producción artística de ese periodo atendiendo a los distintos focos regionales, encontramos referencias a Aragón[3]. No hay que olvidar que se trataba de un centro periférico dentro de la periferia artística del momento, que no contaban con las suficientes infraestructuras expositivas, una necesaria burguesía lo suficientemente pujante como para despertar un cierto mercado o un grupo de artistas con la suficiente proyección nacional; de modo que no es extraño que su producción artística haya ocupado un lugar secundario respecto a otros como Vasconia, Galicia, Valencia, Asturias o Andalucía. En cualquier caso, Aragón sí que ocupó un apartado diferenciado en el completo catálogo que acompañó a la exposición *Centro y periferia en la modernización del arte contemporáneo*, del cual se hizo cargo Manuel García Guatas[4].

2 Entre otros: BOZAL, V., *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967; BOZAL, V. *Historia del Arte en España*, Madrid, Istmo, 1972; y BOZAL, V., *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)* [vol. XXXVI de la colección Summa Artis], Madrid, Espasa Calpe, 1996.

3 CALVO SERRALLER, A., y GONZÁLEZ GARCÍA, A., "Pintura regionalista española: 1900-1930", en *Pintura regionalista 1900-1930*, Madrid, Galería Multitud, 1975.

4 GARCÍA GUATAS, M., "Zaragoza, entre Madrid y Roma", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* [catálogo de la exposición comisariada por Carmen Pena], Barcelona, Ámbit, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 442-458.

Menciones puntuales a algunos de los aristas contenidos en nuestro estudio sí que encontramos en estudios generales como los llevados a cabo por Javier Pérez Rojas, quien, en su análisis del regionalismo español incluido en *El siglo XX. Persistencias y rupturas*, no olvida a Francisco Marín Bagüés como principal representante de este lenguaje para el ámbito aragonés[5]. Mireia Freixa, por su parte, en *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, enumera a autores de este mismo ámbito como el propio Marín, Pelegrín, Lafuente, Aguado y Díaz Domínguez[6]. Ya algunos años antes, Jaime Brihuega, no había olvidado realizar menciones puntuales a artistas aragoneses como Martín Durbán, Rafael Aguado o Ramón Acín en su obra *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, en la que también se incluyen alusiones a determinados acontecimientos acontecidos en el ámbito zaragozano como la Hispano-Francesa de 1919[7]. Tampoco pueden olvidarse las obligadas menciones a Santiago Pelegrín y Luis Berdejo en los estudios relativos a la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925, así como a Ramón Acín en su reformulación durante los años treinta[8]. En cualquier caso, no hay que olvidar que los propios estudios sobre arte aragonés que durante las últimas décadas se han llevado a cabo, han contribuido a que estas alusiones dejen de ser excepcionales a lo largo de los últimos años.

Dentro del ámbito aragonés la cuestión del regionalismo fue afrontada de forma sistemática por primera vez por Concha Lomba en un artículo titulado "Pintura regionalista en Aragón: 1900-1930". A éste estudio le siguieron otros en los que ahondó en sus conclusiones como *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, en el que matizaba y ampliaba sus conclusiones situando este fenómeno en el contexto general del arte aragonés contemporáneo. Es precisamente en estos trabajos en los que tiene su origen la investigación que nos ocupa y a los que debemos el enfoque de la misma. Un planteamiento que hemos defendido en trabajos previos, como el artículo "Modernismo y simbolismo como soluciones plásticas de la pintura regionalista", en el que la mayor parte de los ejemplos analizados se corresponden con obras de autores aragoneses; o "Aferrarse a la tradición: La pintura regionalista en Francia e Italia", en la que nos centramos en la dimensión internacional del fenómeno[9].

5 PÉREZ ROJAS, J., y GARCÍA CASTELLÓN, M., *El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Madrid, Sílex, 1994.

6 REYERO, C., y FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910,* Madrid, Cátedra, 1995.

7 BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.

8 Especialmente: *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Concha Lomba], Barcelona, Ámbit, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995; y PÉREZ SEGURA, J., *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2002.

9 CASTÁN CHOCARRO, A., "Modernismo y simbolismo como soluciones plásticas de la pintura regionalista", en GIMÉNEZ NAVARRO, C., y LOMBA SERRANO, C. (ed.), *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Departamento de Historia del Arte de la

Manuel García Guatas también se ha ocupado de forma específica de la cuestión. En concreto, lo hizo en el artículo titulado "Orígenes y circunstancias de la pintura regional en Aragón"[10]. En cualquier caso, el autor recupera aquí los planteamientos que había esgrimido en diversas publicaciones anteriores, desde que en 1976 viera la luz su *Pintura y arte aragonés (1885-1951)* en el que ya titulaba uno de sus apartados "1916-1919: La posibilidad de una pintura regionalista" y analizaba, en cierta medida, la presencia de este lenguaje en Aragón[11]. En trabajos posteriores como el citado texto para el catálogo de la exposición *Centro y periferia*, sus artículos "Pero, ¿existía un arte español? 1º La mejor pintura se hacía en Roma: Pradilla y varios más. 2º El arte, como imagen de una sociedad satisfecha", y "La imagen costumbrista de Aragón", así como en su monografía sobre el pintor Marín Bagüés, *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*; el autor seguiría esa misma línea de trabajo[12].

De entre el resto de estudios generales sobre el arte aragonés del primer tercio del siglo XX, cabe hacer referencia a *Pintura contemporánea aragonesa* de Federico Torralba[13], si bien su autor no se muestra proclive al uso del término "regionalismo" para aludir a la producción artística del momento y, sobre todo, al espacio que Gonzalo M. Borrás Gualis le dedicó a la cuestión en el tomo cuarto de la *Enciclopedia temática de Aragón*, donde además de caracterizar la producción de los principales artistas del momento atendiendo a sus relaciones con las tendencias españolas y europeas del momento, sí que se sirve de los conceptos de costumbrismo y regionalismo, sin plantearlos como equivalentes[14]. También resulta necesario mencionar las apreciaciones sobre la cuestión del regionalismo contenidas en la monografía *Zaragoza a principios del siglo XX: El Modernismo*, debida a Gonzalo M. Borrás Gualis, Manuel García Guatas y José García Lasaosa[15].

Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 279-294; y CASTÁN CHOCARRO A., "Aferrarse a la tradición: La pintura regionalista en Francia e Italia", 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.

10 GARCÍA GUATAS, M., "Orígenes y circunstancias de la pintura regional en Aragón", en MAINER, J. C., y ENGUITA UTRILLA, J. M., (eds.), *Entre dos siglos. Literatura y aragonesismo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, pp. 29-52.

11 GARCÍA GUATAS, M., *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, 1976.

12 GARCÍA, *op. cit.*, 1993; GARCÍA GUATAS, M., "Pero, ¿existía un arte español? 1º La mejor pintura se hacía en Roma: Pradilla y varios más. 2º El arte, como imagen de una sociedad satisfecha", y "La imagen costumbrista de Aragón", en CID PRIEGO, C. (coord.), *Las artes españolas en la crisis del 98*, Gijón, Universidad de Oviedo, 1996, pp. 123-157; GARCÍA GUATAS, M., "La imagen costumbrista de Aragón", en BUESA OLIVER, T., y MAINER BAQUÉ, J. C., (coords), *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón. V Curso de Lengua y Literatura en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, pp. 115-151; y GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

13 TORRALBA SORIANO, F., *Pintura contemporánea aragonesa*, Zaragoza, Guara Editorial, 1979.

14 BORRÁS GUALIS, G. M., "Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días", en BELTRÁN, A., FATÁS, G., y REDONDO, G., (coords), *Enciclopedia temática de Aragón*, tomo IV, Zaragoza, Moncayo, 1995-1996, espec., pp. 547-574.

15 BORRÁS GUALIS, G. M., GARCÍA GUATAS, M., y GARCÍA LASAOSA, J., *Zaragoza a principios del siglo XX: El Modernismo*, Zaragoza, Librería General, 1977.

Un planteamiento opuesto al referido hasta el momento encontramos en la obra de Ángel Azpeitia, quien, en sucesivas publicaciones defendió la utilización del término costumbrista frente al de regionalista, por entender que el primero se adecuaba igualmente al ámbito de la pintura desarrollada durante las primeras décadas del siglo XX, sin necesidad de establecer diferencias terminológicas en relación a la producción anterior. Los artículos en que trató la cuestión fueron: "Sobre la pintura costumbrista, Gárate y los géneros", "Algunas cuestiones en torno a los géneros y al costumbrismo en particular, visto desde Aragón" y "Acerca de los géneros en la pintura española –y particularmente aragonesa– durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX"[16].

Más allá de los trabajos dedicados expresamente a la pintura regionalista y de los estudios generales que incluyen alusiones a la cuestión, no podemos pasar por alto las monografías, catálogos de exposiciones y artículos que se han dedicado durante las últimas décadas a los autores tratados en nuestro estudio.

Uno de los que ha recibido una mayor atención ha sido Francisco Marín Bagüés al que Manuel García Guatas dedicó su tesis doctoral, *Una aportación a la pintura aragonesa: Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, y sobre el que ha seguido trabajando en lo sucesivo. Entre sus publicaciones a tal efecto hay que citar catálogos de exposiciones como *Francisco Marín Bagüés (1879-1961): exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento*, y la más reciente *Francisco Marín Bagüés (1879-1961) en las colecciones zaragozanas*; la ya referida monografía *Francisco Marín Bagüés: su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, y artículos como "Cuestiones etnológicas en la obra del pintor Marín Bagüés"[17].

Mayor importancia si cabe tiene la producción científica asociada al estudio de Ramón Acín que, obviamente, no se reduce únicamente a su aportaciones en el ámbito del regionalismo, sino que se ha ocupado, de forma interconectada, de todas las facetas de su personalidad, atendiendo a sus dimensiones artística, política y literaria. Destacan los catálogos de las exposiciones *Ramón Acín, 1888-1936* y *Ramón Acín*, comisariadas respectivamente por Manuel García Guatas y Concha Lomba que contienen trabajos dedicados al análisis de

16 AZPEITIA BURGOS, A., "Sobre la pintura costumbrista, Gárate y los géneros", en *J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate* [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991, pp. 13-22; AZPEITIA BURGOS, A., "Algunas cuestiones en torno a los géneros y al costumbrismo en particular, visto desde Aragón", en *Arte vasco hasta los años cincuenta en los fondos del Museo de Bellas Artes de Álava* [catálogo de exposición], Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1995, pp. 45-55; y AZPEITIA BURGOS, A., "Acerca de los géneros en la pintura española –y particularmente aragonesa– durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX", en *Salvador Gisbert (1851-1912). Recuperar la memoria* [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Ibercaja, Diputación Provincial de Teruel, 1997, pp. 37-46.

17 *Francisco Marín Bagüés (1879-1961): exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento* [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979; *Francisco Marín Bagüés (1879-1961) en las colecciones zaragozanas* [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], GARCÍA, *op. cit.*, 2004; GARCÍA GUATAS, M., "Cuestiones etnológicas en la obra del pintor Marín Bagüés", en *Temas de antropología aragonesa*, nº 2, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología, 1983, pp. 80-91.

cada uno de esos aspectos[18]. También la monografía que le dedicaron Sonya Torres, *Ramón Acín (1888-1936): una estética anarquista y de vanguardia*, y Miguel Bandrés, *La obra artigráfica de Ramón Acín, 1911-1936*, que atendía específicamente a sus trabajos gráficos y literarios para la prensa del momento[19]. En cuanto a su pensamiento político, ocupó un espacio fundamental del trabajo dedicado por José Domingo Dueñas al llamado grupo de Talión[20]. Mientras que, como herramienta que ha permitido agrupar toda su producción artística y periodística, así como toda la documentación conservada por sus descendientes y las referencias a su trayectoria aparecidas en prensa a lo largo del tiempo, cabe destacar el proyecto *Ramón Acín: la línea sentida* dirigido por Emilio Casanova y Jesús Lou y publicado en forma de DVD[21].

Abundante atención por parte de diferentes autores ha recibido también Juan José Gárate, si bien esto no ha supuesto el que cuestiones como el de la datación de sus pinturas hayan quedado completamente resueltas. Ya en 1983 Francisco Oliván Bayle le dedicó una exposición retrospectiva, que se vio completada con otra celebrada algunos años después, a partir de la donación de la colección de su hija al Gobierno de Aragón[22]. Poco después, María Pilar López Martín defendía su tesis doctoral titulada *La obra de Juan José Gárate en el contexto de la pintura regionalista aragonesa*, en la que, pese a su título, no trataba de dirimir la naturaleza de ese regionalismo al que aludía. Consecuencia posterior de este trabajo sería la reciente aparición de la monografía *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*[23]. Si bien no se trataba de la primera dedicada al pintor puesto que, algunos años antes, Alfonso Zapater había hecho lo propio en *Juan José Gárate: (Recuerdos y vivencias)*[24].

Caso excepcional es el del pintor catalán Miguel Viladrich, incluido en nuestro estudio por el tratamiento que realizó de los asuntos aragoneses y su dilatada vinculación con la ciudad de Fraga, quien ya en vida recibió una notable atención por parte de diferentes intelectuales que incluyó la edición de dos monografías sobre su producción firmadas por Ramón Pérez de Ayala y Luis Bertrán[25]. A éstos les siguieron en el tiempo algunos otras publicaciones dedicadas a su vida y obra editadas, en su mayor parte, entre su Buenos Aires

18 *Ramón Acín, 1888-1936* [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988; y *Ramón Acín* [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.

19 TORRES PLANELLS, S., *Ramón Acín (1888-1936): una estética anarquista y de vanguardia*, Barcelona, Virus, 1998; y BANDRÉS NIVELA, M., *La obra artigráfica de Ramón Acín, 1911-1936*, Huesca, Diputación Provincial, 1987.

20 DUEÑAS LORENTE, J. D., *Costismo y anarquismo en las letras aragonesas: el grupo de Talión (Samblancat, Alaiz, Acín, Bel, Maurín)*, Huesca, Rolde de Estudios Aragoneses, 2000.

21 *Ramón Acín: la línea sentida*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Huesca, Diputación de Huesca, 2004.

22 *Juan José Garate, 1870-1950* [catálogo de la exposición comisariada por Francisco Oliván Bayle], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983; y *J. J. Gárate (1870-1939)*, *op. cit.*, 1991.

23 LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

24 ZAPATER, A., *Juan José Gárate: (recuerdos y vivencias)*, Zaragoza, Ibercaja, 2003.

25 PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [c. 1918]; y BERTRÁN, L., *M. Viladrich. La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Talleres gráficos de Caras y Caretas, 1926.

de adopción y su Lérida natal[26]. Si bien no fue hasta la celebración de la exposición *Viladrich. Primitivo y perdurable*, a cargo de Concha Lomba y Chus Tudelilla, cuando se realizó un estudio de auténtica profundidad que, además de reunir de nuevo sus principales trabajos, vino a colocar su producción en el contexto español, europeo y americano del momento[27].

Exposiciones de diferente relevancia han recibido algunos otros autores vinculados en mayor o menor medida con el regionalismo aragonés como Félix Lafuente. El estudio de éste ha corrido fundamentalmente a cargo de Fernando Alvira dando como resultado las publicaciones vinculadas a dos exposiciones, *Félix Lafuente, 1865-1927, en las colecciones oscenses* y *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927)*[28]; así como algunos artículos independiente como "Félix Lafuente, escenógrafo" o "Félix Lafuente, ¿pintor modernista?"[29].

En cuanto a Santiago Pelegrín, perteneciente igualmente a la generación que maduró en el contexto del regionalismo, también fue objeto de una exposición, centrada, eso sí, en sus años vanguardistas, *Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de una utopía*; así como de un estudio relativo al conjunto de su producción realizado por Concha Lomba[30]. Entre los más jóvenes, también Joaquina Zamora y Félix Gazo, han recibido estudios en forma de catálogos de exposiciones, debidos, fundamentalmente, a Concha Lomba y Manuel García Guatas[31].

---

26 Entre otras: *M. Viladrich. La obra del artista en la Argentina*, Buenos Aires, 1944; VILADRICH MORERA, A., *Miguel Viladrich Vilá. Reseña biográfica*, Guatemala, Alberto Viladrich Morera, 1980; *Miquel Viladrich i el seu temps* [catálogo de la exposición comisariada por Josep Miquel García], Lleida, Caixa de Barcelona, 1982; *Miquel Viladrich 1887-1956* [catálogo de la exposición comisariada por Josep Miquel García], Lérida, Diputación de Lérida, 1988; *Miguel Viladrich (1887-1956). Un catalán universal*, Buenos Aires, Paláis de Glace, 1991; y *Miguel Viladrich. La obra de Miguel Viladrich en los museos de Europa y América*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, s/f.

27 LOMBA C. y TUDELILLA C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba y Chus Tudelilla], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, Ibercaja, 2007.

28 *Félix Lafuente, 1865-1927, en las colecciones oscenses* [catálogo de la exposición dirigida por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989; y *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927)*, Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.

29 ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente Tobeñas: Colaborador gráfico de *Heraldo de* Aragón", *Flumen: Revista de la Escuela de Magisterio de Huesca*, nº 1, Huesca, Escuela Universitaria de Profesorado de EGB, 1996, pp. 35-60; ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, escenógrafo", *Flumen: Revista de la Escuela de Magisterio de Huesca*, nº 7, Huesca, Escuela Universitaria de Profesorado de EGB, 2002, pp. 123-142; y ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, ¿pintor modernista?, *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nº 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 115-130.

30 *Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de una utopía* [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento, 1995; y LOMBA SERRANO, C., "La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín (1885-1954)", *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 13, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1994, pp. 313-360.

31 *Joaquina Zamora. Exposición antológica* [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996; y *Félix Gazo, 1899-1933* [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Huesca, Diputación de Huesca, 1990.

Mucho más puntual ha sido la atención prestada por parte de la historiografía al resto de los autores que nos ocupan. Cabe citar los artículos de investigación dedicados a Julio García Condoy, "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX"[32]; Vicente Rincón, "Vicente Rincón, notas sobre su época vanguardista"[33]; y Ramón Martín Durbán, "Ramón Martín Durbán: Su producción artística: España 1904-1938"[34]. Mientras que en relación a Ángel Díaz Domínguez han sido sus pinturas decorativas para el Centro Mercantil de Zaragoza el elemento que mayor atención a despertado, destacando el espacio que les dedicó Manuel García Guatas en su estudio sobre el edificio.

El resto, completar las posibles lagunas existentes en los estudios citados hasta el momento, tratar de proporcionar nuevas lecturas de los autores más trabajados y ocuparse por primera vez a aquellos otros que como, Rafael Aguado Arnal, Manuel León Astruc o Justino Gil Bergasa, únicamente han recibido alusiones puntuales en obras de carácter general, es una labor todavía pendiente. En la que estamos inmersos.

32 CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 97, Zaragoza, Ibercaja, 2006, pp. 59-101.

33 FONTBONA, F., y VÉLEZ, P., "Vicente Rincón, notas sobre su época vanguardista", *Seminario de Arte Aragonés*, nº 48, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, pp. 455-470

34 FERRANDO ROVIRA, S., "Ramón Martín Durbán: Su producción artística: España 1904-1938", en GIMÉNEZ NAVARRO, C., y LOMBA SERRANO, C., (coords.), *El arte del siglo XX. XII Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 295-312.

5. AGRADECIMIENTOS

Nueve años de trabajo dan para muchos agradecimientos. Es una tarea casi abrumadora. Pero muy necesaria.

Han sido muchos los particulares, instituciones y profesionales que me han prestado su ayuda en el curso de mi investigación. En primer lugar, quiero dar las gracias a todos aquellos coleccionistas que me abrieron sus domicilios. Por darme su tiempo y su confianza. Especialmente a los familiares de algunos de los autores tratados en esta investigación: los de Julio García Condoy, los de Ángel Díaz Domínguez, los de Rafael Aguado Arnal, los de Miguel Viladrich, los de Justino Gil Bergasa… Siempre generosos con su espacio, sus recuerdos y sus obras. Sin todos ellos, difícilmente habría podido finalizar mi trabajo.

Gracias también a todo el personal de bibliotecas y archivos, así como a los responsables de las colecciones públicas. En todo momento comprensivos con la labor del investigador, intentado dar facilidades, actuar rápido y ahorrarme tiempo. Sería imposible enumerarlos a todos, pero quiero citar a los primeros que me abrieron las puertas: los responsables del Museo de Zaragoza. Y también a aquellas instituciones que me acogieron en algunas de mis estancias y desplazamientos: la Academia de España en Roma y el Departamento de Historia del Arte III de la Universidad Complutense de Madrid.

Ahora bien, mi lugar de trabajo ha sido siempre el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, de modo que gracias a todos sus miembros, que me acogieron como alumno, como investigador y como profesor. Especialmente a los integrantes del grupo *Vestigium*, así como a todos los que se han interesado por la marcha de mi estudio y han tratado de ayudarme con él: Gonzalo M. Borrás, Ernesto Arce, Cristina Giménez, Juan Carlos Lozano, Pilar Poblador, Pedro Hernando, Isabel Yeste, Natalia Juan, Mónica Vázquez, Teresa Cardesa, Elena Barlés…

Imposible no citar a los que se iniciaron en el ámbito de la investigación conmigo y que rápidamente pasaron de ser compañeros a ser amigos. Gracias a Victoria Martínez, porque parte del trabajo es suyo; por todo el tiempo y la información compartidos. Firmar con ella es siempre un privilegio. A Delia Sagaste, porque cuando se empieza junto a la mejor compañera posible, es difícil aspirar a más. A Belén Bueno, siempre capaz de mostrar empatía y complicidad. Y también a todos los becarios que fueron llegando después. Ánimo. Se puede.

Gracias también a María García: esta tesis también es suya. Sin su ayuda en esta última fase no tendría, literalmente, la misma forma. Y, por supuesto, tampoco tendría el mismo fondo sin su apoyo constante. A Chus Tudelilla, porque me enseñó una nueva forma –apasionada–, de vivir la investigación. Y se convirtió en amiga.

Pero sobre todo quiero dar las gracias a Concha Lomba, que es quien me ha traído hasta aquí. En estos años no siempre me ha alegrado que me iniciara en el ámbito de la investigación, pero siempre he sabido lo que debo agradecerle. Gracias por dar ánimos y oportunidades, y demostrar una total confianza en mí. Y también por saber corregir y hasta presionar cuando era necesario. Es evidente, que, sin todo eso, no habría llegado hasta el final.

Mucho tengo que agradecer también fuera del ámbito profesional. A mis amigos, los ya citados y los que faltan. Que siempre han entendido mi falta de tiempo, que siempre han estado disponibles y entendido que yo no lo estuviera. Les debo mucho. Entre otras cosas, los reparadores intentos por alejarme del ordenador. Espero no olvidar a ninguno. Gracias a los de siempre: Fernando, el mejor compañero; Juan, Laura, otra vez cómplice; Felipe, Rosa, Silvia, la reflexión; Elena, Paco, Arantxa, Belén, Sonia, Ángela… También gracias a los que se me unieron en la universidad: Isabel, Conchita, María, Raquel, Gaby; y a los últimos en llegar: Esther, siempre atenta, cuidadosa y disponible; Carolina, claridad; Koke, Óscar, Mariela, Daniel, Jesús…

Y, por supuesto, a Paula, que casi ha vivido el proceso a diario. Así que, simplemente, gracias por estar.

Quiero terminar dando las gracias a mi familia por su total comprensión. Por entender mis obligaciones, mi falta de tiempo y que tantas veces haya convertido el trabajo en la única prioridad. A mi hermana, Mapi, siempre atenta al teléfono, dispuesta a escuchar mis quejas y que nunca pide nada a cambio. Parece imposible que alguien ajeno al ámbito de la investigación haya entendido tan bien este camino. Todos los caminos. A mi cuñado, Jesús, que logra que todo resulte fácil; y a mi sobrina, Carla, porque nada me ayuda a desconectar como estar con ella. A mi padre, Mario, que nunca juzga nada, siempre comprende todo y sabe mostrar un apoyo constante, implícito, velado. Y, por último, gracias a mi madre, Ana María. Sobre todo a ella. Porque fue la que siempre repitió: "Harás todo lo que te propongas". A partir de ahora, pienso hacerlo.



2

LA PINTURA REGIONALISTA EN EL CONTEXTO INTERNACIONAL: FRANCIA, ITALIA Y EE.UU

1. LA PINTURA REGIONALISTA EN EL CONTEXTO INTERNACIONAL[35]

Antes de adentrarnos en el análisis del regionalismo pictórico español y aragonés e incluso antes de perfilar en qué consiste el propio concepto y con qué sentido se ha venido utilizando hasta el momento, conviene llamar la atención sobre el hecho de que el uso del término "regionalismo" en relación con la plástica no es privativo del ámbito español. Si bien el término ha podido servir para calificar realidades bien diferentes entre sí –especialmente si comparamos los casos europeos y el estadounidense–, conviene aludir, siquiera brevemente, a un marco cultural mucho más amplio, que puede ayudarnos a comprender en mayor medida el caso español.

Ese marco más amplio coincide con una tendencia presente en las artes plásticas de distintos países europeos durante el primer tercio del siglo XX a la que diferentes historiografías se han referido como regionalismo y que, en última instancia, se concretó en el interés por las representaciones del mundo rural: su a paisaje, tipos y formas de vida. Unas visiones que, en términos generales, estaban prendadas de un talante conservador, de fascinación ante unas formas de vida consideradas idílicas que se estaban perdiendo con el avance de la sociedad contemporánea, pero que, sobre todo, tienen interés por su coincidencia en el tiempo con un debate de carácter identitario estrechamente relacionado con los cambios sociales, políticos, económicos y culturales a los que se estaba enfrentando la sociedad del momento.

Un debate en el que fueron fundamentales los conceptos de nación y de región, puesto que nacionalismo y regionalismo no son dos opciones siempre divergentes sino más bien dos perspectivas diferentes con las que enfocar un mismo debate. La pujanza del regionalismo responde a un deseo por ver reconocida la singularidad de un determinado territorio, una aspiración que puede formularse de muy diferentes maneras. Desde el punto de vista político suele estar vinculado con la búsqueda de una mayor autonomía respecto al poder central pero esto no tiene que concretarse, necesariamente, en un intento por menoscabar la unidad del Estado. Es más, según los casos, determinados principios propios del regionalismo, han sido esgrimidos para fortalecer esa unidad nacional fundamentándose precisamente en la diversidad de sus componentes.

Por otro lado, el regionalismo no puede ser identificado con una única tendencia política y de ahí que, tal y como veremos, tanto sus aspiraciones como sus principales emblemas puedan ser igualmente asimilados por posturas conservadoras o progresistas. Así, asistimos a un fenómeno altamente complejo en el que los conceptos de región y nación, y la propia concepción de la identidad cultural de un pueblo, se interrelacionan y hasta confunden

35 Buena parte del contenido de este segundo capítulo ha sido incluido en las actas publicadas con motivo del simposio *Reflexiones sobre el gusto*, en el que participamos con una comunicación que recogía las ideas que aquí exponemos: 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.), *Actas del simposio "Reflexiones sobre el gusto"*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Vestigium, 2012.

y, por tanto, las manifestaciones plásticas –al igual que las arquitectónicas, musicales o literarias– alumbradas por ese ambiente pueden ser también interpretadas y utilizadas desde muy diversas ópticas.

No hay duda sobre el hecho de que la pintura regionalista tiene como trasfondo esa reflexión en torno a la identidad local: la reivindicación de la patria chica y de su carácter diferenciado. Ahora bien, como ha señalado Eric Storm: "The general ideological background of regionalism would manifest itself in regionalist art as well. However, while regionalism should be interpreted as a political movement that generally expressed itself with cultural means, regionalist painting was primarily a cultural tendency with some political undertones"[36].

Este trasfondo, de acuerdo con un deseo por retornar a un ámbito considerado más auténtico, de una necesidad por volver a las raíces, se manifiesta, en la mayoría de los casos, en un rechazo hacia la realidad urbana y en una focalización en la representación del paisaje, sus gentes, y las formas de vida tradicionales. Pero, a nuestro modo de ver, el análisis de la plástica regionalista debe tener en cuenta múltiples factores que van más allá de una caracterización fundamentada únicamente en los asuntos escogidos. No podemos denominar "regionalistas" a todos aquellos autores que centraron su obra en la representación del medio rural, sino que el calificativo sería sólo válido para aquellos implicados en un proceso cultural más amplio en el que la cuestión regional fue decisiva; algo que, en la mayoría de los casos, pudo percibirse en su propio momento histórico.

Más allá de lo expuesto hasta el momento resulta complejo establecer una definición formal precisa e incluso acotaciones cronológicas estrictas. En cualquier caso, la pintura regionalista se mostró en todos los ámbitos especialmente aferrada a la tradición, pese a que las propias circunstancias históricas le obligaran a establecer un diálogo con la modernidad, dando sus mejores frutos en aquellos casos en que se mostró más abierta a la asimilación de determinadas transformaciones del gusto artístico que se produjeron entre las últimas décadas del siglo XIX y la década de 1930.

En este apartado nos ocuparemos brevemente del modo en que se desarrolló este proceso en Francia, Italia y los EE.UU., de manera que, en última instancia, podamos contribuir a un mejor entendimiento del caso español. Aunque éste ha sido notablemente definido por la historiografía durante las últimas décadas, apenas se han establecido paralelismos con procesos similares vividos en otros países. En cualquier caso, no es nuestra intención señalar vínculos, influencias o relaciones directas entre autores de los citados países, ni tampoco entre éstos y el ámbito español, sino más bien llamar la atención sobre el hecho de que en todos los casos analizados se produce, de forma más o menos paralela, un debate intelectual con evidentes puntos de contacto que tiene un incuestionable reflejo en el ámbito artístico.

36 STORM, E., "Regionalism and High Culture: the Case os Painting, 1890-1914", en 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, espec. p. 165.

Un reflejo que, ya sea de forma puntual o generalizada, ha llevado a los investigadores a servirse del concepto de pintura regionalista. No nos parece por tanto inútil el plantear la posibilidad de un marco de estudio común.

Respecto a los casos analizados, se ha optado por Francia e Italia por la evidente influencia que la práctica artística desarrollada en ambos países ejercía sobre la España del momento, mientras que los EE.UU. nos sirven más bien como contrapunto puesto que la plástica regionalista se desarrolló allí en un contexto ideológico, cultural, e incluso cronológico, bien distinto. En cualquier caso, podríamos referirnos a la presencia de pintores regionalistas en otros muchos países europeos como Alemania, Noruega, Suecia, Finlandia, Chequia, Polonia, Bulgaria, Bélgica o Suiza. Eric Storm se ha referido a un fenómeno común a todo el continente europeo producido entre 1890 y la década de 1930 –cuando sería asimilado y pervertido por parte de los movimientos fascistas–, en el que reconoce un carácter renovador, al menos, hasta 1914[37]. De hecho, este autor reconoce el protagonismo inicial de los autores escandinavos y del Este europeo, para después centrar su análisis en los casos francés, alemán y español. Asimismo, el estudio podría extenderse a otros países americanos, entre ellos Argentina, donde al tiempo que triunfaban los regionalistas españoles encontramos un fenómeno similar entre sus propios autores[38].

Por último, es necesario señalar que, como elemento común a todos los casos analizados, se observa el hecho de que estos sentimientos de reivindicación regional surgieron o se reforzaron, a partir de determinadas crisis económicas, sociales y/o políticas. Así ocurrió en todo el ámbito europeo a partir de la crisis de fin de siglo; también tras la debacle que supuso la I Guerra Mundial, ya se saliera victorioso pero profundamente dañado como en el caso de Francia o derrotado como en el de Italia; y, por último, tras la Gran Depresión, factor especialmente determinante en el desarrollo de la pintura regionalista estadounidense que también tuvo consecuencias para el arte europeo.

37 STORM, *op. cit.*

38 En relación a este caso concreto: GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., *La pintura argentina: identidad nacional e hispanismo (1900-30)*, Granada, Universidad de Granada, 2003

2. FRANCIA: UNIDAD Y DIVERSIDAD

Si bien el pensamiento regionalista contaba ya con una cierta tradición en el ámbito francés, lo cierto es que cobró una fuerza renovada a finales del siglo XIX. La derrota sufrida en la guerra franco-prusiana de 1870, en una única batalla, la de Sedán, fue tan rápida e inesperada que supuso un verdadero trauma para la opinión pública francesa. Al mismo tiempo, supuso la pérdida de los territorios de Alsacia y Lorena abriendo así una herida en la conciencia nacional que marcaría la historia de Francia hasta el estallido de la I Guerra Mundial. Concretamente contribuyó a un desarrollo paulatino de las ideologías nacionalistas y del revanchismo contra Alemania al que, en buena medida, aunque no de forma exclusiva, se vincularon las ideas regionalistas.

Vicente Cacho Viu se ha ocupado de establecer las similitudes y diferencias entre el caso francés de 1870 y el español de 1898[39]. Si bien en el francés, como decíamos, la derrota fue inesperada, en el español, pese al ambiente de exaltación patriótica promovido por las autoridades y un sector de la prensa en la opinión pública, lo cierto es que una parte fundamental de la intelectualidad española advirtió de la inminente derrota. Por otra parte, se invocó repetidamente el ejemplo francés, con un cariz esperanzador, dado que en Francia la derrota había hecho brotar una serie de energías hasta entonces latentes. Se esperaba que en España ocurriera lo mismo, tal y como hizo notar entre otros, Unamuno. En el ámbito plástico, si bien la derrota francesa dio pie a toda una serie de visiones patrióticas que exaltaban el papel de los ejércitos derrotadas, en España no se procedió del mismo modo. Muy probablemente porque la lejanía geográfica con las colonias dificultaba la proliferación de un sentimiento de revancha análogo al desarrollado en Francia frente al enemigo norteamericano. El desastre no vino seguido por la exaltación patriótica y nacionalista sino por la decepción y la reflexión en torno a la propia naturaleza del pueblo español.

Volviendo sobre el ámbito francés, la derrota contribuyó a que, de forma paulatina, el debate en torno a la validez y el peso de las identidades regionales tomara fuerza y se enfrentara a los sentimientos de unidad y uniformidad promovidos desde la III República. Un enfrentamiento entre nación y región que se disputó en gran medida en términos culturales[40]. En el ámbito de las artes plásticas ese ambiente dio lugar a fenómenos como el de la Escuela de Nancy creada por Emile Gallé y Antonin Daum y centrada especialmente en el desarrollo de las artes decorativas e industriales. Con ésta se relaciona la figura del pintor Emile Friant (1863-1932), si bien su obra no se ajusta a las formas *art noveau* características del grupo. A partir de un lenguaje realista, casi fotográfico, encontramos en su pintura representaciones de la vida provincial marcadas por un fuerte componente anecdótico. Pero quizá lo más

39 CACHO VIU, V., *Repensar el 98*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

40 Tal y como ha sido puesto de manifiesto por Richard Thompson quien se ha ocupado del análisis específico de los casos de Toulouse y Nancy: 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.

representativo de esta escuela sea su propia denominación, tomada tras el triunfo de algunos de sus componentes en diferentes exposiciones finiseculares y que pretendía subrayar la calidad y el prestigio de un "producto" regional.



Emile Friant, *Discusión poítica*, 1889

Ahora bien, si existe una región francesa que llamó la atención de diferentes autores –y no sólo franceses sino también extranjeros y, entre ellos, algunos españoles– por lo pintoresco de su paisaje y sus gentes, a partir del último tercio del siglo XIX, ésta fue la Bretaña[41]. Se trataba de una región periférica en la que todavía pervivía un lenguaje de herencia celta, algunos monumentos prehistóricos, singulares trajes tradicionales y peculiares formas de expresión de la devoción cristiana. En definitiva, los restos de una civilización ancestral que había contribuido a conformar los orígenes de la nación francesa.

41 DELOUCHE, D., *Peintres de la Bretagne. Découverte d'une provincie*, [París], C. Klincksieck, 1977.



Charles Cottet, *Dolor en el país del mar*, 1908-09

De todos los pintores que se acercaron a esta región nos interesan especialmente aquellos que hacia 1895 comenzaron a ser conocidos como de La Bande Noire o Les Nubians. Dentro de este colectivo destacaron dos de los más importantes pintores regionalistas franceses, Charles Cottet (1863-1925) y Lucie Simon (1861-1945)[42], junto a otros como René Ménard (1862-1930) o André Dauchez (1870-1948). Tanto Cottet como Simon tuvieron un éxito considerable en los años del cambio de siglo, ocupando un lugar destacado en los salones de la Société Nationale des Beaux-Arts, donde sus obras fueron destacadas por la prensa especializada y adquiridas para los museos estatales franceses. De acuerdo con los intereses propios del regionalismo plástico su pintura pretende ser más que un trasunto fiel de los tipos y costumbres del lugar para representar la esencia del pueblo bretón. Para ello conjugan la herencia realista tomada de autores como Courbet o Millet con el conocimiento de la técnica impresionista –si bien prefiriendo el uso de tonalidades sombrías, especialmente en el caso de Cottet, de las que parte la propia denominación del grupo– y, sobre todo,

42 STORM, *op. cit.*, pp. 169-73; CARIOU, A., *Charles Cottet et la Bretagne,* Raillé, Ursa, 1988; CARIOU, A., *Lucien Simon*, Plomelin, Palantines, 2002.

evidencian una clara vinculación con la poética simbolista finisecular. El resultado, tanto por los ambientes recogidos como, en general, por el uso de la luz y el color, muestra una evidente sintonía con la pintura del español Zuloaga, así como con la de otros pintores vascos del momento como los hermanos Zubiaurre.

En el ámbito político, durante la primera década del siglo XX el regionalismo francés se vio íntimamente vinculado a los planteamientos de la derecha más radical, concretamente a través de Charles Maurras y Maurice Barrès, autores respectivamente de *Enquête sur la monarchie* (1900) y *Scènes et doctrines du nationalisme* (1902). Maurras, principal ideólogo de Action française, partido político antirrepublicano, monárquico y, abiertamente hostil a extranjeros y minorías étnicas como la judía, desarrolló el concepto de "nacionalismo integral". Un nacionalismo que abogaba por un retorno a las viejas provincias y, por tanto, por la conservación de las identidades regionales; entre ellas, la de su Provenza natal. En lo cultural, como otros muchos autores del momento, defendió el mito del origen latino de la región francesa, signo de mesura y orden, frente a la barbarie propia de los pueblos germánicos y anglosajones[43]. De hecho, su llamada de un retorno a la región más que basada en argumentos legislativos o judiciales bordeó lo místico. Se opuso a la centralización del Estado heredada de la revolución de 1789 y su artificial subdivisión en departamentos y abogó por una vuelta a las antiguas provincias, los "pays" del Antiguo Régimen, los cuales constituían por si solos pequeñas patrias.

Si el regionalismo de Maurras fue más bien una postura política de carácter marginal, el regionalismo de Barrès fue, por el contrario, más pragmático y popular. De hecho fue capaz de abrir el nacionalismo conservador a una audiencia cultural más amplia. Coincidió con Maurras en la defensa de la imagen latina de Francia y se mostró partidario de una nación fundamentada en las "petites patries". En lo político, como nativo de La Lorena, fue un apasionado revanchista que culpaba de la tragedia de 1870 al régimen centralizado. En general, la obra de Barrès abunda en referencias a la tierra y los ancestros ("la terre et les morts") como el medio de salvación de la raza francesa.

En cualquier caso, no todo el regionalismo francés del momento estuvo unido a la derecha ultraconservadora. Existió también una visión mucho más moderada que, tal y como ha señalado Shanny Peer, fue capaz de aglutinar representantes de todo el espectro político, "ranging from right-wing nationalists like Maurice Barrès to Radical-Socialists and the occasional Socialist"[44]. Nos referimos a la que ofrecía la Fédération régionaliste française (FRF) fundada en Montpellier en 1900 por Jean Charles-Brun. Sus partidarios

43 La importancia del clasicismo en las artes plásticas francesas de las primeras décadas del siglo XX, y sus relaciones con el nacionalismo francés, es una cuestión ampliamente tratada por la historiografía. Para el caso concreto de Charles Maurras y Action française resulta esencial: McWILLIAM, N., "Action française, Clasicism, and the Dilemmas of Traditionalism in France, 1900-1914", en HARGROVE y McWIILLIAM, *op. cit.*, pp. 269-291.

44 PEER, S., *France on Display. Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, Albany, State University of New York Press, 1998, p. 62

pretendieron combatir la excesiva centralización de la sociedad francesa –en política, economía, administración, educación…–, y preservar las formas de vida regionales a través del arte, la literatura o las costumbres. Figura fundamental para inspirar algunas de las ideas del FRF y del propio Charles-Brun fue el geógrafo Paul Vidal de la Blanche y su *Tableau de la géographie de la France* (1903), donde abogaba por una Francia diversa compuesta por regiones naturales que se caracterizaban por una combinación única de factores geográficos, humanos y económicos.

Entre los propios escritos de Charles-Brun hay que destacar *Le régionalisme* (1911), el cual tuvo una considerable difusión en España tras ser traducida en 1918, prologada por José G. Acuña, y publicitada a través de la prensa del momento. En ella se refiere Charles-Brun al regionalismo como una fuerza regeneradora ante los problemas de Francia, capaz de aunar tradición y progreso, pese a tratarse de dos términos aparentemente contradictorios. Afirma tajante: "El regionalismo está de moda. Ayer todavía desconocido, el vocablo ha hecho rápida fortuna en poco tiempo. Son incontables los grupos, las revistas, los periódicos, los teatros, las novelas regionalistas"[45]. Por otra parte, denuncia que las escuelas regionales francesas están en peligro de desaparición por la dictadura del centro, al que se empeñan en imitar perdiendo su originalidad. Entiende que los artistas provincianos no son reconocidos mientras no alcanzan la consagración parisién, andando un camino que los aleja del pueblo. Uno de los capítulos de su obra está dedicado al "Arte regional y el regionalismo literario", donde asegura: "hagamos, pues, constar que existe un regionalismo literario y artístico, poderoso y robusto"[46] y alude, como ejemplo, a la citada Escuela de Nancy. Precisamente entiende que literatos y artistas han jugado un papel esencial en todo el proceso que retrata, dado que, en su opinión, son éstos los que han logrado difundir la doctrina regionalista entre la opinión pública francesa.

En cualquier caso, Charles-Brun no fue el único que a comienzos de la segunda década del siglo llamó la atención sobre la existencia de un arte regionalista. Así lo encontramos dentro del ámbito de la crítica en la obra de André Salmon *La Jeune peinture française* (1912), conocida especialmente por su temprana definición del cubismo. En ella dedica un capítulo completo al "Renacimiento del paisaje francés" refiriéndose al regionalismo en estos términos:

> "L'un des plus profonds sentiments de notre époque, et d'ordre moral et social, un de ces sentiments nés de l'individualisme délivré de ses directions criminelles, le sentiment régionaliste, en un mot, facteur d'ordre, de raison, de beauté et bien capable de provoquer une révolution d'autant plus formidable qu'elle devra balayer les monuments de trois révolutions généreuses mais corrompues per la fausse passion. Les peintres de terroir du 20e siècle le sont plus certainement que ne pu l'être un Millet, par exemple, prompt à abandonner son Cotentin et n'en dégageant que rarement l'essence particulière. Les oeuvres de Charlot ou de Lacoste ont plus de saveur autochtone. C'est que ces peintres

45 CHARLES-BRUN, J., *El regionalismo*, Madrid, Francisco Beltrán, 1918, p. 77.

46 CHARLES-BRUN, *op. cit.*, p. 191.

> sont dévorés d'un amour de la terre natale qu'il nous faut retrouver après un long oubli, suicide de la petite patrie. Le salut de la France et de l'Art, il faut y applaudir, nous est promis par la réouverture des ateliers provinciaux, depuis longtemps fermés"[47].

Encuentra por tanto en el regionalismo un impulso revolucionario al tiempo que un sentimiento de orden moral y social. Y, de acuerdo con ello, se refiere a la existencia de pintores de la tierra, entre los que incluye a artistas marcadamente conservadores como Charles Lacoste, Jules Zingg o Louis Charlot que, como bien ha señalado Romy Golan eran destacados por publicaciones de inspiración regional como *L'Art et les Artistes*[48]. En cualquier caso, no deja de resultar significativo que un crítico vinculado a la vanguardia como era Salmon encuentre en el regionalismo una fuerza de tal calado y abogue por la reapertura de los talleres provinciales como síntoma de la salud de Francia y del arte.



Charles Lacoste, *Pueblo entre montañas, Pirineo*s, 1910

47 SALMON, A., *La Jeune peinture française*, París, A. Messein, 1912, p. 103

48 GOLAN, R., *Modernity and nostalgia. Art and politics in France between the wars*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 25

Las ideas regionalistas desarrolladas a partir del cambio de siglo florecieron de forma decidida en las décadas posteriores al final de la I Guerra Mundial, favoreciendo la concepción de una Francia unida pero rica en su diversidad. Esta cuestión, que tuvo un claro desarrollo en lo político –ilustrado a través de declaraciones como la del centrista radical Edouard Herriot en 1919: "La Cuarta República, la república de la paz, será regionalista o no será"[49]–, también es perfectamente evidente en otros ámbitos como la arquitectura, la literatura y las artes plásticas. En relación a éstas últimas hay que referirse a las aportaciones realizadas por la ya citada Romy Golan y Christopher Green. Ambos, han tratado de perfilar las características de esta tendencia y sus relaciones con las premisas del "rappel à l'ordre", especialmente a través de una serie de autores, la mayor parte antiguos vanguardistas, y de las publicaciones que abogaron por sus propuestas. Así, en relación a la recuperación del paisaje tradicional ya apuntada por Salmon, Golan ha señalado:

> "Thus the return to the verisimilitude of the landscape motif cannot be discounted as a mere reactionary rejection of the experimentalism of the prewar period in favor of what Roland Barthes has termed "the reality effect"; nor does it fit comfortably within the confines of the conservative cultural politics of the *rappel à l'ordre*. Rather, the landscape's mapping of the external world participated in a specific regionalist ideology that linked France's cultural vitality to the strength of its rootedness in the soil"[50].

Por nuestra parte, entendemos que resulta difícil diferenciar ambas cuestiones, ya que esa llamada al orden en la que la vuelta al clasicismo fue su síntoma más palpable, no podía quedar al margen de las exigencias de una Francia, victoriosa pero profundamente devastada, que demandaba un retorno a sus propias raíces, a la tierra y sus gentes. Una reacción que coincidía plenamente con las aspiraciones regionalistas. En esta línea de pensamiento, por tanto, es en la que podemos situar, de forma más o menos evidente, al menos una parte de la producción realizada en las décadas de 1920 y 1930 por autores como André Derain, Roger de La Fresnaye, Auguste Herbin, Maurice de Vlamick, Marcel Gromaire, André Dunoyer de Segonzac o Amédée de la Pattelière.

Christopher Green se ha referido a la labor realizada por los críticos Florent Fels y Jacques Guenne –y por algunos de sus colaboradores– desde las páginas de la revista *L'Art vivant*. En sus escritos, encuentra Green la apuesta por lo que consideran un moderno antídoto francés contra el cubismo, el cual identifican con el "naturalismo" de una serie de autores, en su mayoría ya citados, como Derain, Vlaminck, Gromaire, Utrillo y Dunoyer de Segonzac. Y añade: "También en estos casos, con la excepción de Derain, recalcaban sobre todo el sentido de identidad regional que tenían estos artistas y su representación pictórica de lo local: en ocasiones tipos locales (especialmente en el caso de Gromaire), con más

49 Recogida por GOLAN, *op. cit.,* p. 26, a partir de la cita original aparecida en: JEAN-DESTHIEUX, F., *L'evolution régionaliste*, París, 1919, p. 290.

50 GOLAN, *op. cit.*, p. 7.

frecuencia paisajes, llenos de sentimiento localista"[51]. Golan, por su parte, se refiere a otras revistas artísticas como *Le Carnet des artistas* y *La Renaissance des arts français et des industries de luxe*, en las que encuentra ese mismo interés por las premisas regionalistas[52].



André Derain, *Vista de Saint-Maximin*, 1930

Por otro lado, si bien como la propia Golan indica no puede olvidarse que tanto Derain como Vlaminck habían abandonado sus experimentaciones vanguardistas ya con anterioridad al inicio de la guerra para acercarse a una concepción del paisaje mucho más tradicional, lo cierto es que los contrastes entre la obra prebélicas de autores como Fresnaye –claramente adscritas al cubismo– y algunos paisajes realizadas con posterioridad al conflicto –dentro de un lenguaje de raíz académica– es evidente. Algo similar ocurre entre las

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

52 GOLAN, *op. cit.*, p. 26.

composiciones abstractas desarrolladas por Herbin entre 1917 y 1921 y los paisajes y retratos realizados a partir de esa segunda fecha[53]. Igualmente significativos pueden resultar algunos gestos como el llevado a cabo por Vlaminck, el cual fue retratado por la revista *L'Art vivant* en junio de 1925 sobre el rótulo "Vlaminck retourne a le terre"[54].



Roger de la Fresnaye, *Le bouvier*, 1921

En general se trata de propuestas que, por contenido y opciones plásticas, muestran un carácter evidentemente conservador y, sin embargo, contra la posibilidad de identificarlas únicamente con un nacionalismo más o menos reaccionario, Green ha planteado el caso del escultor regionalista Paul Niclausse[55] y del ya citado Marcel Gromaire, ambos vinculados a una ideología de izquierdas. El caso de Gromaire resulta especialmente interesante ya que se

53 GOLAN, *op. cit.*, pp.1-5.

54 *L'Art vivant*, 1 de junio de 1937, p. 37. Dato ya recogido por GREEN, *op. cit.*, p. 362.

55 En relación a la escultura regionalista Golan también se refiere, además de al propio Niclausse, a los autores vinculados a la revista *La Douce France*, entre ellos Zadkine: GOLAN, *op. cit.*, pp. 33-6.

centra en la representación de tipos del campo y la ciudad del Noreste francés a través de una figuración renovada propia del periodo entreguerras para la que se han señalado referentes que van de Rouault a Leger. En cualquier caso, el propio autor se alineaba en una entrevista concedida a Guenne en mayo de 1926 en la tradición de la pintura franco-flamenca frente a la heredada de Italia, destacando especialmente el carácter universal de la obra de Rembrandt. En cuanto a aquello que trataba de recoger con su pintura indicaba: "Ce qui m'émeut en France et particulièrement dans la France du Nord, c'est la continuité de l'effort humain, la ténacité de l'être qui lutte sans cesse malgré la rigueur du climat, la guerre, l'invasion, et qui triomphe. Cet effort-là, merveilleusement épique, me suffit"[56]. Una vinculación con la tierra y el hombre que la habita que ya había sido señalada por Fels a raíz de la exposición celebrada un año antes:

> "Gromaire, c'est l'art de la terre. C'est une personnalité que la ville n'a point déformée. S'il transforme les données offertes para la nature, c'est pour en exalter les caractères. On dirait plus heureusement au lieu d'il déforme, il surforme, car ce sont des définitions réalistes, d'une sorte de symbolisme impérieux qu'il dote ses personnages"[57].

Para finalizar con el caso francés debemos referirnos a un renovado interés por la representación de la vida rural gala durante los años treinta, consecuencia directa de la llegada de los efectos de la Gran Depresión al país. Además del trabajo de los ya citados surgió una nueva generación de pintores "terriens"[58]. Romy Golan incluye en este ámbito a autores como Robert Lotiron, así como a dos grupos de pintores: los neo-conservadores miembros de Peintres de la Réalité Poétique, entre ellos Gérard Cochet, Roland Oudot o Roger Chapeli-Midy; y los miembros de Forces Nouvelles, como Georges Rohner, Robert Humblot o Henri Jannot, vinculados a un pensamiento de izquierdas. En cualquier caso, podemos observar como, de nuevo, una crisis favorecía el que se pretendiera volver a las raíces, a la tierra, la familia, en definitiva, a lo que se consideraba la verdadera Francia; tal y como aparecía recogido en los escritos de autores como Lucien Romier o Waldemar George[59].

La importancia que el movimiento regionalista llegó a adquirir durante la citada década se hizo especialmente visible durante la celebración de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París en 1937[60], con la que quedó demostrado que el regionalismo no era una ideología únicamente asociada al nacionalismo de derechas sino que también encajaba bien con la nueva política agrarista promovida desde el gobierno del Frente

56 GUENNE, J., "Marcel Gromaire", *L'Art Vivant*, 15 de mayo de 1926, pp. 378-83, espec. p. 383.

57 FELS, F., "Les expositions", *L'Art Vivant*, 1 de junio de 1925, p. 22.

58 GOLAN, *op. cit.*, pp 67-8 y 124-5.

59 Entre otras publicaciones: ROMIER, L., *Plaisir de France*, París, Hachette, 1932 y GEORGE, W., *L'Esprit français et la peinture française*, París, Éditions des Quatre Chemins, 1931.

60 La presencia del regionalismo en la Exposición Internacional de 1937 ha sido estudiada de forma monográfica en PEER, *op. cit.*

Popular[61]. Su comisario general fue Edmond Labbè, un activo regionalista defensor de los métodos tradicionales frente a los industriales, que no fue cesado de su cargo tras la llegada al poder de los socialistas, dejando claro la identificación del nuevo gobierno con sus iniciativas. Entre sus principales asesores en la organización, por cierto, se encontraba Charles-Brun. De este modo encontramos cómo para esas fechas el regionalismo había sido adoptado por la extrema izquierda e incluso la principal iniciativa museológica llevada a cabo durante el periodo del Frente Popular fue "una empresa regionalista y folklórica", la creación por parte de Henri Rivière del Musée des Arts et Traditions Populaires[62].

En 1938 Jean Cassou apoyó la idea planteada por Jean Lurçat de recuperar el tapiz como arte público popular reorganizando las Manufactures Nationales[63]. Los primeros cartones tras la reestructuración eligieron temas marcadamente regionalistas como el titulado *La Tierra,* diseñado por Gromaire que ya tenía experiencia en este ámbito. El destacado protagonismo de la hoz y el martillo en la composición, que son portadas por un grupo de campesinos, se correspondía perfectamente con las ideas del Frente Popular en una escena dedicada en su conjunto a la fertilidad del campo. En realidad, tal y como recogió Golan, la colaboración entre el ámbito regionalista y las manufacturas tapiceras arrancaba de tiempo atrás[64]. En 1912 el Estado francés planteó la idea de dedicar una ambiciosa serie de tapices realizados por la manufactura de Beauvais a las diferentes provincias francesas. Entre los autores seleccionados se encontraban algunos ya citados como Lacoste y Zingg, además de Jean-François Raffaëlli o Raymond Legueult. Aunque la I Guerra Mundial retrasó el proyecto, que no se ejecutó en su mayor parte hasta la década siguiente, lo cierto es que dio buena prueba de las posibilidades de colaboración que existían entre los ideas de reivindicación regional y las artes plásticas.

61 Por otra parte, y aunque no hayamos hecho referencia a ello no puede pasarse por alto la importante presencia regionalista en la Exposición de Artes Decorativas e Industriales de París de 1925, especialmente a partir de los pabellones de las distintas regiones francesas.

62 Tal y como ha señalado GRENN, *op. cit.,* p. 388.

63 *Ibídem,* p. 389.

64 GOLAN, *op. cit.*, p. 26.

3. ITALIA: DE LA MADURACIÓN NACIONAL AL FASCISMO

El final del siglo XIX contó en Italia con su propia derrota colonial, la de Adua en 1896 –contra Abisinia que obtuvo así su independencia–, así como con un momento crítico durante los primeros cinco meses de 1898, cuando se produjeron importantes protestas en el país originadas por la mala situación económica, que culminaron en las "quattro giornate" milanesas. Ambos acontecimientos dan buena muestra de la naturaleza de un ambiente que ha llevado a Alfonso Botti, autor de un estudio comparativo entre el fin de siglo italiano y español, a señalar como uno de los elementos comunes a ambos casos la discusión en torno a las características del presunto "carácter nacional"[65].

En cualquier caso, el estudio del regionalismo italiano hay que situarlo en el contexto de un todavía reciente proceso de reunificación. Una vez asentadas las bases fundamentales del nuevo país surgieron las interrogaciones en torno al valor que debía otorgarse a las diferentes identidades regionales y locales. Tal y como ha planteado Stefano Cavazza, el regionalismo "appare come un proceso più elaborato che richiede una produzione culturale che modelli la mentalità collettiva offrendo ad essa elementi di autoriconoscimento radicati nel territorio e condensati nell'identità"[66]. Así, determinadas élites locales se sirvieron de éste para consolidar su poder, haciéndose eco del sentimiento de malestar hacia el centralismo político, económico y cultural. Ahora bien, para ese comienzo del novecientos en que reaparecieron las discusiones relativas a una posible descentralización, los impulsos antiunitarios habían sido superados en su mayor parte y se llegó a hablar de un nuevo regionalismo en el que la región se vivía como elemento integrante de la nación[67]. De este modo el propio "Risorgimento" pudo convertirse en uno de los ideales fundamentales del regionalismo italiano[68]. El sentimiento regional quedaba así integrado dentro del discurso nacionalista. Una cuestión que se puso de manifiesto a través de la proliferación de revistas y periódicos locales en los que la cuestión identitaria ocupaba un espacio central, y en los que tuvieron cabida las opiniones de autores como Giovanni Papini, Curzio Malaparte o Giovanni Crocioni[69]. Al mismo tiempo, estos medios colaboraron en la difusión de las investigaciones en torno al folklore y las tradiciones, así como al redescubrimiento y valoración del paisaje; cuestiones, todas ellas, que tuvieron un evidente reflejo en el ámbito de las artes plásticas.

---

65 BOTTI, A., "Italia e Spagna nella crisi di fine secolo: aspetti a confronto in una prospettiva comparata", en CASIMIRI, S. (a cura di), *Intorno al 1898. Italia e Spagna nella crisi di fine secolo*, Milano, FrancoAngeli, 2001, pp. 158-175, espec. p. 170.

66 CAVAZZA, S., *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 19.

67 "Il neo-regionalismo insomma non è «la regione che rinasce», ma è piuttosto «la regione che muore» o per lo meno la regione che cessa di esistere solamente come regione, per incominciare a vivere anche e soprattuto come elemento della nazione". MONTI, A., "Neoregionalismo e scuola di cultura", *La Voce*, nº 10, Firenze, 28 de mayo de 1914, p. 30, [recogido en CAVAZZA, *op. cit*, p. 22] .

68 CAVAZZA, *op. cit.*, p. 37.

69 En relación a la prensa regionalista italiana conviene revisar CAVAZZA, *op. cit.*, pp. 29-49.

En realidad, el referirse a una plástica regionalista dentro del ámbito italiano ha sido una propuesta realizada en fechas recientes por Eugenia Querci[70], entendiendo éste como síntoma de un proceso cultural mucho más amplio y sin pasar por alto las claras concomitancias con el caso español[71]. Las relaciones entre ambos países fueron estrechas, fundamentalmente, a partir del importante número de artistas españoles que viajaron a Italia para completar su formación. Aunque no es nuestra intención trazar un recorrido por aquellos artistas españoles que, una vez allí, se dejaron conquistar por los tipos y paisajes locales y los llevaron a su pintura, sí que conviene mencionar el caso de Eduardo Chicharro y Antonio Ortiz Echagüe. Ambos, como pensionados de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, realizaron estancias en la isla de Cerdeña, el primero durante el verano de 1901 y el segundo en diferentes ocasiones entre 1906 y 1909, convirtiendo la representación de las gentes del lugar, sus vestimentas y tradiciones, en motivo clave de su producción[72]. Allí establecieron contactos con artistas locales, especialmente con Antonio Ballero, si bien, más allá de posibles influencias sobre éstos, lo cierto es que desde finales de siglo la isla, tal y como señala Frongia se estaba adentrando en ese ambiente de búsqueda de la identidad nacional y en particular de la sarda, propio de la Italia del momento[73].

De este modo las representaciones de los tipos y paisajes locales fueron el asunto esencial de los pintores isleños durante las primeras décadas del siglo. Entre ellos, además del ya referido Ballero, hay que citar a Giuseppe Biasi, Filippo Figari, Carmelo Floris, Felice Melis, Mario Delitala, Stanis Dessy o Melkiorre Melis. No hay duda de que este rico conjunto de pintores supone uno de los capítulos más relevantes de la pintura regionalista italiana. La pervivencia de unas formas de vida tradicionales, atractivas por su carácter primitivo y exótico, y el señalado interés por subrayar un carácter diferenciado contribuyeron a ese despertar de la pintura regional. Tal y como ha señalado Querci: "L'elemento rurale e pastorale presente nell'opera degli artista sardi diventa dunque riquiamo ad un evo arcaico sentito come radice dell'"anima sarda" ma che nel suo richiamarsi, per associazione, ad una fase primigenia della vita umana, diviene patrimonio condivisibile anche al di fuori del territorio isolano"[74]. En cualquier caso, y como es propio del regionalismo plástico, éste es sólo un síntoma evidente de un proceso cultural mucho más amplio que se estaba desarrollando en ese momento en Cerdeña y que estaba estrechamente imbricado con lo vivido en el ámbito político y social.

70 El calificativo "regionalista" sí que ha sido utilizado por parte de la historiografía italiana en relación a la arquitectura.

71 Con cuyos planteamientos, que vamos a seguir en el presente apartado, coincidimos plenamente: QUERCI, E., "Diversità-identità. La visione regionalista del Novecento", en *Tra Oriente e Occidente. Stampe italiane della prima metà del'900* [catálogo de la exposición comisariada por Alida Moltedo], Roma, Artemide, 2006.

72 La cuestión ha sido estudiada en profundidad en FRONGIA, M. L., *Due pittori spagnoli in Sardegna. Eduardo Chicharro Agüera (1901) e Antonio Ortiz Echagüe (1906-09)*, Nuoro, Ilisso, 1995.

73 Cfr. FRONGIA, *op. cit.,* pp. 103-104.

74 QUERCI, *op. cit.*, p. 23.



Filippo Figari, *Il corteggiamento* (decoración mural de la Salla dei Matrimoni), 1912

No es de extrañar, por lo tanto, que la pintura sarda se pusiera en relación con la española, concretamente con la de autores como Zuloaga, Anglada Camarasa o los hermanos Zubiaurre, quienes, junto con el imprescindible Sorolla, eran los españoles más conocidos en la Italia del momento gracias a su destacada presencia en las principales muestras celebradas. Así, puede citarse la participación Zuloaga, Anglada y Sorolla en la bienales de Venecia de 1903 y 1905, mientras que en la de 1910 coincidieron Zuloaga y los Zubiaurre; en la Exposición Internacional de Roma de 1911 estuvieron todos ellos, contando Zuloaga y Anglada con sala propia dentro de la sección internacional; y, por último, en la Bienal de 1914 fueron Anglada y los Zubiaurre quienes contaron con un espacio independiente[75].

Respecto a la referida vinculación con los autores sardos, críticos como Margherita Sarfatti o Vittorio Pica señalaban a raíz de la primera exposición de Giuseppe Biasi en Milán en 1917 la relación existente entre los trabajos de éste y la obra de Zuloaga y los Zubiaurre[76].

75 La presencia de los pintores españoles en las Bienales de Venecia ha sido recogida en *Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895-2003*, [Madrid], Turner, 2003. Respecto a la participación de los autores españoles en la Exposición Internacional de Roma de 1911: BAZÁN DE HUERTA, M., "La Exposición Internacional de 1911 en Roma y el arte español", *Norba-Arte*, nº 8, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988, pp. 231-250; y ARA, A., y QUERCI, E., "Roma 1911: Presencia y fortuna crítica del arte español", *Goya: Revista de arte*, nº 329, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2009, pp. 342-351; y QUERCI, E., "Roma 1911: il trionfo di Zuloaga, Anglada e dei pittori spagnoli", en *Storia dell'arte* nº 125-126 (n.s. 25/26), Roma, CAM editrice, Gennaio-Agosto 2010, pp. 209-234. Este último trabajo incluye interesantes testimonios de la recepción crítica de los citados autores en Italia durante los primeros años del siglo.

76 FRONGIA, *op. cit.*, p. 121.

Sin embargo, el propio Biasi se lamentaría algunos años después de la constante alusión a Zuloaga o Anglada al referirse a la pintura sarda, entendiendo que sólo podían hacerse analogías vagas y lejanas[77].



Giuseppe Biasi, *Sposalizio a Nule*, 1914-5

En cualquier caso, no fueron los sardos los únicos artistas italianos en relación a los que se invocó el nombre de Zuloaga –lo cual, por otra parte, es buena prueba del reconocimiento con que contaba entonces el vasco–. Así le había ocurrido algunos años antes a Felice Casorati al presentar una de sus primeras obras de entidad, *Le vecchie*, a la Bienal de Venecia de 1909[78]. Y, una vez más, el propio artista en una conferencia impartida en 1943 se declaraba contrario a la comparación del citado trabajo con la "faciloneria allora molto festeggiata di Zuloaga"[79]. En cualquier caso, y aunque la influencia en Casorati fue a todas luces pasajera, entendemos que, al

77 Cfr. BIASI, G., *I parenti poveri. Postilla alla comparsa conclusionale sulle Quadriennali*, Sassari, 1935, p. 31 [Recogido en FRONGIA, *op. cit.*, p. 121].

78 En concreto Vittorio Pica, de nuevo, señaló la patente influencia española y en concreto de Zuloaga: QUERCI, *op. cit.*, pp. 22-3.

79 Citado en BERTOLINO, G. y POLI, F., *Felice Casorati: catalogo generale, i dipinti (1904-1963)*, Torino, Umberto Allemandi, 1995, vol. I, p.25.

igual que sucedía en el caso anterior, no resulta gratuito el hecho de que esta opinión negativa respecto a la obra del vasco se produjera en unas fechas en que su pintura ya no contaba con el reconocimiento del que había gozado durante las primeras décadas del siglo.

Hito clave de la historia del regionalismo italiano supuso la Exposición Internacional de Roma de 1911[80]. Concebida para celebrar el cincuenta aniversario de la unidad, trató de transmitir la imagen de una nación madura que era capaz de reconocer la diversidad de identidades y los aportes particulares que cada una de ellas realizaban al conjunto nacional. Así se mostró especialmente a través de la Mostra Regionale ed Etnográfica. Ésta constituía el ámbito más importante de la exposición y en ella se agrupaban los diferentes pabellones regionales construidos partiendo de las arquitecturas más características de cada zona, junto a los dos espacios dedicados a la etnografía. Entre ellos el Palazzo del costume donde los pintores Galileo Chini[81] –también autor del cartel de la muestra etnográfica y participante en la decoración del pabellón toscano y del pabellón de fiestas– y Giovanni Costantini realizaron las escenografías de los maniquís vestidos con los trajes tradicionales[82].



Galileo Chini, Exposizione Etnografica, Roma, 1911

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

81 Sobre este autor, aunque muy puntualmente vinculado una estética regionalista, conviene revisar: BENZI, F., y MARGOZZI, M., (a cura di), *Galileo Chini, dipinti, decorazione, cerámica, teatro, illustrazione*, Milán, Electa, 2006.

82 FORCELLA, E., "Roma 1911. Quadri di una esposizione", en PIANTONI, *op. cit.*, pp. 27-38, espec. P. 30.

Como ya hemos señalado otro de los acontecimientos vinculados a la celebración del cincuentenario fue la organización de una Exposición Internacional de Bellas Artes[83] en relación a la cual conviene destacar algunas de las adquisiciones realizadas para engrosar los fondos de la Galería Nacional de Arte Moderno y que denotan un cierto gusto por la obra de pintores extranjeros vinculados al lenguaje regionalista. Nos referimos a trabajos como *Los fuegos de San Juan en Bretaña*, de Charles Cottet; *Campesinos en la iglesia*, de Vladislaw Jarocki; *Viejecita*, de Izsak Perlmutter; *Recogiendo las redes*, de Joaquín Sorolla; *Vagabundos y mendigos*, de Ramón de Zubiaurre o, si bien sólo por su autor pero no por el asunto tratado, *El viejo verde*, de Ignacio Zuloaga.



Giacomo Balla, *Contadina del _Marcelli_*, c. 1911

83 PIANTONI, G., "Nell'ideale città dell'arte", en PIANTONI, *op. cit.*, pp. 71-88.

Por último, no podemos pasar por alto la Mostra dell'Agro Romano, una iniciativa independiente del conjunto de actos oficiales, organizada por el Comitato dell Scuole per i Contadini dell'Agro Romano[84]. Además de un carácter didáctico pensado para dar a conocer la labor del citado comité, la muestra cuidó especialmente sus contenidos artísticos y etnográficos. En relación al primero de estos aspectos, a cargo de Duilio Cambellotti, se presentó la producción de diversos autores que tomaron como motivo de inspiración la campiña romana. Entre éstos se encontraba Giacomo Balla con doce obras que se ajustaban al citado asunto y que eran todavía ajenas a las experimentaciones futuristas en las que se sumergiría ese mismo año. En definitiva, encontramos en esta Exposición de Roma de 1911 un conjunto de iniciativas pensadas para expresar todo el proyecto político y cultural al que hacíamos referencia y en el que tanto las artes como la etnografía se convirtieron en protagonistas absolutas.

Tras la I Guerra Mundial y, después, con la llegada del fascismo, el regionalismo no desapareció del panorama italiano. Tal y como ha planteado Cavazza no puede hablarse de una confrontación absoluta entre región y fascismo[85]. Si bien es cierto que en lo administrativo se trató de anular cualquier autonomía local, desde el punto de vista cultural, la región continuó siendo un punto de referencia ideológico utilizado por los intelectuales provinciales favorables al régimen con la intención de reforzar la unidad nacional. Al menos esto fue posible durante los años veinte, si bien en la década siguiente, se impusieron las tendencias anti-regionalistas. Por otra parte esta vinculación entre regionalismo y fascismo trajo consigo una revitalización –y reinvención– de determinadas tradiciones y un notable empleo del folklore con intenciones propagandísticas. El folklore, de hecho, fue motivo habitual de inspiración para diferentes pintores italianos durante las primeras décadas del siglo mientras que otros, como Carlo Carrà, consideraron las propuestas regionalistas en materia artística como un fenómeno transitorio derivado de la falta de desarrollo del que adolecía todavía el arte italiano contemporáneo[86].

En este contexto surgió en el arte italiano la polémica entre el movimiento *strapaese* (ultraprovinciano) y la sensibilidad *stracittà* (ultraurbana)[87]. Sin embargo, tal y como ha planteado José Carlos Mainer en relación a Curzio Malaparte ambas posturas no eran irreconciliables[88]. Por nuestra parte, entendemos que el debate en torno al clasicismo suponía otra posible vía de comunicación. Como es sabido, el clasicismo se había convertido para los novecentistas en el medio que les permitía ser modernos al tiempo que vincularse a la tradición italiana. Sin

84 CARDANO, N., "La Mostra dell'Agro Romano", en PIANTONI, *op. cit.*, pp. 179-188.

85 CAVAZZA, *op. cit.*

86 CARRÀ, C., "Due toscani e un piamontese", L'Ambrosiano, 1 de abril de 1927. Citado en CAVAZZA, op. cit., p. 65.

87 La traducción de los términos está tomada de: MAINER, J. C., "Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad", en GIMÉNEZ CABALLERO, E., *Casticismo, nacionalismo y vanguardia. (Antología: 1927-1935)*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2005, pp. IX-LXVIII, espec. XXV.

88 MAINER, *op. cit.*, p. XXVI.

duda, fue el término más invocado en ese ansiado proceso de retorno a la normalidad y el orden. Pero, al tiempo, dentro del ámbito italiano era un concepto profundamente vinculado a la cuestión de la identidad nacional, aquella que tanto preocupaba a los regionalistas y que, en lo plástico, y fundamentalmente en relación con el área toscana, podemos identificar con los *strapaesani*. Éstos, desde su llamada de atención sobre la esencia rural del pueblo italiano no tenían por qué renunciar a conceptos vinculados al clasicismo como los de equilibrio o medida. De ahí que aquellos autores que centraron su producción en la representación de las gentes y el paisaje de las diferentes regiones recurrieran paralelamente, y de acuerdo con las tendencias imperantes en el momento a determinados recursos "clasicistas", entendiendo como tales la monumentalidad y el aspecto escultórico de las figuras, el orden en las composiciones, la depuración formal, etc.

A este respecto resulta fundamental referirnos a la figura de Ardengo Soffici. En agosto de 1919 Alberto Savinio dedicó un artículo dedicado a su pintura en las páginas de la revista *La Vraie Italie* –dirigida por Gionvanni Papini y en la que colaboraba el propio Soffici–, en el que, tal y como ha sido puesto de manifiesto por Luigi Cavallo lo sitúa en la línea que, desde los maestros antiguos conducía a la modernidad, de acuerdo, por tanto, con la idea de retorno al clasicismo que el propio Savinio estaba predicando en ese momento desde las páginas de *Valori Plastici*[89]. Pero, en ese mismo texto, Savinio alude a su amor por "les peintures de couleur paysanne, enrichies e comme ennoblies par une ineffable solennité de primitif"[90]. La alusión no es gratuita puesto que Ardengo Soffici ocupa un lugar destacado dentro de este proceso de identificación entre el hombre y su tierra natal a través de su idea de la "toscanità". Una construcción estética de contenido marcadamente nacionalista y vinculada al fascismo mussoliniano que, en realidad, ya había esbozado hacia 1907-08; pocos años antes de implicarse en las experimentaciones vanguardistas del cubismo y el futurismo. Unos planteamientos que, a partir de una nueva actitud hacia el arte fraguada durante los años de la I Guerra Mundial aparecerán ya perfectamente definidos en los cuatro números de la revista *Rete Mediterranea*, enteramente redactados por él en el año 1920.

89 Cfr. CAVALLO, L., *Ardengo Soffici: un'arte toscana per l'Europa*, Firenze, Vallecchi, 2001, p.58.

90 SAVINIO, A., "Soffici peintre", *La Vraie Italie*, nº 7, agosto de 1919 [recogido en CAVALLO, *op. cit.*, p. 57]. El texto completo recogido por Cavallo dice así: "Où il insiste avec plus d'amour, c'est dans les peintures de couleur paysanne, enrichies e comme ennoblies par une ineffable solennité de primitif […] un aspect aride et grave, mais qui en même temps est uni à une gentillesse si exquise dont on ne saurait trouver d'équivalents que dans quelque fresque de certains maîtres d'avant la Renaissance […]. Avec Giorgio de Chiricio, Carlo Carrà et quelque autre encore, Soffici est parmi les noms très rares qui marqueront dans l'histoire future, l'époque présente de la peinture italienne".



Ardengo Soffici, *Contadini*, 1928

No hay duda, por tanto, respecto a la existencia en el arte italiano de los años veinte de una tendencia partidaria de que los artistas tomaran su inspiración de su propio ambiente, de su región. Así lo muestran testimonios como el del periodista y folklorista Amedeo Finamore quien, en 1925, anteponía la región "prima cellula dell'organismo nazionale" al internacionalismo cultural[91]. Lo *strapaese*, según ha sido definido por Luciano Troisio, se caracterizaba por recurrir a "gli elementi autoctoni contrapposti a ciò che giunge dalla città, la conoscenza della campagna, della gente contadina, semplice, dell'orgogliosa tradizione agreste mista alla fierezza della gente toscana del contado che ha oscura consapevolezza di una natia autorità culturale, di una antica aristocrazia"[92]. Desde las propias páginas de la revista, en noviembre de 1927 y bajo el seudónimo de Orco Bisorco, Mino Maccari, aclaraba que, en cualquier caso, esa vuelta a los valores esenciales de la tradición no podía suponer una muestra de "gretto regionalismo"[93]. De lo que se trataba era de "l'affermazione risoluta e serena del valore attuale, essenziale, indispensabile delle tradizioni e dei costumi caratteristicamente italiani, di cui il paese è insieme rivelatore, custode e rinnovatore", para lo cual lo *strapaese* debía ocuparse de "la selezione di quelle tradizioni e di quei costumi in vista di una unità nazionale che li riunisca in un sintesi potente e feconda senza che essi perdano la forza e la schiettezza originaria della terra e del clima ove maturarono", en definitiva, una defensa "di quelli elementi di italianità che costituiscono le radici naturali della civiltà nostra e della nostra potenza, contro teorie, pratiche e tendenze che sotto la specie della modernità potessero inquinarli e corroderli"[94].

Entre los autores que ilustraron *Il Selvaggio* hasta 1928 encontramos una línea profundamente vinculada a este lenguaje en la que podemos incluir a Adolfo Balduini, el propio Maccari, Achille Lega, Leoneto Tintori, Quinto Martini, Pio Semenghini, Ottone Rosai, Nicola Galante y Oscar Gallo[95].

Precisamente en relación a esa proliferación de los asuntos de inspiración rural en el arte italiano del momento, Jean Clair se ha expresado de forma tajante, incluso aumentando la nómina de autores tradicionalmente vinculados a este ámbito:

> "Quando si guarda la pittura italiana degli anni Venti, in effetti, no si può non restare colpiti dalla permanenza e dal primato del tema agrario. [...] Ora la città, a priori, è assente dalla pittura italiana di quegli anni. Il Novecento resterà ostinatamente attaccato alla rappresentazione di un mondo rurale che, certo, ha cambiato propietario, ma che si perpetua e sembra fondare nella permanenza del paesaggio l'identità della nazione.

91 FINAMORE, A., "Organizzazione regionale", en *Il Messaggero*, 16 de enero de 1925 [recogido en CAVAZZA, *op. cit.*, p. 59].

92 TROISIO, L., *La riviste di strapaese e stracittà: Il Selvaggio, L'Italano, 900*, Treviso, Canova, 1975, p. 14.

93 ORCO BISORCO, "Gazzettino ufficiale di Strapaese", *Il Selvaggio*, nº 21, Firenze, noviembre de 1927 (recogido en TROISIO, *op. cit.*,pp. 74-7).

94 *Ibídem*. Fragmentos tomados de TORSIO*, op. cit*., p. 15.

95 Enumeración tomada de QUERCI, *op. cit.*, p. 25.

> Si tratti del realismo mágico e freddo di Antonio Donghi, di Achille Funi, di Antonio Nardi, oppure del caldo barrocchismo di Fausto Pirandello e di Mario Mafai, al Nord como al Sud, non vediamo che rappresentazioni di mietiture, di scene agresti, di contadini e di paesani. Senza dubbio non è più l'elegante aristocrazia terriera e neppure l'amabile borghesia rustica dipinte da Giovanni Fattori, Silvestro Lego o Telemaco Signorini.
>
> Ma sembra che, dall'epoca dei Mille sino alla fine degli anni Venti, l'Italia non abbia mai cessato di vivere nei campi. Sembra che la "rivoluzione" fascista non abbia fatto altro che assicurare la continuità di un ordine sociale basato sulla proprietà della terra –e che l'estetica del Novecento abbia solo prolungato, fino agli annni Trenta, la poesía bucólica e malinconica dei Macchiaioli"[96].

Ya durante la década de 1930 se produjo el declive del regionalismo italiano. En 1932 el propio Mussolini esgrimió de forma clara su rechazo hacia el regionalismo cultural proclamando públicamente el ocaso del mismo[97]. Se iniciaba así una tendencia que se confirmaría durante los años siguientes. La Italia formada a partir de la unión de las diferentes regiones dio paso a aquella en la que lo fundamental estaba en el tronco común que la mantenía unida. El debate artístico discurría también por otros derroteros, de modo que a partir de ese momento, los planteamientos regionalistas defendidos por los *strapaesani* fueron perdiendo su vigencia y, como ha señalado Querci: "L'idea sofficiana di italianità resulta ormai superata dal concetto più ampio di «mediterranità», capace da un lato di sostanziare l'arte in senso nazionale ma anche di estender i termini della questione in direzione transnazionale"[98].

96 CLAIR, J., "I gattini ciechi", en HULTEN, P. y CELANT, G. [a cura di], *Arte Italiana. Presenze, 1900-1945*, Milano, Bompiani, 1989, pp. 167-70, espec. P. 168.

97 CAVAZZA, *op. cit.*, p. 125 y ss.

98 QUERCI, *op, cit.,* p. 25.

4. EE.UU.: EL DESPERTAR DE LA AUTÉNTICA AMÉRICA

Pese a que la pintura regionalista norteamericana se desarrolló en un contexto y hasta un marco cronológico bien diferente al señalado para los casos europeos, no podemos pasar por alto una breve alusión a la misma. La propia distancia existente entre los fenómenos desarrollados en un continente y otro, puede facilitar el que se establezcan determinados puntos de contacto que nos hablan de un sustrato común. Por otra parte, conviene llamar la atención sobre el hecho de que, historiográficamente, se trata de una realidad ampliamente estudiada cuestión que favorece cualquier posible estudio comparativo[99].

El fenómeno de la pintura regionalista norteamericana se produjo a partir de finales de los años veinte, especialmente tras el crack económico de 1929, y se desarrolló durante la década siguiente. Sus principales representantes fueron Thomas Hart Benton, Grant Wood y John Steuart Curry y contó con apoyos claves como el del crítico Thomas Craven[100]. La propuesta de este grupo de pintores se fundamentaba en una visión nacionalista del arte, demandando una pintura que fuera verdadera representación del modo de vida americano, el cual, en su caso particular, encontraban en los estados del Midwest –concretamente Kansas, Missouri y Iowa–, a través de las formas de vida del medio rural. Fue un movimiento antiurbano y en lo artístico contrario a las propuestas vanguardistas emanadas desde Nueva York, entendidas como una trasposición de las premisas propias de la Escuela de París y que no consideraban válidas para el contexto americano.

En realidad, esa necesidad de desarrollar una estética nacional diferenciada había surgido en el arte estadounidense a partir de 1915 vertebrada fundamentalmente en torno al círculo neoyorkino de Alfred Stieglitz, formado por autores como Arthur Dove, Marsden Hartley, John Marin o Georgia O'Keefe[101]. Sus propuestas, vinculadas a la modernidad, buscaban mostrar la singularidad propia del arte norteamericano, de acuerdo con la apuesta de Sieglitz por mostrar una "America without that damned French flavor"[102]. Un proceso de interrogación identitaria paralelo al que se estaba viviendo, tal y como hemos podido ver, en diferentes países europeos.

---

99 Entre los estudios de conjunto destacaremos: 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.

100 Entre otros autores que, en mayor o menos medida, se han citado en relación al regionalismo americano estarían: Alexander Hogue, John Rogers Cox, Joe Jones o Ross Braught. Tampoco puede olvidarse que incluso Jackson Pollock se formó junto a Benton.

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

102 Carta dirigida por Stieglitz a Paul Rosenfeld, 15 de septiembre de 1925, [cita recogida en BRICKER, *op. cit.*, p. 34].

Ese sentimiento sería retomado por los autores incluidos en el movimiento regionalista durante los años de la Gran Depresión, si bien con unos resultados plásticos muy diferentes. Sus obras muestran una visión idealizada de la América profunda, tratando de crear una imagen de estabilidad nacional en un contexto de fuertes inseguridades. Una pintura encaminada a la transmisión de los valores nacionales, que trataba de dar un sentido a la situación social que se vivía. La propuesta fue entendida y aceptada por el público norteamericano que se reconoció e identificó con ella, dando a sus autores una importante proyección pública[103].

Ese reconocimiento público fue principalmente posible gracias a la labor desarrollada por Maynard Walker quien en 1933 organizó la exposición *American Painting Since Whistler* en el Kansas City Art Institute con la intención de perfilar un marco histórico y contemporáneo en el que incluir el trabajo del llamado "triunvirato" de la pintura regionalista: Benton, Wood y Curry[104]. A partir de ese momento los tres quedaron definitivamente agrupados bajo el paraguas del movimiento. Si bien no llegaron a conformar un grupo cerrado con un manifiesto programático, publicaciones como el ensayo de Wood *Revolt against the City* (1935) dejaban buena constancia de cuáles eran sus planteamientos. En éste, Wood hablaba de un movimiento de ruptura contra la dominación ejercida en el ámbito artístico por París y Nueva York, encontrando en los pintores del Midwest el desarrollo de una nueva y genuinamente americana escuela de pintura. Y de ahí que quisiera colaborar con el resto de integrantes de la misma: Curry, que en ese momento vivía en Westport (Connecticut), a quien ayudó a conseguir una plaza en la Universidad de Wisconsin (Madison); y Benton a quien presionó para que dejara Nueva York y se trasladara de vuelta a Missouri, su lugar de nacimiento; algo que hizo definitivamente en 1935. Entendía Wood que la Gran Depresión había supuesto un revulsivo para el arte norteamericano abriendo un nuevo periodo de despertar nacional[105]. Por otro lado, y de acuerdo con su experiencia en el desarrollo de una comunidad de artistas en Stone City, abogaba por la vertebración de la nación en distintos centros regionales. Así, planteaba el regionalismo como un movimiento nacional en el que cada región debía dar lugar a sus propios artistas, y se revelaba contra "the tendency of artists to ignore or deny the fact that there are importante differences, psychologically and otherwise, between the varios regions of America"[106]; siendo que eran éstas, precisamente, las que pintores y escritores debían interpretar en sus propias obras.

103 Baste como ejemplo la portada que la revista Time dedicó a un autorretrato de Thomas Hart Benton el 24 de diciembre de 1934.

104 Poco después, cuando Walker fundó su propia galería en 1935, asumió la representación de Benton, Wood y Curry.

105 CORN, W. M., *Grant Wood. The regionalist vision*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 46.

106 WOOD, G., "A Definition of Regionalism", 1937 [recogido en CORN, *op. cit.*, 1983, p. 43].



Grant Wood, *Primavera en el campo*, 1930

Mucho después de que el término "regionalismo" se generalizara, Benton, que sobrevivió con mucho a los otros dos autores (Wood murió en 1942 y Curry en 1946, mientras que Benton vivió hasta 1975) señaló las limitaciones del mismo. Asimismo, apuntó que el origen de tal denominación se encontraba en un grupo de escritores y poetas del sur de EE.UU., que se autodenominaban como *agrarians*[107]. Precisamente en un ensayo publicado por uno de estos

107 BRICKER, *op. cit.*, pp. 104-5.

autores, Allen Tate, en 1931, se encuentra una definición de aquello que, por oposición a lo que denominaba como "sectorialismo", entendía por regionalismo literario: "literary regionalism, on the other hand, I think most people will agree, is less self-conscious, less abstract and philosophical; it is often a conscious program, but its turned upon itself; a cultivation of the local characters, the local customs, of the community for their own sake"[108]. Un concepto, que pese a sus posibles limitaciones, parecía ser perfectamente extensible a la obra de este grupo de pintores.

Conviene aclarar que la pintura regionalista norteamericana fue un fenómeno propio de los años de la depresión, perdiendo su vigencia en el comienzo de la década de 1940, en un contexto muy distinto que daría lugar a la participación de EE.UU. en la II Guerra Mundial. Así, pese a los notables apoyos críticos con que había contado durante los años treinta, en el decenio siguiente se sucedieron los ataques, calificándola de reaccionaria, e incluso llegando a relacionarla, tanto por su carácter plástico como por su sentido nacionalista, con la promovida desde la década de 1920 por los fascismos europeos[109].



Thomas Hart Benton, *The vallad of the jealus lover of lone green valley,* 1934

108 TATE, A., "Regionalism and Sectorialism", *The New Republic*, 23 de diciembre de 1931, pp. 158-61, espec., p. 158.

109 A este respecto: JANSON, H. W., "The International Aspects of Regionalism", *College Art Journal*, vol. 2, 1943, pp. 110-15 y JANSON, H. W., "Benton and Wood, Champions of Regionalism", *Magazine of Art*, vol. 39, nº 5, mayo DE 1946, pp. 184-6 y 198-200.

En relación a los casos anteriormente analizados encontramos en el regionalismo americano un fenómeno más tardío y limitado en el tiempo; así como más definido desde el punto de vista historiográfico. Ahora bien, respecto a lo que se estaba desarrollando en ese mismo momento en la plástica europea aparecen notables coincidencias tanto en lo conceptual, con esa vuelta a la tierra, a aquello que se consideraba como definitorio del carácter nacional y/o regional; como en lo plástico, a través de esa reacción antivanguardista que trajo consigo una muy consciente vuelta a una figuración realista. De los tres autores tratados Benton fue el único que, al igual que hemos visto en el caso de algunos europeos, rechazó las experimentaciones que él mismo había practicado durante la década de 1910: no hay que olvidar que se formó en París entre 1907 y 1913 y que llegó a realizar obras vinculadas al sincronismo norteamericano.

También Wood y Curry, habían completado su formación en París. El primero viajó por Francia e Italia entre 1923 y 1924 y realizó una estancia decisiva para su pintura en Munich en 1928. Si bien entre su primer y segundo viaje siguió practicando una pintura adscrita a un tardío impresionismo, lo cierto es que el cambio hacia el depurado realismo que le caracteriza se hizo visible ya antes de su paso por Alemania. En cualquier caso fue allí, según él mismo se encargó de aclarar, donde se vio sorprendido por la obra de los primitivos flamencos y alemanes, hasta el punto de que este aprendizaje transformó definitivamente su obra. Algunos historiadores han señalado que en ese mismo lugar pudo conocer las obras de la Nueva Objetividad alemana con la que encontrarían notables coincidencias de planteamiento[110]. Ahora bien, especialistas en la materia como Corn han señalado que no era propio de Wood el centrarse en el estudio de la pintura de sus contemporáneos[111].

Por su parte, Curry, viajó a París en los primeros veinte, sintiéndose especialmente atraído por las obras que pudo ver en el Louvre. En cualquier caso, y más allá de posibles influencias directas, parece difícil que tanto Wood como Curry pudieran mantenerse ajenos a ese ambiente de vuelta a la figuración que se estaba desarrollando por aquellos años en Europa, del mismo modo que Benton no pudo ser impermeable a la influencia del ambiente neoyorkino en el que vivió hasta 1935. En definitiva, fuera con la vista puesta en los grandes maestros del pasado o en las posibles relecturas de éstos que pudieran conocer, lo cierto es que no pudieron sustraerse totalmente de esa influencia europea contra la que quisieron reaccionar.

110 Entre ellos Horst Woldemar Janson en los artículos referidos en la nota anterior.

111 CORN, *op. cit.*, 1983, p. 39.



John Steuart Curry, *Tornado sobre Kansas*, 1929

En suma, este breve acercamiento a la pintura regionalista francesa, italiana y estadounidense, nos permite situar el caso español en un contexto mucho más amplio en el que se inserta, pese a sus peculiaridades, cómodamente. Como indicábamos al comenzar el capítulo se trataría de una tendencia artística que arrancaría de las últimas décadas del siglo XIX y se manifestaría igualmente en el primer tercio del la centuria siguiente, concretada en diferentes soluciones plásticas pero eminentemente conservadora en sus planteamientos, que llevó a los pintores a acercarse al mundo rural con una actitud de respeto y fascinación por un modo de vida tradicional, así como, y sobre todo, de reivindicación de una identidad particular, ya fuera regional, nacional o una conjunción de ambas. Una necesidad que surgió íntimamente ligada con la realidad política, social y cultural en la que se inscribía y que, tal y como hemos podido ver, cobró especial intensidad en los momentos de crisis. Una reacción de corte conservador que, en realidad, no se circunscribiría únicamente al periodo cronológico aquí tratado pero que, según entendemos, cuenta con un especial interés en torno a las fechas seleccionadas.

En segundo lugar, queremos llamar la atención sobre el hecho de que el concepto de pintura regionalista no ha sido únicamente utilizado para referirse al caso español sino que también ha servido para el estudio de la producción artística de otros países, en los que, tal y como hemos apuntado, se desarrollaron procesos, más o menos, equivalentes. De ahí que entendamos que a la hora de acometer el estudio de la pintura regionalista española sea necesario tener en cuenta las concomitancias que pueden plantearse con la que, de forma paralela, se estaba desarrollando en otros contextos culturales, de modo que puedan llevarse a cabo estudios comparativos e incluso señalar relaciones directas.



3

EL REGIONALISMO EN LA PINTURA ESPAÑOLA (1898-1939)

1. EL CONCEPTO DE REGIONALISMO ARTÍSTICO EN EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Ocuparnos del concepto de regionalismo artístico y su aplicación por parte de la historiografía, requiere, en primer lugar, hacer referencia a los diferentes contenidos que puede abarcar el término regionalismo. No en vano, nos estamos refiriendo a un concepto utilizado en el ámbito político, económico, cultural y lingüístico y, que, por lo tanto, tan sólo habría llegado a vincularse a la plástica como una extensión, o más bien una concreción, de sus amplios planteamientos. El Diccionario de la Real Academia incluye tres acepciones diferentes en su definición del mismo:

> "1. m. Tendencia o doctrina política según la cual en el gobierno de un Estado debe atenderse especialmente al modo de ser y a las aspiraciones de cada región.
> 2. m. Amor o apego a determinada región de un Estado y a las cosas pertenecientes a ella.
> 3. m. Vocablo o giro privativo de una región determinada"[112].

Es la segunda de estas acepciones la que, por su carácter genérico, nos sirve para referirnos a la realidad política, sociológica y cultural del periodo que nos ocupa y, por lo tanto, la que aquí nos interesa. Por otra parte, el hecho de que se especifique la definición del regionalismo político prueba la importancia cobrada por este movimiento que, en realidad, partiría de esa misma idea de amor o apego a una determinada región. En su vertiente política hay que vincular el regionalismo al auge de los movimientos nacionalistas europeos durante el siglo XIX. En España, se produjo su desarrollo durante las últimas décadas de la citada centuria. Si bien, tanto en el caso español como en el europeo, este proceso político estaría estrechamente vinculado con lo cultural, formando un complejo entramado que no es sino muestra de la idiosincrasia del momento. En nuestro país, el regionalismo se vio especialmente reforzado a partir de la crisis del 98 y cobró, por tanto, un protagonismo esencial durante el primer tercio del siglo XX. Su historia está indisolublemente unida a la de los nacionalismos periféricos, los cuales se han considerado una derivación, e incluso una consecuencia, del desarrollo de las tesis regionalistas. Esta vinculación cobraría una mayor fuerza en aquellas regiones en las que las tesis nacionalistas alcanzaron un mayor predicamento: Cataluña, País Vasco y Galicia. En el resto, y particularmente en Aragón, se percibe una cierta obsesión dentro de los escritos regionalistas por desvincularse de cualquier atisbo de independentismo y afirmar su identidad regional dentro de la nación española.

En ese ambiente cultural de marcada reivindicación regional, además de la plástica, se vieron inmersas la literatura, la música, las artes escénicas, la arquitectura, la fotografía, e incluso el cine. Por lo tanto no es de extrañar que, en este contexto, diferentes autores, se sirvan del calificativo "regionalista" para referirse a la creación pictórica. Lo que aquí nos

112 REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, "Regionalismo", en *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 1292.

ocupa es dilucidar en qué términos se utilizó y si su uso sigue siendo pertinente. Y de ser así, tratar de definir, en la medida que sea posible, qué podemos entender cuando calificamos a un determinado autor o una determinada obra como regionalista.

En primer lugar, debemos señalar que, a la luz de las diferentes fuentes consultadas, la aplicación del concepto de regionalismo en relación a la práctica artística no fue un hecho en absoluto extraño, ya que aparece en diferentes momentos y autores. Sin embargo, también es cierto que su uso no se generalizó para referirse a una corriente fundamental del arte español de las primeras décadas del siglo XX que en el presente capítulo trataremos de caracterizar. Ni siquiera al ocuparse de aquellos autores que, de forma más clara, son incluidos por parte de la historiografía actual dentro de este lenguaje. Por lo tanto, resulta obvio que no podemos hablar, atendiendo únicamente a la tratadística y la crítica artística del momento, del regionalismo pictórico como una realidad plenamente definida, aplicable a una serie de autores y obras, que se servían de un lenguaje común. De hecho, algunos de los autores y críticos más reputados del momento ni siquiera se sirvieron del término.

Debemos centrarnos, por tanto, en el sentido que cobra el término en aquellos autores que sí se sirvieron de él. En primer lugar, hay que aclarar que, en un gran número de ocasiones, el uso del apelativo "regionalista" se refería, sin más, a los contenidos de la obra. Es decir, servía para aludir al constante tratamiento dentro de la pintura del momento de una serie de asuntos, fundamentalmente tipos y paisajes, que eran entendidos como representativos de las diferentes identidades que conformaban el mosaico español. Pero, por otro lado, precisamente esa cuestión identitaria traía consigo el que los contenidos ideológicos y/o políticos con que contaba el concepto de regionalismo pudieran materializarse al referirse a un determinado autor u obra. Y esto era tanto una posibilidad como un riesgo. Como posibilidad, fue aprovechada por aquellos que quisieron encontrar en el arte una forma de expresión del carácter diferenciado de cada uno de los distintos focos regionales. Como riesgo fue entendido por parte de aquellos otros que veían en el regionalismo una posible vía de desarrollo del nacionalismo. Si bien es cierto que, una interpretación ampliamente extendida en relación a la pintura que trataba asuntos regionales fue la de subrayar cómo la gran variedad territorial y cultural que en ella se reproducía, contribuía a ilustrar la diversidad y la grandeza de la nación española.

En cualquier caso, no hay duda sobre el hecho de que los diferentes críticos y teóricos, al referirse a una determinada obra como regionalista, no vinculaban ésta a una determinada tendencia estética o le atribuían una serie de características formales. Una cierta indefinición que habría limitado la fortuna crítica del término, en demasiadas ocasiones utilizado como sinónimo de otros como costumbrismo, folclorismo, pintoresquismo, e incluso casticismo, que, afortunadamente, habría tratado de solucionar una parte fundamental de la historiografía artística del último cuarto del siglo XX.

Entre aquellos autores que se sirvieron en un momento u otro del concepto de regionalismo en relación a la plástica podemos citar, en primer lugar, a Rafael Balsa de la Vega, quien lo hizo ya en su obra *Los bucólicos* publicada en 1892[113]. Si bien para esa fecha lo que en nuestro caso entendemos por pintura regionalista estaba todavía por definir, Balsa de la Vega identificó ésta con las representaciones de escenas rurales. Ya a comienzos del siglo XX aparecen determinados críticos, como Ramón Pérez de Ayala, que pese a defender ampliamente este lenguaje, no se sirvieron del término. De modo muy esporádico lo utilizó José Francés quien prefirió hablar de "españolismo pictórico"[114], al tiempo que entendía esta pintura como ejemplo, necesario, de un proceso de descentralización que se estaba viviendo en el arte español contemporáneo. Por su parte, Margarita Nelken, que tampoco usó directamente esta denominación, sí que contrapuso el carácter "esencialmente regional"[115] de la pintura española contemporánea, con la uniformidad que percibía en la pintura europea del momento y, en un planteamiento coincidente con el esgrimido por el ya citado Pérez de Ayala, consideraba que las distintas escuelas regionales se unían en una sola mostrando la originalidad de la escuela española.

Durante los años de la I Guerra Mundial el húngaro Max Nordau, refugiado en España, redactó su obra *Los grandes del arte español*, en la que tituló uno de sus capítulos como "Regionalismo en el arte español"[116]. Al mismo tiempo, realizó en ella una clasificación de los artistas españoles contemporáneos en la que la procedencia regional tenía un peso esencial.

Otros autores como Antonio Ballesteros de Martos prefirieron servirse del término únicamente para aludir a aquellos movimientos políticos que daban cobertura a las manifestaciones artísticas de su territorio y así lo hizo en relación al caso gallego[117]. Contrario a cualquier atisbo de nacionalismo, insistió en señalar el españolismo de aquellos autores que habitualmente eran entendidos como representantes de las distintas escuelas regionales. Por otra parte, precisamente Juan de la Encina, gran valedor de los artistas vascos en Madrid, evitó hablar de una escuela regional diferenciada y, de este modo, no se sirvió del término regionalismo para referirse a su producción artística.

La aplicación del concepto de regionalismo a la práctica artística fue algo más habitual durante la década de 1920, precisamente cuando, como lenguaje, mostraba ya evidentes síntomas de agotamiento. Así, el escultor Ángel Ferrant, con una palpable intencionalidad crítica, tituló

113 BALSA DE LA VEGA, R., *Los bucólicos. (La pintura de costumbres en España)*, Barcelona, Tipo·Litografía de España y Compañía, 1892.

114 FRANCÉS, J., "Españolismo pictórico. Realistas e idealistas", *El año artístico*, v. 1, 1915, Madrid, Mundo Latino, 1916, pp. 104-7.

115 NELKEN, M., *Glosario (Obras y artistas)*, Madrid, Librería "Fernando Fé", 1917, p. 63.

116 NORDAU, M., *Los grandes del arte español*, Barcelona, Artes y Letras, [s.a].

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

un artículo aparecido en la revista *Alfar* en 1923 como "El regionalismo en el arte"[118]. De esas mismas fechas datan otros ejemplos que, por el contrario, abogan por el regionalismo pictórico, como un artículo publicado por Armando Cascella en la revista *La Esfera*, otro firmado por Antonio Méndez Casal en *ABC*[119]. La cuestión de la vinculación entre los sentimientos nacionales y la producción artística seguía estando de plena actualidad tal y como demuestra la publicación de la obra de Rafael Doménech *El nacionalismo en arte*[120]. Ya en una nueva década en la que el canario Eduardo Westerdahl se refirió también al asunto desde su Canarias natal[121].

En cualquier caso, no hay duda de que el texto clave en relación a la definición del regionalismo artístico es *De la naturaleza al espíritu* de Manuel Abril, aparecido ya en 1935[122]. Esto pese a que su autor no hace un uso sistemático del término sino que tan sólo lo utiliza de forma puntual y sin llegar a denominar como tal ninguna de las tendencias que, en su opinión, habían protagonizado el arte español contemporáneo.

Más allá de estos testimonios aparecidos en las propias fuentes históricas, ya adelantábamos que fue la historiografía artística posterior la que terminó de fijar los parámetros de lo que aquí entendemos como regionalismo artístico. Con todo, en no pocas publicaciones referidas a la pintura del primer tercio del siglo XX, las referencias a la existencia de una pintura regionalista son vagas y se confunden con otras denominaciones más o menos equivalentes. En la mayoría de los casos, el término tan sólo hace referencia a los contenidos de la obra. En alusión a los asuntos más frecuentemente tratados en ese momento, los autores califican determinadas obras o autores como regionalistas. Es un uso del término "regionalismo" que equivaldría al de costumbrismo y que llevará a determinados autores a entender el regionalismo como una perpetuación de elementos tomados del Romanticismo y el Realismo propios de la centuria anterior. De ahí que debamos destacar diferentes trabajos desarrollados por autores como Valeriano Bozal, Francisco Calvo Serraller, Ángel González, Carmen Pena, Javier Pérez Rojas y Concha Lomba, en los que se señala la existencia de un fenómeno independiente, denominado pintura regionalista, que ocuparía una parte fundamental de la producción artística del periodo que nos ocupa. De todos estos estudios nos ocuparemos más adelante, antes nos centraremos con mayor detenimiento en esos escritos de críticos y teóricos a los que aludíamos en primer lugar.

118 FERRANT, A., "El regionalismo en arte", *Alfar. Revista de Casa América Galicia*, nº 32, [La Coruña], septiembre 1923, pp. 2-4.

119 CASCELLA, A., "Apuntes sobre el regionalismo artístico argentino", *La Esfera*, nº 600, Madrid, Prensa Gráfica, 4 de julio de 1925, s.n.; y MÉNDEZ CASAL, A., "El arte del inspirado pintor vascongado Valentín Zubiaurre", *ABC*, Madrid, 20 de febrero de 1927, p. 24.

120 DOMÉNECH, R., *El nacionalismo en arte*, Madrid, Editorial Páez, [193?].

121 WESTERDAHL, E., "Regionalismo I", *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de octubre de 1930; y WESTERDAHL, E., "Regionalismo II", *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de octubre de 1930.

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

1.1. LA FORTUNA DEL TÉRMINO EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX.

Tal y como adelantábamos en el anterior epígrafe, una de las primeras utilizaciones del término "regionalismo" en relación a la plástica, aparece en la obra *Los bucólicos* publicada en 1892 por Rafael Balsa de la Vega. Subtitulada "La pintura de costumbres rurales en España", en ella se realiza un análisis de la pintura costumbrista española en las últimas décadas del siglo XIX. Es éste el primer ensayo del que tenemos noticia en el que se utiliza el término "regionalismo" aplicado a la pintura, con lo que se adelantaría en el tiempo al desarrollo de lo que comúnmente venimos definiendo como tal. Ahora bien, el término tan solo aparece en contadas ocasiones, prefiriendo servirse de otros como pintura ruralista, regional, bucólica, de costumbres… En cualquier caso, Balsa de la Vega demuestra una actitud titubeante a la hora de decantarse por el uso de un término u otro. Él mismo reconoce este hecho cuando señala: "Hemos visto con qué carácter se desarrolla la escuela ruralista –el vocablo me encocora pero no acierto a sustituirlo– en parte de nuestra península"[123].

Dejando para más adelante un análisis más preciso del tipo de pintura al que se refiere al autor, interesa en este momento aludir al uso que hace del concepto de regionalismo aplicado a la pintura[124]. El punto de partida lo encontramos en la importancia de la idea de región. Coincide así con una línea de pensamiento surgida en este último tercio del siglo XIX y desarrollada con mayor fuerza durante la centuria siguiente, que encuentra en el terruño, en el lugar de origen y desarrollo de los artistas plásticos su fuente de inspiración, el elemento fundamental que marcará el carácter, la originalidad y la calidad de su producción:

> "Claro está, que a tal diferencia de países y de razas, debemos que la uniformidad, tan predicada por los antiregionalistas (y no aludo únicamente a los españoles), no pueda alcanzar aquellos límites, que llevarían a las artes plásticas, a seguir el camino de la anulación política de las regiones y de la impersonalidad de nuestra literatura. 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".

De esta manera utiliza indistintamente los conceptos de pintura regionalista y pintura regional en relación a las obras que, por los asuntos elegidos, aluden de un modo u otro a un determinado territorio. En un primer momento parece servirse de ambos términos como equivalentes al de ruralismo, si bien, más adelante, matiza esta cuestión. Señala que es a partir de la Exposición Nacional de 1884 cuando se produce el auge del género ruralista en España, si bien aclara que se venía cultivando desde hacía más de cinco lustros. De ahí que el autor niegue el carácter novedoso del que se pretende dotar al regionalismo, especialmente en aquellos casos, concretamente se refiere a Cataluña, en que sus autores fundamentan su originalidad en el conocimiento de la pintura francesa:

---

123 BALSA DE LA VEGA, *op. cit.*, p. 104.

124 Desarrollaremos estas ideas en el epígrafe titulado "Pintura regionalista y realismo costumbrista".

> "Vamos viendo como la originalidad del regionalismo no es tal, y como la nueva escuela catalana, paga un tributo al extranjero, mayor, sin duda alguna, que las restantes escuelas regionales de la Península, donde el regionalismo existe hace muchísimos años; y vamos a examinar ahora sí plásticamente, si como verdaderamente ruralistas, merecen los tantas veces citados Courbet y Millet, los elogios que en estos últimos años se les dedican"[125].

Encuentra, por lo tanto, en el "naturalismo bucólico" de Courbet y Millet el referente estético, a partir del cual se produce en Cataluña ese desarrollo de la temática durante el fin de siglo. Sin embargo, quiere llamar la atención sobre el error que supone situar a estos autores en el origen de la atención por el mundo rural, sobre todo si se piensa en las obras producidas por los maestros holandeses del XVII. Pero, muy especialmente, es en la escuela inglesa surgida a partir de Gainsborough y Constable en la que encuentra el verdadero cariz revolucionario por su acercamiento realista a este tipo de asuntos. De hecho, no duda en afirmar: "Suffolk dio los dos pintores más grandes, más realistas y más regionalistas, que contó la pintura inglesa hasta mediados del siglo actual: Gainsborough y Constable"[126].

Con todo, la definición del concepto de pintura regionalista la desarrolla más adelante y, tal y como señalábamos, presenta algunas matizaciones respecto al de pintura ruralista:

> "Pero deben deslindarse aquí tres cuestiones que no han deslindado los regionalistas españoles. La pintura regional, la rural y la refleja. La pintura regionalista así puede ser de historia, como de género no rural, como rural simplemente. La refleja, es aquella que, obedeciendo al espíritu informador de esa escuela, en otros países, aplica técnica y concepto filosófico en regiones y lugares, donde es completamente distinto el medio natural, y por consiguiente, los caracteres y las costumbres"[127].

La idea de "pintura refleja" sirve al autor, básicamente, para criticar la pintura catalana del momento por situar sus referentes estéticos en París, incluso en su acercamiento a los tipos y paisajes catalanes tal y como hizo, por ejemplo, la Escuela de Olot. Sin embargo, lo esencial en nuestro caso es la diferencia que plantea entre pintura regional y rural. Entiende la primera como una realidad mucho más amplia que incluiría a la segunda, en cuyo seno también podemos situar cuadros de inspiración histórica así como "de género no rural". En definitiva, y pese a que no desarrolla más extensamente esta idea, entendemos que considera el regionalismo como aquél que, en un sentido muy amplio, se ocupa de elementos referenciales de un territorio determinado. Y esta referencia se puede lograr igualmente con la plasmación de un hecho histórico singular o a través de una escena de género no

125 BALSA DE LA VEGA, *op. cit.*, p. 31.

126 BALSA DE LA VEGA, *op. cit.*, p. 28.

127 BALSA DE LA VEGA, *op. cit.*, pp. 53-4.

necesariamente ambientada en el campo. La referencia a la pintura de historia no resulta extraña, dada su sabida pervivencia como género académico incluso más allá del cambio de siglo. Pero más que dilucidar si la propuesta de Balsa de la Vega resulta más o menos avanzada para su momento, queremos llamar la atención sobre el hecho de que en el ensayo se alude reiteradamente a la idea de región en relación a las artes plásticas, además de plantear una primera definición de la noción de pintura regionalista. El propio autor no duda en calificarse a sí mismo como regionalista en lo político y lo económico y, por extensión, también en lo artístico:

> "Yo que he defendido y defiendo el regionalismo, política y económicamente, no hubiera podido concebir como se me dice, su enemigo en el arte, si olvidara que aun cuando al estudio de esta entidad, comienza a dedicársele hoy, alguna atención, estamos, sin embargo, artistas y críticos españoles, muy lejos de alcanzar aquel grado de educación técnica, científica y filosófica que alcanzan hoy, nuestros colegas de Francia e Inglaterra especialmente.
>
> Buena prueba de esto que digo, es la enorme, la total divergencia de pareceres, que aquí en España se emiten, al juzgar un mismo caso concreto en una obra de arte. Buena prueba también, este continuo tanteo de las escuelas pictórica y escultórica española, en busca de un algo que se parezca a lo que se produce en aquellos países, donde las artes alcanzan su mayor auge y esplendor, en vez de buscar un algo original, en el medio nuestro, considérese este medio desde el punto de vista de la historia, de la nacionalidad o del provincialismo, aplicando a tal empeño, el modo propio, individual del artista"[128].

Si bien, tal y como señalábamos, el concepto de regionalismo esgrimido por Balsa de la Vega no coincide con el que defendemos, quedan definidos en este último fragmento algunos planteamientos fundamentales que serán mantenidos y desarrollados en los escritos de un buen número de teóricos y críticos posteriores. Nos referimos a la identificación entre regionalismo político y artístico, convertidos en las dos caras de una misma moneda, así como a la idea que guiará una parte mayoritaria de la pintura española de las primeras décadas del siglo XX: la de buscar en la tierra, sus gentes, la historia, el paisaje y las tradiciones, los elementos necesarios para el desarrollo del arte contemporáneo. Una cuestión que si bien llevará al nacimiento, desarrollo y pervivencia de la pintura regionalista, también supondrá el que, determinados autores, ensimismados en su reflexión en torno a la idea de España, se muestren poco atentos a las novedades que se estaban produciendo en el ámbito europeo.

Más allá del precedente que supone Balsa de la Vega, debemos ocuparnos del modo en que los autores que desarrollaron su labor durante el nuevo siglo, adoptaron el concepto de pintura regionalista. Uno de los más firmes defensores de que hoy identificamos con el

128 BALSA DE LA VEGA, *op. cit.*, pp. 48-9

regionalismo y que, por lo que sabemos, no utilizó en ninguno de sus escritos sobre artes plásticas este término, fue Ramón Pérez de Ayala. Ya en 1906 se refería el autor a una nueva generación de pintores que se hacía visible en la Exposición Nacional de Bellas Artes:

> "En esta última exposición bienal aparecían tres considerables rebaños: el de los sorollistas, el de los zuloaguistas y el de los rusiñolistas. Era un verdadero horror de chorretadas *luminosas* y *valientes*, de jardines más o menos románticos, líricos y soñadores, de españolerías convencionales y ¡viva la madre que te parió! Al lado de esta trinidad de asuntos y procedimientos podían verse las obras de otros jóvenes que llegaban deslumbrados aún por el rebullicio y complejidad de tendencias, teorías, escuelas, escuelillas, etc., etc., que caracterizan la vida del arte en Francia –literatura, música, pintura escultura- en el último tercio del siglo pasado. (…)
>
> El talento de muchos de los que comienzan y la buena fe en sus tentativas son evidentes. Pero *¿este movimiento e inquietud, aún inciertos, de la nueva generación de pintores, producirán una nueva escuela, definida, fuerte?*
>
> Y esta escuela ¿revivirá en el espíritu netamente español de nuestros pintores clásicos? Ninguna escuela del mundo ha presentado caracteres más definidos y homogéneos, más en armonía con el alma de la raza, hasta el punto de que con ninguna otra como con ella podría ejercitarse la filosofía de Taine, "botánica aplicada a los hombres""[129].

Plantea Pérez de Ayala el desarrollo paralelo de dos tendencias fundamentales: la primera de ellas, en la que encontraríamos a los seguidores de Sorolla, Zuloaga y Rusiñol, centrada en asuntos eminentemente españoles y la segunda protagonizada por aquellos autores que vuelven sus ojos hacia las novedades planteadas por la pintura francesa. Pero, en cualquier caso, y pese al tono irónico con el que se refiere a los "rebaños" de "sorollistas", "zuloaguistas" y "rusiñolistas", deja patente en qué dirección se moverá su ideario estético cuando se refiere al "alma de la raza" que debe transmitir nuestra pintura, así como a la necesidad de recuperar el espíritu de nuestros pintores clásicos. Igualmente, la referencia al pensamiento de Taine, que como veremos más adelante puede situarse en la base del regionalismo, incide en esta misma dirección.

A los ojos de Pérez de Ayala la pintura podía seguir dos caminos fundamentales: el la de la continuidad y el del cambio. En un artículo aparecido en septiembre de 1926 en la revista *La Esfera*, que ya había sido publicado unos meses antes en el diario *La Prensa* de Buenos Aires, señala, entre los jóvenes pintores españoles, a López Mezquita como principal representante de esa continuidad –"continuidad auténtica, que no rutina, imitación servil, ni academicismo momia"-, mientras que Picasso sería la figura más destacada del cambio[130].

129 PÉREZ DE AYALA, R., "Dubitaciones pictóricas", *España Nueva*, 18 de mayo de 1906. (Recogido en *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1991, pp. 105-6).

130 PÉREZ DE AYALA, R., "Apostillas. Pintura española. Tres luminares. Dos polos", *La Esfera*, Madrid, 4 de septiembre de 1926, p. 2 (Publicado bajo el título "Los tres luminares" en: *La Prensa*, Buenos Aires, 8 de abril de 1926, según se indica en *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1991, p. 386).

Pero como venimos señalando, aunque Pérez de Ayala fue un buen conocedor del arte de vanguardia y se ocupó de éste en diferentes escritos, sus intereses se decantaron por esa continuidad, por esa perpetuación de la tradición que vislumbraba en el arte español del momento a través de la pintura de autores como Sorolla, Zuloaga, Anglada, Romero de Torres, Miguel Nieto, Viladrich, López Mezquita, Rodríguez Acosta o Gutiérrez Solana. La vanguardia podía resultar repetitiva, canónica, pero no así la pintura eminentemente española ejemplificada por los citados autores:

> "En la pintura española contemporánea, todo, o casi todo, es heredado. En otras palabras: hay una pintura *española*. Hoy en día, frente a las varias (e invariables, de una a otra) pinturas de los demás países cultos, todas ellas casi idénticas entre sí, se manifiesta, casi brutalmente, con una especie de feroz realismo, agarrada a la sombría tierra materna, como la raíz del árbol, la pintura española. En la pintura española prepondera la herencia biológica, la raza, el medio y la tradición estética nacional: no puede ser sino pintura española"[131].

En cualquier caso, y tal y como señalábamos, nunca calificó de regionalista a esa pintura continuista que se desarrollaba en España; quizá por entender el término como excesivamente restringido para su concepción del arte. Y es que no situaría a la pintura española del momento por encima del resto de escuelas nacionales tanto por ocuparse de una serie de asuntos más o menos representativos de un territorio y reivindicar con ello su carácter racial, como por el hecho de entroncar con la tradición, de ser continuadora de la pintura de los grandes maestros desde El Greco a Goya, pasando por Velázquez, Zurbarán o Ribera. Ese "españolismo", esa reivindicación nacionalista de lo español, será una cuestión reiteradamente destacada en relación a la pintura del momento. Incluso cuando el tema tratado sea la patria chica y no la madre patria. Españolismo y regionalismo, en un buen número de ocasiones, serán dos conceptos perfectamente identificables. Ocuparse de la región será un modo de ensalzar la nación:

> "Pues bien; aunque polarizando cada uno hacia diverso ideal de la pintura, ¿hay nada tan español como Zuloaga y Anglada? Atribúyase, si se quiere, este españolismo inquebrantable a la irreductibilidad multisecular del carácter español; pero no es lícito explicarlo por razón de aislamiento, o por ignorancia de las modernas orientaciones pictóricas; ni mucho menos por ceguedad ante el futuro atente en el presente. Y en cuanto a la irreductibilidad de los españoles para todo lo que no es su pasado étnico, impreso en su propia médula, el esclarecimiento de este fenómeno, hasta alcanzar un fallo definitivo, nos llevaría a largas disquisiciones que no son de este lugar. Pensemos únicamente en el pintor Picasso, español, el más revolucionario, el más aventurero y aventurado de todos los pintores actuales en la aspiración hacia esa tierra incógnita

131 PÉREZ DE AYALA, R.: "Apostillas. El arte y el alimento", *La Esfera*, Madrid, 29 de octubre de 1927.

> o tierra de promisión de la pintura, a la cual se encaminan a tientas algunos grupos de jóvenes generosos. Y no se olvide que el hito de donde, al decir de muchos escrupulosos críticos extranjeros, arranca la pintura moderna, es Goya, español"[132].

Tal y como ha sido puesto de manifiesto por Eduardo Quesada, Pérez de Ayala creía en un curso tradicional, clásico, del Arte (escrito así, con A mayúscula), que se impondría irremediablemente frente a convenciones repetidas hasta el hartazgo o locuras pasajeras de escasa fortuna[133]. Y de ahí que creyera el autor que todo lo que de bueno y perdurable pudiera haber en el Arte Nuevo, y las referencias a Picasso no creemos que sean gratuitas, terminaría, antes o después, por verse incorporado a ese devenir de la auténtica pintura.

Crítico de arte además de pintor y pedagogo, Gabriel García Maroto se adentró en la primera de estas disciplinas durante la década de 1910[134]. Tanto en sus escritos como en su obra plástica, la vinculación con la vanguardia artística que marcará su trayectoria posterior no llegará hasta después de 1919. En esta primera etapa sus intereses en materia plástica se centraban en la producción de autores adscritos en mayor o media a los postulados regionalistas. Un periodo de su trayectoria profesional que, con el paso del tiempo, considerará decepcionante. En su propia producción pictórica existen ejemplos de dónde se situaba su horizonte estético con obras como *El Coplero y su familia* que fue reproducida por la revista *Vida Manchega* en noviembre de 1913, todavía en proceso de elaboración, junto al propio autor[135].

Antes de esa fecha, gracias a una bolsa de viaje obtenida en la Exposición Nacional de 1910, Maroto pudo viajar por Europa, visitando Francia, Italia, Bélgica y Holanda. Fruto de estos viajes fue su primera publicación: *Del jardín del arte*, donde realizó uno de sus primeros acercamientos a la crítica de arte ocupándose de autores como Julio Romero de Torres, Eugenio Hermoso o Eduardo Chicharro[136]. Era la producción de éstos, junto a la de otros como Anselmo Miguel Nieto, José María López Mezquita o Federico Beltrán Massés –el que será su cuñado político-, además de la de los obligados Sorolla, Zuloaga y Anglada, la que le interesaba en este momento. Incluso llegó a planificar la edición de una Biblioteca de Popularización Artística bajo el título de *Los artísticas jóvenes españoles*, formada por monografías dedicadas a algunos de los citados. Aunque ésta no se llevó finalmente a

132 PÉREZ DE AYALA, R., "Apostillas y divagaciones", *La Prensa*, Buenos Aires, 3 de febrero de 1924. (Recogido en *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1991, pp. 249-52).

133 Cfr. QUESADA DORADOR, E., "Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas", en *Ramón Pérez de Ayala y las artes*…, *op. cit.*, pp. 28-44.

134 El mejor estudio sobre su producción, tanto plástica como teórica, lo encontramos en *Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo* [catálogo de la exposición comisariada por Angelina Serrano de la Cruz Peinado], Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1999.

135 *Vida Manchega*, nº 84, 13 noviembre de 1913, p. 7.

136 GARCÍA MAROTO, G., *Del Jardín del Arte: joyas esmaltadas por el pintor Gabriel García Maroto el año de MCMXI*, Madrid, 1911.

cabo, una visión de conjunto de este panorama del nuevo arte español la encontramos en su publicación *El año artístico. Relación de sucesos acaecidos al arte español*[137]. Similares planteamientos mantuvo en *Teoría de las artes nobles* que debió ver la luz hacia 1914[138].



Gabriel García Maroto pintando *El coplero y su familia*, *Vida Manchega*, 13 de noviembre de 1913

En cualquier caso, la cuestión que aquí nos ocupa es la relativa al uso del término "regionalismo", y en el caso de García Maroto, ésta se resume en un proyecto que, al parecer, quedó frustrado. Según señala en su biografía del autor Angelina Serrano de la Cruz, éste se encontraba hacia 1913-14 trabajando en diferentes publicaciones, entre ellas una titulada *El Naturalismo, el Regionalismo y la Decadencia del Arte*[139]. Pese a que ésta no debió ver la luz lo cierto es que, tal y como advierte Serrano, en un trabajo posterior, *La canción interior*, aparece como una obra ya editada, situada cronológicamente entre *El año artístico* y ésta última[140]. Puesto que no hemos encontrado indicio alguno de que esto fuera realmente así, tan sólo contamos con el propio título de la obra para darnos alguna pista sobre el modo en que Maroto entendía el término. Tal y como señalábamos, no hay duda de que su opinión respecto a la pintura regionalista era, por aquel entonces, altamente positiva, pero lo que nos resulta de mayor interés es el hecho de que se sirva abiertamente del término "regionalismo" en relación a la práctica artística. Es más, sitúa éste junto al de "naturalismo" y a esa alusión a la decadencia

137 GARCÍA MAROTO, G., *El año artístico. Relación de sucesos acaecidos al arte español. Corregidos y comentados por Gabriel García Maroto*, Madrid, José Fernández Arias, 1913.

138 GARCÍA MAROTO, G., *Teoría de las artes nobles. Elementos de filosofía e historia del arte español*, La Solana, R. de la O., [1914?].

139 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…*, *op. cit.*, pp. 139-193, espec. p. 150.

140 GARCÍA MAROTO, G., *La canción interior*, [Barcelona], 1914.

del arte, que podría aludir a la poética simbolista finisecular. Sólo cabe preguntarse si con ello pretendía plantear tres vías diferentes a través de las que consideraba que discurrían las tendencias artísticas del momento. Una cuestión que, por no contar con mayores datos al respecto, queda, por el momento, sin respuesta.

Otra de las figuras fundamentales de la crítica artística de este periodo, José Francés, se sirvió del término "regionalismo" de forma puntual, si bien es cierto que, de una forma genérica, en sus escritos se percibe una especial preocupación por la cuestión del arte regional[141]. En sus más conocidas crónicas, agrupadas bajo el título genérico de *El año artístico* y que dedicó de forma anual o bianual a los acontecimientos artísticos acaecidos entre 1915 y 1926, aunque se percibe una lógica preponderancia de lo sucedido en el foco madrileño, realiza continuas referencias a la vida cultural del resto de provincias. Y se nos muestra, por lo tanto, como un buen conocedor de los pintores que trabajaban en ellas, de los jóvenes que, poco a poco, se daban a conocer y de las tendencias, en líneas generales bastante uniformes, que imperaban en las mismas.

Un texto especialmente significativo a este respecto lo publicó en relación a la Exposición Nacional de 1915 bajo el título: "Españolismo pictórico. Realistas e idealistas"[142]. Como el propio título indica, se decanta por el uso del término españolismo para hacerse eco de un creciente sentimiento de afirmación patriótica ante el que "el arte no podía permanecer inactivo" y que tiene su reflejo en todas las actividades intelectuales:

> "Hay ahora latente, con una fuerza expansiva que demuestra la solidez interior, un recrudecimiento de entusiasmos patrios. En periódicos, en libros, en oraciones políticas, se cumple la reintegración a cuanto se conserva puro y puede ser fecundo en las energías de nuestra raza. Este retorno españolista es, como tantas otras orientaciones ideológicas o prácticas de este siglo, una afirmación de juventud"[143].

En realidad, para 1915, ese sentimiento surgido a partir del fin de siglo era una cuestión perfectamente perceptible que se extendía por todos los ámbitos de la vida nacional. Su reflejo en el ámbito artístico, la pintura regionalista, también era una realidad madura, que ya en la década siguiente entraría en franca decadencia por la excesiva repetición de sus parámetros.

---

141 La trayectoria de este autor ha sido estudiada en: VILLALBA SALVADOR, M. P., *José Francés. Crítico de arte* [Tesis Doctoral dirigida por Francisco Calvo Serraller], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994 (publicada en formato electrónico en 2002). En la relación de textos publicados por el autor que incluye se observa claramente esa atención preferente por la procedencia regional de los artistas así como por el análisis de los contextos artísticos de las distintas provincias españolas.

142 FRANCÉS, J., "Españolismo pictórico. Realistas e idealistas", *El año artístico*, v. 1, 1915, Madrid, Mundo Latino, 1916, pp. 104-7. En realidad, este mismo texto había aparecido con anterioridad en las páginas de la revista *Mundo Gráfico*: FRANCÉS, J., "La Exposición Nacional. Españolismo pictórico.- Realistas é idealistas", *Mundo Gráfico*, nº 187, Madrid, 26 de mayo de 1915, p. 6.

143 FRANCÉS, *op. cit.*, p. 104.

En cualquier caso, conviene llamar la atención sobre esa "exaltación de la vida nacional" a la que alude Francés, la cual tiene un tono eminentemente regionalista. Y así lo señala el propio autor quien, pese a no utilizar la idea de pintura o escuela regional, sí que se refiere a sus representantes agrupados según sus territorios de origen −Andalucía, Castilla, Vasconia, Aragón, Cataluña y Mallorca, Valencia y Murcia, Galicia, Extremadura, Asturias y Madrid−, siendo la representación de la vida, el paisaje y las peculiaridades de las distintas regiones el tema fundamental de la nómina de pintores que recoge. Una cuestión muy distinta es la referida al contenido ideológico de las imágenes que plasmaban. Es decir, en qué medida podemos hablar de reivindicaciones de carácter regional, nacional o de exaltación patriótica de lo español. Francés entiende, claramente, que con las constantes alusiones a la riqueza y la variedad de las distintas regiones, se reivindicaba el carácter español. Un posicionamiento muy extendido entre críticos y teóricos del momento, muy especialmente, como es lógico por otra parte, desde la capital madrileña.

Y, sin embargo, este interés por el españolismo pictórico podía convertirse en cansancio ante la excesiva repetición de sus fórmulas. En relación a la siguiente Exposición Nacional, la de 1917, y bajo el seudónimo de Silvio Lago, señalaba desde las páginas de la revista *La Esfera*:

> "Falta de inquietud, falta de luminosidad, esta Exposición persigue, con una tozudez torpe y ficticia, el españolismo pictórico. Y si esto es ahora en que voluntariamente se pintan campesinos con cara de bruto, cacharros de Talavera, llanuras y capas pardas, ¿qué será de la próxima Exposición, cuando vuelvan todos estos pensionados de la actual, obligados a pintar más cacharros y más paletos y más capas pardas y más llanuras desoladas?
>
> Esta falta de inquietud y de luminosidad, este exceso de españolismo, limitado al españolismo áspero, duro y un poco grosero de los pueblos castellanos, tiene, además, como consecuencia, la falta de desnudos"[144].

Con todo, el escrito de José Francés más significativo a este respecto es el titulado "El arte español y el arte francés en la Exposición de Zaragoza", incluido en el *Libro de oro de la exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1919*[145]. Comienza con un epígrafe denominado "La descentralización artística", dando buena muestra de cuál es el propósito de su reflexión. Francés da la bienvenida a todas aquellas exposiciones que desde hacía algún tiempo se estaban celebrando en ciudades diferentes a Madrid; se felicita por las posibilidades que aportaban para la formación de los nuevos artistas regionales que contaban así mayores

144 LAGO, S., "La Exposición Nacional de Bellas Artes. Los cuadros de género", *La Esfera*, nº 184, Madrid, Prensa Gráfica, 7 de julio de 1917, s/n.

145 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.

medios para orientar su trayectoria; muestra su satisfacción por el despertar artístico de las regiones; e incluso va más allá y declara su oposición al centralismo contra el que se rebela este movimiento:

> "…las exposiciones catalanas, valencianas, vascas, gallegas, andaluzas, demuestran que los artistas no carecen para el arte de ese instinto de insatisfacción que tienen otros organismos para diferentes aspectos de la vida impuesta por el nacionalismo igualitario. Ese instinto les obliga, les acucia a rebelarse con lápices, cinceles y chatos martillos contra el resto de España aparentemente simbolizada por un centralismo académico. Quieren también su idioma como en las transacciones comerciales, en los afectos familiares y los apóstrofes cívicos y como en las grandes oratorias de elocuencias o en el claro manantial de la literatura que llega desde secular y racial entraña.
>
> Este deseo es legítimo, justo. No anarquiza, reconstruye. No desmembra, liga. Cambia el anquilosamiento, el atropamiento idiosincrásico de la vegetativa existencia española en un dinamismo fecundo.
>
> Conforme descentraliza España su actividad diversa, más visión de fortaleza próspera ofrece su porvenir. Las regiones realizan con su cohesión dentro de las demarcaciones geográficas, una labor nacional directa, un esfuerzo que habrá de repercutir favorable en la significación universal de España"[146].

Su adscripción al regionalismo, en lo artístico y en otros ámbitos, queda claramente puesta de manifiesto. Y, de hecho, considera a éste, sin nombrarlo directamente, como un claro enriquecimiento que contribuye al renacer español que, en su opinión, se estaba viviendo en esos momentos.

Como era de esperar, su análisis sobre la producción de los distintos autores presentes en la muestra lo realiza atendiendo a sus regiones de origen y hace no pocas alusiones al modo en que estos reflejan el carácter de sus respectivos pueblos. Incluso cuando se refiere a la pintura catalana, a la que considera "producto puro de todas las sugestiones étnicas y estéticas que aquella región contiene"[147], frente a la creencia mayoritaria de que se trataba de una pintura únicamente feudataria de la pintura francesa moderna.

Curiosamente, y contra lo visto hasta ahora, en un momento concreto de su texto, Francés sí que utiliza directamente, y por partida doble, el concepto de pintura regionalista. Al ocuparse de la figura de Anselmo Guinea se refiere a él como "el pintor vasco que en la segunda mitad del siglo XIX contribuyó de modo tan eficaz a encauzar la sana corriente regionalista de la pintura regionalista de su país"[148]. De este modo encontramos, una vez más, cómo, pese a que no se trataba de un término comúnmente utilizado, tampoco resultaba

146 FRANCÉS, *op. cit.*, 1919, s/n.

147 FRANCÉS, *op. cit.*, 1919, s/n.

148 FRANCÉS, *op. cit.*, 1919, s/n.

extraña su aplicación en relación a la plástica, sobre todo, cuando se pretendía aludir al origen y la orientación temática de un autor, más que a sus características formales. Si bien es cierto que, en este caso concreto, volvemos a encontrar su uso en relación a un pintor perteneciente al fin de siglo, coincidiendo con el momento del despertar de los sentimientos regionales, en lugar de en referencia a un miembro de la generación siguiente, de la que nos ocuparemos fundamentalmente en nuestro estudio.

Pero la cuestión relativa al arte regional estaba todavía lejos de zanjarse y así en un texto publicado por Francés en la revista *La Esfera* en noviembre de 1923 dedicado a los autores cántabros, volvió a abordar la cuestión de forma directa[149]. Así, comenzaba su texto señalando que, junto con los gallegos, asturianos y montañeses, "plantean –y acaso resuelven– las dos cuestiones anejas al regionalismo"[150]. Éstas serían: "¿Existe un arte regional?" y, en caso de existir, "no ya que región, sino ¿qué latitud puede recabar para sí la supremacía artística de España?"[151]. De este modo, y a partir de la respuesta afirmativa a la primera de las preguntas, la primera parte del artículo se convierte, pese a su brevedad, en uno de los más claros intentos –con el valor añadido que supone el que se deba a uno de los más destacados críticos del momento–, por tratar de definir el regionalismo plástico, o mejor, siguiendo la propia terminología utilizada por Francés, el "regionalismo estético". Así, entiende que la existencia de éste permite resolver la controversia establecida entre los modos de pintar propios del Norte y los del Sur español. Y, en evidente consonancia con las ideas del francés Taine[152], lo explica del siguiente modo:

> "Sí. Existe un arte regional producto de la reintegración filial de los artistas á la tierra nativa, á la luz que hallaron al abrirse sus ojos y al espectáculo que fué ofreciéndose sucesivo pero íntegro de cualidades características, á lo largo de los años de niñez y de adolescencia. Los años que modelan para siempre el espíritu"[153].

De estas etapas claves en la formación del artista entiende por tanto que se derivan los valores distintivos, basados en "semejanzas sensoriales ó sentimentales"[154], presentes en el arte de cada región. Ahora bien, rechaza hablar de escuelas regionales y prefiere referirse a la "coincidente suma de producciones homogéneas", dado que sería erróneo asegurar de forma dogmática que "á la elevación étnica responde la elevación estética"[155]. Y afirma: "Debe, á lo sumo, reconocerse un regionalismo estético impuro en lo que se refiere á la integridad de los motivos y á la forma de expresarlos"[156]. Precisamente, y aquí se muestra eminentemente

149 FRANCÉS, J., "La vida artística. Los artistas montañeses", *La Esfera*, nº 515, Madrid, 17 de noviembre de 1923, s/n.

150 *Ibídem.*

151 *Ibídem.*

152 A éstas y su importancia en la definición del regionalismo aludiremos más adelante.

153 FRANCÉS, *op. Cit.*, 1923.

154 *Ibídem.*

155 *Ibídem.*

156 *Ibídem.*

nacionalista así como reaccionario en materia plástica, identifica esa impureza con los "pegadizos extranjerismos" debidos "á un gregarismo feudatario de escuelas(…) francesas y alemanas"[157]. Frente a ello se refiere a una ansiada pureza que identifica con una "racialidad ejemplar". Una "pureza íntegra de su regionalismo estético" que sí encuentra en los artistas gallegos y los asturianos pero que es todavía un horizonte al que aspiran los cántabros. En definitiva, y pese a que, como indicábamos, no entienda que lo étnico, al menos por sí mismo, sea garantía de logros estéticos, lo cierto es que convierte cuestiones como la raza, la identificación con la tierra o la impermeabilidad ante influencias externas, en elementos que coadyuvan a la formulación de, cuando menos, un arte que responda a la necesaria, en su opinión, identificación regional.

La relevancia del concepto de región tanto en los escritos de críticos y periodistas como en las exposiciones celebradas en España en este periodo resulta muy evidente. Así, no es de extrañar que los artistas de distintas procedencias se unieran no sólo para realizar muestras colectivas en su propio territorio sino también para presentar sus trabajos en otros lugares, especialmente en la capital madrileña. Allí mostraron sus obras valencianos, vascos, extremeños, gallegos e incluso, de forma tardía –no fue hasta 1936 pese a algunos intentos previos-, aragoneses[158].

La importancia de las agrupaciones regionales se extendió igualmente a la propia de la distribución de las obras en las exposiciones colectivas. Así ocurrió en la citada Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza en 1919, donde, de acuerdo con las propias ideas expresadas por Francés en su texto para el libro de oro, la disposición de los espacios de La Lonja se realizó, en la medida de lo posible, a partir de la procedencia de los pintores y escultores participantes. Un hecho que fue destacado en las crónicas de la misma.

Un hecho que no fue en absoluto extraño si atendemos a otros testimonios del momento. Así, Pedro Poggio Álvarez, político conservador que también practicó la pintura y fue presidente de la Asociación de Pintores y Escultores y académico de la Real de San Fernando, escribió en relación al Primer Salón de Otoño celebrado en 1920 lo siguiente:

> "El intento de regionalismo es, sin duda, un acierto, porque aun cuando las Bellas Artes no tienen patria determinada, ni menos frontera, tienen estilos, color, técnicas especiales, nacidas de las diferencias que la Naturaleza, las costumbres y los trajes establecen en cada localidad, tan marcadas como la que existe entre la luz del Norte y la del Mediodía de España, los trajes castellanos y los catalanes, andaluces, etcétera, y es claro que toda instalación bien hecha exige en primer término la armonía en el

157 *Ibídem.*

158 En cambio los artistas aragoneses sí que habían mostrado sus obras de forma conjunta en Barcelona en dos ocasiones previas: 1916 y 1935.

> color, en la tendencia, en los asuntos cuando menos, y en este sentido el intento de la belleza regional, realizado ya en gran parte del Salón de Otoño, demuestra acierto e inteligencia y llena una necesidad estética"[159].

Habla el autor de regionalismo en relación a la disposición de las salas del Salón de Otoño, pero lo más significativo es la justificación que encuentra para este hecho. Así, entiende que la distribución responde a una "necesidad estética" derivada no sólo de la identificación de los asuntos representados (lo que, por otra parte, nos hace pensar en la importante presencia de tipos y paisajes regionales en la citada muestra), sino también por la armonía en el color y la tendencia. Lo cual equivale a referirse a la existencia de diferentes escuelas regionales, con una producción propia que se identifica por sus características formales y temáticas y, por lo tanto, a admitir la existencia de un regionalismo pictórico.

Margarita Nelken, por su parte, fue otra de las más interesantes figuras que ejercieron la crítica de arte en este periodo. Una labor que compaginó con su carrera política y su activismo feminista y que continuó durante su exilio en México[160]. Junto a sus colaboraciones periodísticas en diarios como *El Mundo*, *El Fígaro* o *El Imparcial* y revistas como *Arte Español*, *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *Hermes* y *Museum*, entre otras, hay que destacar, dentro de su producción anterior al final de la Guerra Civil, la publicación en 1917 de su obra *Glosario (Obras y artistas)*. En ésta incluye un capítulo titulado "La pintura castellana del Greco a Zuloaga", en el que encontramos algunas cuestiones a destacar en relación al tema que nos ocupa. Pese a que Nelken era una buena conocedora de las novedades que ofrecía el arte de su tiempo en el contexto internacional, y a que en este mismo capítulo realiza una encendida defensa del arte moderno ejemplificado en las figuras de Gauguin, Van Gogh y Picasso, se muestra coincidente con las ideas que señalan el valor y la independencia del arte español contemporáneo; especialmente por ser representativo y distintivo de la raza y el país:

> "La pintura contemporánea, tan universal, *tan hermana*, a la par que tan independiente, se conserva en España tan íntegramente nacional como hace cuatro siglos. Es más: la pintura que en toda Europa está uniformada, o por lo menos internacionalizada, aparece en España, no sólo con sus distintivos de raza y de país, sino con los rasgos muy netamente marcados de su procedencia"[161].

159 POGGIO, P., "Arte. El Salón de Otoño", *Raza Española: revista de España y América*, nº XXIII, Madrid, noviembre, 1920, pp. 43-47.

160 Sobre la labor de Margarita Nelken como crítica de arte conviene revisar: CABAÑAS BRAVO, M., "Margarita Nelken, una mujer ante el arte", en *La mujer en el arte español*, Alpuerto-CSIC, Madrid, 1997, pp. 463-484 y CABAÑAS BRAVO, M., "Margarita Nelken, crítica de arte", *Cultura Moderna*, nº 1, Sevilla, primavera 2005, pp. 125-142

161 NELKEN, M., *Glosario (Obras y artistas)*, Madrid, Librería "Fernando Fé", 1917, p. 63.

Este sentimiento de exaltación de la pintura patria, que no le hará descuidar en otros epígrafes del libro cuestiones relativas al arte ruso, la escultura europea o la pintura de Klimt, Whistler o Gauguin, por citar algunos ejemplos, viene seguido de la constatación de que el arte español presenta un carácter netamente regional y, precisamente en el arte de las regiones se fundamenta:

> "A más de ser arte español por excelencia, la pintura española contemporánea es esencialmente regional. Más que en los tiempos de Murillo y de Velázquez tenemos hoy varias escuelas de pintura española; todas ellas, aunque se unan frente a la pintura extranjera en un mismo carácter general, conservan inmutables y muy visibles las características de su patria chica, y ahí tenemos la escuela valenciana llena de luz y de sensación exterior, y la escuela andaluza reconcentrada en su hieratismo morisco, y la escuela vasca fuerte y vistosa como sus tipos tallados en madera, y la escuela castellana mística, dura e inflexible. Todas ellas forman un arte que, frente a las artes de los otros países, se presenta como la expresión única de un sentimiento único; su fuerza misma le impone su unidad; y así como no hay hoy otra raza tan entera y tan pura –(pura en el sentido de fiel a sí misma)– como la raza española no hay un arte tan entero y *naturalmente original* como el arte español"[162].

Omite cualquier alusión al concepto de regionalismo y, mucho menos, en relación a la pintura, pero su alusión a la importancia de las regiones implica el reconocer esa misma idea. Las escuelas regionales, unidas frente al arte extranjero como expresión única de la raza hispana, proporcionarían a la plástica española esa riqueza y variedad a la que se refiere. De todas ellas, encuentra en la escuela castellana la más íntegra, fuerte y rotunda. Considera que mientras que los restantes territorios se personalizan en el arte de uno o varios artistas, Castilla "vibra entera en todas las obras que de ella nacen"[163]. Esta apología de la tierra y las gentes de Castilla, tan acorde con el espíritu de la época y que ha quedado ejemplificado para la posteridad en la literatura de la Generación del 98, la fundamenta en la pintura de El Greco y Zuloaga, autores situados en los dos extremos cronológicos, de lo que la región castellana puede aportar, y aporta, al arte. En definitiva, un claro ejemplo de regionalismo castellano, el cual traspasaba los límites regionales para erigirse en representación del espíritu y el alma hispánicos.

Como consecuencia del estallido de la I Guerra Mundial diferentes intelectuales europeos recalaron en España, enriqueciendo notablemente el panorama español de la segunda década del siglo XX. Entre ellos se encontraba Max Nordau, erudito de origen húngaro vinculado al nacimiento del movimiento sionista. Éste, recibió por parte de un financiero judío afincado en Barcelona que trató de apoyarle económicamente, el encargo

162 NELKEN, *op. cit.*, pp. 63-4.

163 NELKEN, *op. cit.*, p. 65.

de una obra dedicada a los grandes maestros de la pintura española. La obra, *Los grandes del arte español*, fue traducida del alemán por Rafael Cansinos Asséns; con quien Nordau mantuvo una estrecha relación durante su estancia en España[164]. Se trataba de un personaje cosmopolita –nacido en Budapest, con ascendencia sefardí, francés de adopción y defensor de la creación de un estado judío en Palestina-, que desde su residencia madrileña, donde se instaló en 1914, pudo conocer la realidad española y relacionarse con diferentes figuras de nuestro ambiente cultural como el citado Cansinos[165]. Finalizada la guerra regresó en París, donde murió en 1923.

Pese a que sus reaccionarias ideas en materia artística quedaron puestas de manifiesto en la que quizá sea su obra más célebre *Degeneración*[166], análisis psicológico sobre la creación artística que suponía en realidad un ataque contra el arte moderno, lo cierto es que sus opiniones sobre la plástica española contemporánea cuentan con un gran interés. Especialmente, en nuestro caso, por haber dedicado uno de los capítulos de la citada *Los grandes del arte español*, al "Regionalismo en el arte español". Independientemente de las ideas estéticas más o menos avanzadas que denotan sus escritos, llama la atención el modo en que, una vez establecido en Madrid, enfocó su análisis sobre la pintura española. Un análisis que, iniciado en la figura de Luís Dalmau y los primitivos valencianos, llegaba hasta personalidades del arte español del momento como José Pinazo, los hermanos Zubiaurre o Julio Romero de Torres, por citar tres ejemplos. En cualquier caso, el capítulo en el que alude al regionalismo, junto con el que le precede, bajo el título "Nacionalismo y personalidad en el arte", dan buena muestra de la importancia que para la sociedad y, más en concreto, para la producción plástica española del momento, tenían los conceptos relativos a la región, la tierra o la raza.

De acuerdo con el pensamiento de su época Nordau se ocupa de la importancia de lo que denomina "carácter nacional", un concepto de compleja definición, que aludiría a una serie de características comunes a todos los artistas de un determinado país. Este carácter vendría marcado por el magisterio de las personalidades artísticas más destacadas surgidas a lo largo de la historia, las cuales generarían una "tradicional uniformidad", de la que tanto el público como los creadores se apartarán "a regañadientes y con no poco esfuerzo"[167]. Este modo de hacer de los grandes artistas, que se impondría en el arte de una nación a través de una serie de rasgos de difícil disolución, vendría lógicamente condicionado por el lugar y el ambiente en el que éstos se formaron y vivieron y sería resultado de "la naturaleza del país,

164 CANSINOS ASSENS, R., *La novela de un literato (Hombres, ideas, escenas, efemérides, anécdotas…) 2. [1914-1921]*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

165 Buena prueba de sus actividades durante esta etapa española son conferencias como la impartida en enero de 1915 en la Casa del Pueblo de Madrid bajo el título *Psicología del pueblo español* ("Max Nordau", *ABC*, Madrid, 3 de enero de 1915, p. 15) o el hecho de que fuera el autor del prólogo de la obra *El alma nacional* publicada en 1915 por Fernando de Antón del Olmet (ANTÓN DEL OLMENT, F., *El alma nacional: sus vicios y sus causas: genealogía psicológica del pueblo español*, Madrid, 1915).

166 Publicada en 1895 bajo el título de *Entartung* y traducida al castellano como *Degeneración* en 1902.

167 NORDAU, M., *Los grandes del arte español*, Barcelona, Artes y Letras, [s.a.], p. 31.

de sus condiciones climatológicas, de su historia y de sus instituciones políticas y sociales"[168]. Si bien hasta aquí lo planteado por el escritor húngaro no se diferencia en gran medida de lo defendido por otros críticos y pensadores de su tiempo, quizá su mayor peculiaridad resida en el rechazo a un concepto que fue fundamental para la historiografía española para ocuparse de la identidad diferenciada de la producción de un autor o un territorio. Nos referimos a la raza. Esta cuestión, que tanto para los más acérrimos defensores del carácter propio de las diferentes escuelas regionales, como para los que preferían referirse a la identidad cultural española, fue una de las más invocadas durante este primer tercio del siglo XX, para Nordau, tan sólo llevaba a la confusión puesto que: "Para atribuir particularidades de obras artísticas a propiedades de raza, habría que empezar por poner en claro si existen razas en los pueblos civilizados cultivadores del arte y qué propiedades posee cada una de ellas"[169].

Pero no es el de raza el único concepto cuestionado por Nordau en su ensayo. Otro igualmente reiterado por parte de la historiografía como es el de escuela también es rechazado por el autor. Si bien de esta cuestión, nos ocuparemos más adelante.

Lo que de verdad nos interesa en este punto es la razón por la que Nordau, en un estudio general sobre la pintura española, dedica un epígrafe al concepto de regionalismo y a su presencia en el arte español y, por otra parte, qué es lo que entiende el autor como tal. Una cuestión que puede ayudarnos a desentrañar la idoneidad del uso del término en nuestro estudio.

Ante el panorama sociopolítico que encontró Nordau en su llegada a España no pudo menos que hacerse eco en su obra de la diversidad regional. Si bien nos debemos platear si su interés por el regionalismo se debió a que las diferencias entre regiones eran verdaderamente palpables o, más bien, a que resultaba imposible ignorar un asunto al que continuamente se aludía en los foros políticos y culturales. En un primer momento tan sólo parece hacerse eco de esa evidente inquietud regional:

> "Menos resueltamente que el concepto de escuela rechazaría yo el de región. Hay un carácter español en el arte; lo he analizado y probado a definirlo. Pero España es sólo una bajo el aspecto político e histórico, no sin embargo en lo tocante al modo de pensar, hábitos de vida, usos y costumbres de sus habitantes. Cada provincia tiene sus particularidades y merced a ellas infunde un sello especial a quienes de asiento la habitan y celosa y bravamente las defiende, a veces con excesivo ardor, contra toda adulteración proveniente del influjo de sus vecinos. Y en esto van tan lejos que algunas tienen a menos el ser meras provincias del Estado español y pugnan por lograr su plena independencia. Aunque Aragón, Galicia, Valencia y Andalucía no reclamen la misma independencia política que Cataluña y las tres provincias vascas, sin embargo paréceles también su peculiar modo de ser un patrimonio que merece ser conservado"[170].

168 NORDAU, *op. cit.*, p. 32.

169 NORDAU, *op. cit.*, p. 29.

170 NORDAU, *op. cit.*, pp. 52-3.

Lo que nos deja patente es que el autor percibe una diversidad geográfica y etnográfica que, como explica más adelante, considera puede diferenciar el arte de las regiones hasta cierto punto. Una cuestión que, según percibe, se habría hecho patente, más que nunca, "en estos últimos tiempos". Considera que el concepto de regionalismo se puede aplicar al arte español con restricciones, puesto que "sólo nos sirve, en cuanto examinamos con prudente atención bajo qué influjos se formara el carácter regional", ya que tratar de señalar un "leve aire de familia" en el estilo de autores y obras independientes sólo por pertenecer a una misma región, puede ser una aproximación artificiosa, violenta e incluso arbitraria[171]. Recurre, por tanto, a una explicación muy similar a la que aportaba para la definición del carácter nacional y que estaría basada en la influencia que en los artistas de una misma región tendrían cuestiones relacionadas con la climatología, la geografía, la historia, o con el desarrollo social y cultural logrado, así como con sus afinidades y relaciones.

En definitiva, la obra de Nordau nos muestra la importancia que en esos años de la I Guerra Mundial tenía para el arte español el concepto de regionalismo, término que utiliza directamente, y sobre el que teoriza a través de ejemplos sacados de diferentes momentos históricos. Y que, finalmente, descubre tan patente en el arte contemporáneo que incluso le sirve, en líneas generales, en su clasificación de los artistas de su tiempo. Así en el capítulo dedicado a los paisajistas incluye a tres catalanes (Rusiñol, Mir y Raurich), a los que añade al levantino Muñoz Degraín. Los "artistas mediterráneos" son fundamentalmente valencianos (Sorolla e Ignacio y José Pinazo) unidos al catalán Casas. Entre "los íberos" predominan los vascos (Zuloaga y los Zubiaurre), junto a castellanos (Carlos Vázquez y Chicharro) y el extremeño Hermoso. Y, por último, titula un capítulo directamente como "Los andaluces", para ocuparse de la obra de Gonzalo Bilbao, Julio Romero de Torres y José María López Mezquita.

Por esas mismas fechas, hacia 1919, el escritor y periodista Antonio Ballesteros de Martos redactó su ensayo *Artistas españoles contemporáneos: el arte en España*. José Francés fue el encargado de prologar la obra señalando la falta de preparación y conocimientos de un buen número de los que se dedicaban entonces a la crítica de arte. De este contexto rescata, sin embargo, la figura de Ballesteros, especialmente por la independencia de sus juicios, pese a dejar constancia de las diferencias existentes entre las opiniones de ambos. De su labor como crítico señala: "Elogia a un pintor clásico, censura a un revolucionario y le asaltan los plácemes de los clasicistas con los insultos de los modernistas. Elogia a un revolucionario, censura a un clásico y le asaltan los plácemes de los modernistas con los insultos de los clasicistas"[172].

171 Cfr. NORDAU, *op. cit.*, pp. 54-57.

172 BALLESTEROS DE MARTOS, A., *Artistas españoles contemporáneos: el arte en España*, Madrid, Mundo Latino, [1920?], p. 12.

La obra, redactada en el momento álgido del lenguaje regionalista, nos muestra, los intereses plásticos de un influyente crítico que colaboró con los diarios *La Mañana* y *El Sol* así como con la revista *Cosmópolis*. Si bien Ballesteros tampoco se muestra especialmente proclive al uso del término "regionalismo" en relación a la pintura. Para ser exactos, tan sólo lo utiliza en una ocasión y lo hace para referirse al caso gallego, identificándolo como un movimiento de reivindicación de lo propio, en el que se entrelazan las cuestiones políticas y artísticas. Así recoge, un texto propio aparecido con anterioridad en el que afirmaba:

> "De los movimientos regionalistas actuales, el más simpático, el más valioso y el más ponderado, es el gallego. Por si ello fuera poco, tiene, además, el movimiento gallego prestigios y títulos de un abolengo que nadie alcanza, y blasones tan preclaros que le acreditan de ilustre. Su característica no es el estúpido odio o la imbécil soberbia. Es su característica el noble anhelo de reivindicar el alma regional, vejada por los que ignoran que Galicia es algo vivo y refulgente dentro de la variada constitución peninsular; es su característica pelear por los fueros de la justicia, en una demanda de amor y comprensión, y es, por último, la exaltación de lo típico y lo genuino, de cuanto forma lo distintivo, peculiar y esencial de la casta. Por eso, este movimiento no se detiene en un núcleo arribista que pretende imponerse para medrar a su costa, no logrando atraerse nada más que a unos cuantos románticos de buena fe o a unos cuantos locos, sino que, careciendo de elementos directores, siendo acéfalo, se extiende a todas partes, en una invasión mansa y sentimental para formar el unánime sentir de todo un pueblo.
>
> Y así vemos que los procedimientos que emplean unos y otros para demostrar e imponer sus ideales son harto distintos, son más bien contrarios y opuestos. Mientras los unos irrumpen el campo político en asonada belicosa, o se encastillan en el alcázar de su soberbia por creer que empuñan el cetro de las artes y las ciencias, los gallegos demuestran con hechos que su linaje es insigne y benemérito.
>
> No amenazan, ni gritan ni desprecian. Trabajan, luchan, aman a su tierra y logran el triunfo, que precisamente por no ser vocero, es perdurable. Quieren ser políticos, y conquistan los primeros puestos; quieren ser artistas y el laurel y el mirto coronan sus frentes; quieren ser hombres de ciencia, y se elevan por encima del medio dominante; quieren ser hombres de dinero, y amasan fortunas fabulosas"[173].

Sin embargo, según señala, hechos posteriores le hacen rectificar en cierto modo esas palabras. Y estos hechos están relacionados con el auge del nacionalismo gallego, que se habría desarrollado siguiendo la moda impuesta por los catalanes y contra el que se manifiesta abiertamente. Según parece, para Ballesteros el término regionalismo sólo era pertinente cuando las cuestiones políticas se imponían sobre las plásticas.

173 BALLESTEROS DE MARTOS, *op. cit.*, pp. 147-8.

Las referencias políticas incluidas en un ensayo dedicado a la pintura demuestran hasta qué punto estaban ligadas en ese momento ambas cuestiones. Aunque no es este el momento de dilucidar en qué medida podemos identificar el regionalismo político con su equivalente pictórico, lo cierto es que sí podemos dejar constancia de cómo esa identificación era percibida por pensadores como Ballesteros. Tal y como veremos más adelante en relación al caso aragonés, la diferenciación o identificación entre regionalistas y nacionalistas será una de las reflexiones más habituales. Y, de ahí, que una pintura con tantas connotaciones ideológicas como la que nos ocupa se viera constantemente salpicada por esta polémica. Ballesteros, según pone de manifiesto en este ensayo, era contrario a todo nacionalismo, no así al tipo de regionalismo que exponía en el texto anterior y que reiteraba un poco más adelante:

> "Entendemos que lo que a España la hace grande –en el sentido moral- es el conjunto de sus varias modalidades y distintas energías y diversas facultades, y que todo cuanto persiga disgregar el conjunto se encamina a destruir la grandeza y a precipitarla en la muerte, con perjuicio para todos. Y consideramos plausible que se quiera conservar la fisonomía regional, siempre que vaya en contra de la personalidad nacional, única que nos debe interesar, ya que, por ahora resulte utópico pensar en la fisonomía universal"[174].

Como señalábamos, Ballesteros apenas utiliza el concepto de regionalismo pictórico y, a nuestro parecer, esto se debe a la fuerte carga política que, lógicamente, contiene éste. En realidad, esta conclusión, que parece obvia en el caso de este autor podría ayudarnos a explicar la escasa fortuna crítica de un término que, tal y como veíamos, no era extraño en relación al arte desde la centuria anterior. La -por lo que parece- imperante necesidad de incluir aclaraciones de carácter ideológico cuando se estaban realizando juicios o reflexiones de carácter plástico, creemos que justificaba, en gran medida, la elección de otros términos menos confusos. Ballesteros se sirve, en determinados casos concretos y sin pretender caracterizar con ello a una parte de la producción artística del momento, de dos: "pintura regional" y "localismo pictórico". El primero, como es de esperar, es uno de los más comúnmente utilizados por los diferentes críticos y periodistas para referirse a la representación de tipos y paisajes alusivos a un determinado territorio; mientras que el concepto de "localismo pictórico" parece una acuñación del propio autor y, aunque sólo lo hemos encontrado utilizado en una ocasión, lo hace extensible a toda una corriente fundamental de la pintura española del momento:

> "Cuando Federico Beltrán era un mozuelo (…) pintaba paisajes y lugareños con la misma devoción que un turista obtiene fotografías de los lugares pintorescos que recorre y de sus tipos más característicos. Lo que pudiéramos llamar "localismo

174 BALLESTEROS DE MARTOS, *op. cit.*, pp. 149.

pictórico", que tantos adeptos tiene en nuestra pintura, sobre todo desde que Sorolla y Zuloaga lo aceptaron como fuente principal de su arte, tenía en él a uno de los más sinceros cultivadores"[175].

Los ideales estéticos de Ballesteros irán en pos de un regionalismo encaminado a la exaltación nacionalista del pueblo español. De ahí que la dualidad regionalismo/nacionalismo esté continuamente presente en sus juicios críticos sobre pintura. Así, dentro de la variedad de soluciones que ofrecía la pintura española de su momento, destaca, por encima de todo, el hecho de que ésta conserve "el sabor castizo de la tierra; es decir, que lo que en ella predomina es su nacionalismo, es su sello de raza, habiendo desaparecido la uniformidad pegadiza y extraña que le impusieron en la pasada centuria"[176]. Y, sin embargo, unas páginas después advierte de los peligros que, desde un punto de vista de reivindicación regional, entraña el nacionalismo:

"Ahora descubrimos una raza y una nación en cualquier parte y tratamos enseguida de establecer las diferenciaciones y ahondar las oposiciones, con un egoísmo suicida que puede traer fatales consecuencias para todos. Ese prejuicio nacionalista ha hecho creer que los Zubiaurre han pintado a Vasconia y son los representantes del arte vasco. Error sin límites. También podía decirse que eran pintores castellanos cuando pintaron a Castilla. (…) A lo sumo, lo único que puede hallarse en los Zubiaurre es lo que Vittorio Pica señaló certeramente: su españolismo, que no está sólo en la técnica sino que es un sentimiento que entibia y aroma la producción, por lo mismo que es compenetración y afinidad por lo substantivo[sic] de la raza, de la única que puebla España y se extiende por Portugal y se difunde por América"[177].

En definitiva, es ese españolismo que puede encontrarse en los Zubiaurre, pero también en José Pinazo, Viladrich, Eugenio Hermoso o los pintores gallegos, el que interesa al autor y el que defiende desde su labor como crítico. Eso sí, un españolismo que debe estar acompañado de calidad pictórica puesto que no escatima en críticas hacia una pintura que, para esos años, ha devenido ya en muchos casos en tópico y repetición de unos mismos presupuestos:

"Nuestros pintores, salvo raras excepciones, han hecho del cuadro que pudiéramos llamar regional, un convencionalismo pictórico. Sus cuadros no han nacido al calor de un amor y una convivencia con el medio campesino y lugareño, sino como pretextos para alardear de sus dotes como coloristas. Los trajes típicos, los cacharros, las telas de vivos colores; esto era lo único que los atraía y lo amontonaban todo caprichosamente a su libre antojo. Constituían ya un tópico que todos cultivaban por rutina"[178].

175 BALLESTEROS DE MARTOS, *op. cit.*, p. 110.

176 BALLESTEROS DE MARTOS, *op. cit.*, p. 40.

177 BALLESTEROS DE MARTOS, *op. cit.*, pp. 66-7.

178 BALLESTEROS DE MARTOS, *op. cit.*, p. 86.

Resulta especialmente relevante constatar que en una obra de connotaciones tan regionalistas, o al menos eso es lo que podría parecer en un principio, como *La trama del arte vasco* publicada en 1919 por Juan de la Encina[179] no aparezca la más mínima alusión a la pintura bajo estos términos. De la Encina habla de arte vasco, carácter vasco o espíritu vasco y también del modo en el que los pintores vascos utilizan el color o de cómo se enfrentan a la representación de la realidad, pero, en ningún momento, se refiere a la pintura vasca bajo la calificación de regionalista; ni siquiera utiliza el concepto de escuela regional. Y es que nada se encontraba más lejos de las intenciones del autor que tratar de legitimar la existencia de un arte diferenciado, desarrollado a través de los siglos y representativo del pueblo vasco, tal y como señalaban determinados teóricos adscritos al nacionalismo. De hecho comenzó su ensayo de un modo tajante: "El ejercicio de las artes plásticas no ha sido actividad genuina de Vasconia"[180].

La intencionalidad de la obra de De la Encina es clara: ocuparse de la pintura vasca y de su desarrollo a partir del último tercio del siglo XIX. Así, se refiere brevemente a los precursores del primer tercio de la centuria anterior para, rápidamente, dedicarse a ese grupo de pintores vascos que, con su conocimiento de la pintura francesa durante las últimas décadas del siglo, posibilitaron la evolución posterior del arte vasco. Y a partir de ahí, se encarga de lo que hoy entendemos como pintura regionalista, estableciendo dos referentes fundamentales: las novedades que ofrecía la pintura francesa y el descubrimiento de los maestros de la pintura española que realizaron a través de ésta.

Fuera de *La trama del arte vasco* queda cualquier reivindicación de carácter político. El autor se ocupa de cuestiones relativas a la idiosincrasia vasca, pero sólo en lo relativo a su forma de enfrentarse al hecho pictórico. Y aquí, de nuevo, es donde podemos encontrar la razón por la que el concepto de regionalismo no debió parecer apropiado en relación a la pintura. En realidad, ni siquiera utiliza términos como región o nación cuando alude al territorio vasco. Buen conocedor de las controversias que generaba el debate en torno al regionalismo, tal y como puede extraerse de las páginas del semanario *España*, donde colaboraba como crítico artístico, no es de extrañar que en su ensayo evite abrir la puerta a la polémica. Su análisis no pretende apartarse de las cuestiones plásticas y sus únicas reivindicaciones de carácter *vasquista* lo fueron en relación a la superioridad de su pintura respecto a la del resto de regiones españolas; tan sólo el arte catalán sería, a su entender, comparable al vasco en ese momento.

Como decíamos, la influencia de la pintura francesa en la génesis y desarrollo de la pintura vasca y el peso de la tradición de la pintura española que marcó la obra de los autores que le ocupan, son dos aspectos fundamentales analizados por de la Encina. Pero,

179 Sobre el pensamiento estético de Juan de la Encina y su concepción de la crítica de arte consultar: *Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)*, [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998 [Catálogo de la exposición comisariada por Mª Dolores Jiménez-Blanco y Miriam Alzuri].

180 ENCINA, J. de la, *La trama del arte vasco*, Bilbao, Editorial Vasca, 1919. p. 1 (Edición facsímil del Museo de Bellas Artes del Bilbao de 1998).

además, se ocupa el autor de cómo los pintores vascos descubrieron la realidad española y representaron a sus gentes y paisajes; fundamentalmente a partir de Zuloaga. En este sentido viene a subrayar una idea muy presente en su momento que señalaba la importancia del arte vasco en la configuración de una imagen de España desarrollada, fundamentalmente, a partir de la crisis del 98. Y sin embargo, no deja de destacar la importancia de los temas de inspiración vasca en lo que él denomina como "realismo costumbrista":

> "Otro elemento del arte vasco, también nutrido, en parte, en las tendencias modernas, es su realismo costumbrista. (…)
>
> La tierra vasca, sus campos, mar y poblados, poseen un carácter tan incisivo, tan peculiar, propio, inconfundible; es, en una palabra, tan "expresiva", que los artistas, aún los más reacios a la observación concreta, se sienten, al vivir en ella, penetrados por su espíritu. Todo en ella es estilo y peculiaridad. Y ese estilo que le es propio posee tal imperio, que impone sus formas categóricamente a los artistas. He aquí otro punto que diferencia a los artistas vascos. (…)
>
> Atraídos por el estilo de su país, los vascos lo han convertido en tema principal de sus obras. Los tipos raciales, las costumbres campesinas, los paisajes, el aspecto y vida de los poblados, el mar y sus gentes, han sido por ellos representados con cierta profundidad"[181].

Lo cierto es que, sacada de su contexto, esta mera enumeración de los temas tratados por la pintura vasca, nos puede hacer pensar tanto en la nueva pintura regionalista desarrollada a partir de las novedades del fin de siglo, como en el costumbrismo de corte romántico y realista que le precedió en el tiempo. Unas soluciones plásticas entre las que, por otra parte, parece encontrar de la Encina una clara solución de continuidad. Pero, en realidad, esas alusiones al carácter vasco, tan propio y peculiar que, según señala, impone sus formas a los artistas, coinciden plenamente con las aspiraciones desarrolladas con mayor fuerza a partir de la eclosión del regionalismo político y cultural durante las primeras décadas del siglo XX.

Las ideas contrarias al centralismo artístico que encontrábamos en autores como José Francés seguirán presentes durante la década siguiente. A modo de ejemplo podemos citar un artículo firmado por el pintor, crítico y estudioso del arte José Blanco Coris[182] aparecido en diciembre de 1922 en la *Gaceta de Bellas Artes*, órgano de expresión de la Asociación de Pintores y Escultores. Bajo el título de "Los frutos del centralismo", Blanco Coris no se muestra tan optimista como Francés y, en lugar de destacar la pujanza de los movimientos

181 *Ibidem*., p. 39.

182 Sobre la personalidad de este pintor puede consultarse: SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, Málaga, Universidad de Málaga, 1987 y ALMAZÁN TOMÁS, D., "El pintor José Blanco Coris (1862-1946) y su *Manual de Arte Decorativo* (1916): La enseñanza del arte extremo oriental y el fenómeno del *Japonismo* en España", *Artigrama*, nº 19, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2004, 503-22.

regionales que se estaban produciendo en ese momento, denuncia la centralización artística "que venimos sufriendo". De hecho, considera que la situación ha empeorado para las tradicionales escuelas regionales españolas puesto que en la actualidad: "El centralismo hace las reputaciones y considera a las provincias como proveedoras de sus genios, no ha hecho escuela propia y ha colocado en la agonía a las regionales, haciendo imposible el antiguo régimen regionalista y corporativo"[183].

En las páginas de una de las revistas más avanzadas de los años veinte, la coruñesa *Alfar*, aparecen síntomas evidentes de un cambio en relación a la valoración que se venía haciendo del regionalismo. Concretamente en el artículo del escultor Ángel Ferrant, "El regionalismo en el arte", aparecido en septiembre de 1923[184]. En el propio título encontramos, por tanto, la unión de los dos conceptos, regionalismo y arte, que aquí estamos tratando. Ahora bien, no alude el autor en ningún momento a la existencia de un regionalismo artístico, sino que más bien se ocupa del modo en que el acento local puede tener un lugar en la obra artística. Ya en el comienzo se pregunta Ferrant: "¿hasta qué punto nuestra obra surgirá matizada de acento local?"[185]. Esta interrogación viene motivada por la III Exposición de Arte Gallego que en ese momento se celebraba en el Palacio municipal de La Coruña. A tenor de lo allí expuesto niega el carácter gallego de la exposición, fundamentado únicamente en cuestiones que considera de índole superficial: "Ciertamente que, a no ser por un cartel anunciador en el que así consta, por el fútil accidente de vuestro natalicio o por la candorosa profusión con que en lienzos y esculturas representasteis las *brétemas* o los pañuelos floreados, holgaría ese calificativo acusador de peculiaridades. Gallego, no es el arte que ofrecéis"[186].

Pero antes de ocuparse directamente de la exposición realiza algunas apreciaciones generales sobre la práctica artística que en estos momentos resultan de especial interés. En relación a los elementos a partir de los que se valoraba la obra de arte señala: "Es muy actual la tendencia a estimar como valor primordial en la obra el acento de raza; inclinación decadente que determina un perjuicio privativo de emotividades propias y que conduce a la atrofia del sentimiento original"[187]. Critica, por tanto, una constante mantenida en el ambiente cultural español del momento, tanto desde las instancias oficiales como por parte de los propios artistas, que favoreció el que proliferaran a lo largo de toda la geografía española exposiciones como la que le ocupa, encaminadas a la exaltación, en demasiados casos epidérmica, de las virtudes propias del ámbito local.

183 BLANCO CORIS, J., "Los frutos del centralismo", *Gaceta de Bellas Artes*, nº 205, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1 de diciembre de 1922, p. 2.

184 FERRANT, A., "El regionalismo en arte", *Alfar. Revista de Casa América Galicia*, nº 32, [La Coruña], septiembre 1923, pp. 2-4.

185 *Ibidem.*, p. 2.

186 *Ibidem.*, p. 3.

187 *Ibidem.*, p. 2.

Afirma que para que la obra de arte sea tal, son necesarios dos elementos de los cuales puede derivarse su acento local: tradición y naturaleza. Pero entiende éstos de manera muy diferente a como se venía haciendo en su momento y éste es la cuestión que trata de denunciar. Así, apunta la posibilidad de que la tan invocada tradición, pueda surgir de un ámbito ajeno. Señala a este respecto: "Y no busquemos la tradición como legado racial o de nuestra aldea porque pudiera no hallarse dentro de nuestro recinto"[188]. Y en nota al pie insiste en la misma cuestión: "¿A qué viene ese manso caminar hacia el vacío, sumisión quizá provocada por tanta prédica ajena completamente al arte? Que busque por doquier aquel que tan mansamente camina la raigambre de su ideal que muy bien pudiera encontrarla… fuera de casa. ¡Qué desencanto entonces!"[189]. De este modo, viene a criticar uno de los principios en los que se fundamentaba el regionalismo artístico: la tradición entendida como herencia ancestral circunscrita al ámbito local que es necesario recuperar en defensa del espíritu regional. Además de que, en esa alusión a la sumisión que el arte mantiene ante prédicas ajenas, puede entreverse una referencia a la importancia que las reivindicaciones políticas estaban cobrando en la definición del gusto artístico.

Según entiende Ferrant la tradición es otra cuestión bien diferente: "Tradición no es concepto circunscrito a la familia; tradición es herencia asequible a todo humano a quien llega; tradición es herencia que cunde y que crece y que arraiga en razón directa de su difusión y virtud"[190], pero, en cualquier caso, es una herencia destinada, por ley natural, a morir o, como mucho, a repetirse.

Respecto a la naturaleza, la considera sinónimo de vida e incluye en ella "todas las formas, las luchas, las armonías y las fuerzas que nos rodean"[191]. Se trataría del enunciado, mientras que la fórmula estaría en la tradición. Pero ambas deben conjugarse en la unidad de la obra de arte. Eso sí, abundando en las críticas que presiden el texto, ataca directamente el proteccionismo, la cerrazón hacia la incorporación de tradiciones foráneas. Éstas, según considera, son siempre asimilables, siempre que no se opongan a la propia naturaleza de un pueblo. Lo expresa del siguiente modo:

> "Así, pues, ¿qué finalidad se persigue al amurallar premeditadamente nuestras fronteras en ese ciego amor propio de acentuar nuestro perfil? ¿Cerrar las puertas a tradiciones ajenas? ¿Impedir la expansión de las nuestras? (…) Preferís gozar de sí mismos, cuando se os ofrece un goce superior por ley natural. Amigos de la Tradición, os propusisteis imitar a Narciso, sin advertir que, después de tanto tiempo, se secó el charco"[192].

188 *Ibídem.*

189 *Ibídem.*

190 *Ibídem.*

191 *Ibídem.*

192 *Ibidem.*, p. 3.

En definitiva, queda claro el talante avanzado de Ferrant, que pretende atacar ese arte anclado en la tradición que, incapaz de incorporar las novedades de su entorno, se recrea en la repetición de una serie de fórmulas. En su opinión, el regionalismo artístico, tal y como se venía entendiendo todavía por parte de algunos en esas mismas fechas, no era una solución válida para el arte del momento.

De 1925 data un artículo aparecido en la revista *La Esfera* al que merece la pena hacer una breve mención. Firmado por el escritor argentino Armando Cascella, se titula "Apuntes sobre el regionalismo artístico argentino"[193]. Encontramos por tanto cómo alude a la existencia de un arte regionalista desde el propio título. De hecho, contrapone este concepto al de "arte folklórico", que encuentra tan en boga entre los artistas del momento gracias al apoyo de la crítica oficial, y que es el representado por aquellos que vuelven sus ojos hacia los pueblos indígenas del interior del país. Puesto que el autor entiende que la Argentina contemporánea no es heredera de aymarás, guaraníes o patagones, sino más bien de las modernas corrientes migratorias europeas; considera que no es en los indios a los que se ha "maltratado, despojado, envilecido" donde deben encontrar los artistas su fuente de inspiración. El arte regionalista, en palabras de Cascella, es otra cosa.

Considera que los artistas deben descubrir todavía Argentina, pero cree que deben hacerlo a través de la Argentina del presente y no de la del pasado. La nueva generación debe apartar sus ojos de Europa. Debe mirar a su alrededor, de modo que nazca así "un justo regionalismo, transición necesaria para que un día tengamos un arte nacional a los ojos del mundo. Un arte nacional, que no será el fruto de una determinada región, sino la expresión armónica, sintética, del alma de la nación"[194]. E incluso se atreve a apuntar un itinerario a seguir que partiría del estudio del paisaje para después ocuparse de la vida "que en él se agita".

De nuevo, encontramos cómo el arte que se ocupa del asunto más local, puede trascender sus propios parámetros para convertirse en estandarte de lo nacional, e incluso, como afirma el autor más adelante, configurar un arte universal. Región y nación podían convertirse en términos equivalentes. Una idea que la crítica española del momento tuvo muy presente.

Una significación todavía mayor para nuestro estudio tiene otro artículo periodístico aparecido dos años después. El crítico de arte del diario *ABC* y la revista *Blanco y Negro*, Antonio Méndez Casal, firmó en la primera de estas publicaciones un texto que nos parece especialmente significativo. Autor de una monografía sobre Vicente López y de escritos sobre Goya y la pintura romántica, en esta ocasión se ocupa de la pintura de Valentín de

193 CASCELLA, A., "Apuntes sobre el regionalismo artístico argentino", *La Esfera*, nº 600, Madrid, Prensa Gráfica, 4 julio 1925, s/n.

194 *Ibidem.*

Zubiaurre a raíz de la exposición celebrada por éste en el Salón del Círculo de Bellas Artes. Al comenzar su reseña alude directamente al concepto de regionalismo artístico si bien, inmediatamente, trataba de definir a qué se refiere con ello:

> "Mi devoción hacia el regionalismo artístico crece de día en día. Claro que con ello no pretendo recomendar un sistema estético, un procedimiento técnico, ni aun siquiera un especial tipo de oficio. Aludo con las frases "regionalismo artístico" al constante ahondar en los temas de un determinado ambiente cuando el artista lo hace por espontáneo y cordial impulso. Es decir, cuando siente amor verdadero, inclinación efusiva hacia la tierra en que nació, hacia la tierra en que vive o hacia la tierra que comprende. No olvidemos que el arte es, ante todo, interpretación cordial de un tema y que para interpretar es menester comprender previamente, siquiera la comprensión a que aludo no acierte el artista en muchos casos a formularla de otro modo que con sus obras"[195].

El hecho de que Méndez Casal explique la expresión de que se sirve nos muestra que no se trataba de un concepto comúnmente utilizado, al menos, en relación a la plástica. Según dice, entiende el regionalismo como una cuestión referida a la elección temática. De hecho, señala, que con este concepto no pretende aludir a un determinado "sistema estético", a "un procedimiento técnico" o a un "especial tipo de oficio". En definitiva, si atendemos a lo que este autor indica, en ese momento, la idea de regionalismo artístico, se refería, únicamente, al aspecto literario, al contenido del cuadro, así como a la intencionalidad o la actitud con la que los pintores se enfrentaban a ello. Las cuestiones relativas al ámbito formal quedaban excluidas del concepto según su definición. En cualquier caso, si bien es cierto que esta importancia otorgada al asunto del cuadro era muy propia de la pintura decimonónica, también lo es que, en el regionalismo, se exige una profundización en el tratamiento del tema que, según se entendía en su momento, alejaba a estas obras de las producidas durante el siglo anterior. Esta cuestión viene relacionada con la carga ideológica, con la reivindicación de lo propio, que, tal y como estamos viendo, caracteriza la pintura que nos ocupa. Si de algo se pretendía huir, aunque no siempre se consiguiera, era de la superficialidad, de la representación anecdótica y pintoresca de los tipos populares. Méndez Casal lo expresaba del siguiente modo:

> "El artista volandero que recorre el mundo en ansia de interpretarlo fugazmente, tal vez alcance el virtuosismo de un buen fotógrafo, pero sus obras resbalarán epidérmicamente sobre los temas. Harán españoladas en Andalucía, y, ya pinte en Italia o en Holanda, su obra se ofrecerá a modo de escena teatral, en la que no habrá otro elemento que una deleznable guardarropía. Para resolver artísticamente un

195 MÉNDEZ CASAL, A., "El arte del inspirado pintor vascongado Valentín Zubiaurre", *ABC*, Madrid, 20 de febrero de 1927, p. 24.

tema, es menester haberlo convivido. El no haber ocurrido esto en el género llamado histórico, tan en boga en el segundo tercio del siglo XIX, determinó su desaparición. De él no quedó otra cosa que una serie de figurines de sastrería escénica…"[196].

La insistencia en la realización de análisis artísticos fundamentados en la procedencia regional de sus protagonistas, en busca de unos rasgos comunes que, en determinadas ocasiones, pretendían incluso demostrar la existencia de una escuela diferenciada, tuvo su más ambicioso proyecto en la publicación de la Biblioteca Ascasibar en 1929. La serie, auspiciada por Bernardino de Pantorba, pretendía analizar la realidad artística de cada una de las regiones españolas ocupándose de sus principales autores en activo. Se planificaron diez volúmenes, nueve de los cuales responderían a la citada articulación, quedando el último reservado para los caricaturistas españoles en su conjunto. Tan sólo tres vieron la luz, los tomos I y III fueron realizados por Bernardino de Pantorba y dedicados, respectivamente, a los artistas andaluces y vascos[197]. Del segundo tomo, por su parte, se ocupó Pedro G. Camio y se dedicó a los autores catalanes[198]. El resto, quedaron únicamente en fase de preparación, si bien, por lo que sabemos, tan solo dos de ellos contaban ya con autores asignados: el tomo IV lo iba a firmar José Francés en relación a los artistas asturianos y el tomo VI Enrique Estévez-Ortega a los gallegos. La limitada relevancia de los aragoneses en el contexto nacional pudo contribuir a que se planeara su inclusión, en compañía de mallorquines y canarios, en un único tomo; el noveno.

En cualquier caso, y una vez abandonada la iniciativa, el estudio que Enrique Estévez Ortega estaba preparando en relación a los gallegos vio la luz en 1930, bajo el título *Arte gallego*, en la Editorial Lux de Barcelona[199]. Estévez Ortega -emparentado con José Francés por su matrimonio con Constaza, sobrina de Rosario Acosta, primera mujer de éste-[200], aunque nacido en Madrid, dedicó una buena parte de su labor crítica a la cultura gallega[201]. En el citado trabajo, Estévez comienza con la consabida referencia a la existencia "de una escuela gallega", la cual caracteriza como "un arte típico, expresivo, plural (…), veraz, en la plástica de tipos, ambientes, costumbres, panoramas"[202]. El texto está cargado de una considerable carga ideológica que liga el despertar de la plástica gallega al brío alcanzado en esas mismas fechas por la actividad regional en su conjunto e incluso reconoce entre los artistas una "fuerte cohesión espiritual, una identidad ideológica expresada por cada uno a su manera"[203].

196 MÉNDEZ, *op. cit.*, p. 24.

197 PANTORBA, B. de, *Artistas andaluces,* Madrid, Zoila Ascasibar, 1929 y PANTORBA, B., de, *Artistas vascos*, Madrid, Zoila Ascasibar, 1929.

198 G. CAMIO, P., *Artistas catalanes*, Madrid, Zoila Ascasibar, 1929.

199 ESTÉVEZ ORTEGA, E., *Arte gallego*, Barcelona, Lux, 1930.

200 VILLALBA, *op. Cit.*, p. 182

201 CASTRO, X. A., *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Sada, A Coruña, Ediciós do Castro, 1992, pp. 108-9.

202 ESTÉVEZ, *op. Cit.*, p. 7.

203 *Ibídem*, p. 9.

Así, no duda en vincular la práctica artística con las ya para entonces tópicas referencias a la tierra, la raza y, en este caso concreto, el temperamento celta. En definitiva, un palpable sentido regionalista que le lleva a hablar de la "sumisión de sus artistas a la tierra vernácula" y, con un notable cariz reaccionario desde un punto de vista plástico, congratularse de que los que "parecían imbuidos de cosmopolitismo (...) se reintegran pronto en ella"[204]. Por contra, y pese a las referencias previas a tipos y paisajes, desvincula la personalidad del arte gallego de su mera representación: "Porque los gallegos –y con ellos los vascos y un tanto los catalanes- no se limitan a pintar temas o tipos de su región, que es lo de menos, sino que muestran en la expresión, en la dicción pictórica, en la raigambre celta de su inspiración, el ímpetu de la raza, así, *de la raza*"[205]. De este modo, desvincula la plástica regionalista de la mera reiteración de una serie de asuntos, puesto que éstos: "no dan carácter firme de peculiaridad racial"[206]. Y, por tanto, concluye: "El regionalismo no es cosa de traje. (…) Es algo más íntimo, más hondo que no todos saben sentir ni comprender…"[207].

Continuando con este recorrido historiográfico, debemos detenernos en una obra especialmente sintomática del reflejo que en el ámbito artístico tuvo todo este proceso de reivindicación identitaria al que nos venimos refiriendo. Nos referimos a *El nacionalismo en arte* de Rafael Doménech. Redactada en la década de los años veinte –su autor falleció en 1929 pero la obra fue publicada con posterioridad–, el autor cuenta ya con una cierta perspectiva histórica a la hora de analizar la cuestión. Por otra parte, este hecho nos demuestra cómo las reflexiones en torno a la identidad nacional seguían estando vigentes en ese momento, hasta el punto de que el autor señala el protagonismo tomado por éstas, en todo el mundo civilizado, durante la posguerra; un aspecto en el que incide el propio Doménech que comienza escribiendo:

> "Observando la vida artística de España y del extranjero en los tiempos presentes, se ve que el *nacionalismo* en arte es un tema sentimental tan fuertemente vivido, que es difícil penetrar a través de él, romperlo y abrir un paso a la inteligencia para analizar, con la serenidad de la razón, los términos, contenidos y valores de ese problema. También se ve que ese sentimentalismo no se refiere sólo al arte y se halla tan extendido que raro es el sector de la vida social que no esté envuelto por él; y así, al querer atravesarlo, es fácil que los buenos deseos de *conocerle* se quemen en el fuego de una exaltada emotividad patriótica"[208].

La intención de Doménech, por lo tanto, es la de clarificar un debate que estuvo presente en una parte fundamental de las reflexiones en torno al arte contemporáneo en la España del primer tercio del siglo XX. Así se ocupó de conceptos como nación, tradición o

204 *Ibídem*, p. 8.

205 *Ibídem*, p. 10.

206 *Ibídem.*

207 *Ibídem*, p. 11.

208 DOMÉNECH, R., *El nacionalismo en arte*, Madrid, Editorial Páez, [193?], pp. 9-10.

estilo, se interrogó sobre la importancia de las individualidades artísticas en la configuración del arte nacional, o sobre la naturaleza y finalidad de la crítica de arte, e incluso sobre el papel que jugaba la percepción del público en el desarrollo de la plástica. Sin embargo, no estableció referencia alguna a la naturaleza y el papel que jugaban las regiones en ese desarrollo del arte nacional, ni hizo mención a la existencia del regionalismo artístico. Esto no quiere decir que Doménech fuera ajeno al intenso ambiente de reivindicación regional que se reflejaba en el ámbito artístico y del que se hacía eco en sus críticas artísticas[209].

Pero, muy probablemente, con esta publicación persiguió otros fines diferentes al mero análisis de la realidad artística española del momento. Su discurso oscila constantemente entre el análisis de las peculiaridades del nacionalismo español, y su reflejo en el ámbito de la plástica, y la reflexión teórica sobre la naturaleza de la práctica artística y el modo en que ésta se relaciona con la sociedad, o más exactamente con la nacionalidad, en que se desarrolla. Sin embargo, el autor termina por referirse a un ámbito tan genérico, e incluso en ocasiones se muestra tan ambiguo, que no logra aportar el necesario grado de claridad que parecía demandar en un principio. A ello contribuye el hecho de que no se sirviera de ejemplos concretos extraídos del ambiente sociocultural que generó sus reflexiones y prefiriera emplear constantes referencias históricas para ilustrar su tesis. Pese al subtítulo de la obra, "Notas sobre la vida artística contemporánea", las alusiones a ésta son menos abundantes de lo esperado y, de ahí, que debamos elucubrar en todo momento sobre las realidades concretas que dieron lugar a los juicios que realiza, además de tratar de adivinar qué lenguajes plásticos considera más apropiados para el desarrollo del arte de su tiempo.

En cualquier caso, e independientemente del éxito de su empresa, considera el autor que los planteamientos en torno a la cuestión del nacionalismo en el arte han sido, por lo general, erróneos y, de ahí, que trate de poner un cierto orden en un ambiente de tan escasa cultura estética como considera que era el español:

> "«Para casi todos los que han escrito sobre nuestro arte, el nacionalismo ha sido una fuerza puramente emotiva, o un medio de limitar la simple aportación de datos históricos, o un tópico de patriotería».
>
> Para que el amor a lo nacional haya podido desarrollarse por cauces abiertos a la razón, ha faltado, entre nosotros, tener un concepto profundo de lo que es la Nación y de lo que es el Estilo en arte. Tal vez definiéramos mejor lo negativo de nuestro nacionalismo diciendo que ha faltado una cultura general y específicamente estética en nuestros escritores de arte (…).

209 Como había ocurrido, por ejemplo, a raíz de una exposición del pintor Gustavo de Maeztu a partir de la que se refirió a ese grupo de pintores del norte que buscan "diferencias regionales en la pintura total española" movidos por "un gran amor a su tierra y a la comunidad de hombres en que viven": DOMÉNECH, R., "Exposiciones de arte", *ABC*, 4 de agosto de 1923, p. 15.

> Embarga el ánimo de tristeza el leer conceptos tan mezquinos, tan reveladores de una pobre cultura estética, como los que se han escrito en España para definir el *estilo en arte*, o para definir el nacionalismo del arte español, con propósitos de orientar las actividades artísticas modernas"[210].

El peso de la tradición y el papel jugado por ésta en el proceso de configuración del arte nacional, es una de las cuestiones que más abundantemente trata el autor. De hecho entiende que ambos conceptos, nación y tradición, no pueden entenderse de forma independiente:

> "Nacionalismo y tradicionalismo se unen tan estrechamente, que separados no pueden explicarse de un modo satisfactorio. Es más, el nacionalismo supone necesariamente la existencia, *a través del tiempo*, de una fuerza creadora dentro de una determinada comunidad de hombres; no hay, pues nacionalismo sin tradición, toda vez que *el nacionalismo es lo opuesto al individualismo y a lo temporal*"[211].

La idea de tradición ocupará, por lo tanto, un lugar preeminente en el desarrollo de cualquier idea nacionalista y, por extensión, podemos entender que también regionalista. Y de ahí que la construcción, o el redescubrimiento, de la misma sea una tarea prioritaria para estos movimientos. Este fenómeno tendrá un claro reflejo en el ámbito de las artes plásticas y, por lo tanto, no es extraño el lugar destacado que le otorga en su discurso Doménech. En la escuela española de pintura y las obras de los grandes maestros, encontró una parte mayoritaria de la crítica artística de ese primer tercio del siglo el punto de referencia fundamental. En esa tradición consideraron que podía cimentarse el desarrollo de un arte contemporáneo verdaderamente español; entendido así por contraposición a las propuestas francesas que prevalecían en el ambiente artístico internacional. Doménech, parece en un primer momento bastante crítico con esta idea:

> "El que los artistas de una nación se basen en el arte del pasado o del presente no es motivo necesario para crear un arte potente. El que esos artistas basen sus trabajos en antiguas obras de arte producidas por artistas de su misma nacionalidad no es tampoco condición precisa para producir un arte nacional. La esencia de la nacionalidad, de la originalidad y de los valores artísticos están en el temperamento del artista y secundariamente en el ambiente en que éste vive"[212].

Si bien lo que en realidad trata de señalar el autor es que el problema del nacionalismo en arte es una cuestión cultural y no un factor inherente a la creación artística. Lógicamente, el nacionalismo influye directamente en los creadores por formar parte del ambiente en que

210 *Ibidem*, pp. 11-2.

211 *Ibidem*, pp. 15-6.

212 *Ibidem*, pp. 20-1.

producen sus obras, pero depende de ellos, y de su temperamento antes que de otra cosa, el desarrollo de un verdadero arte nacional. En cualquier caso, no trata en ningún momento Doménech de negar el peso y el valor de la tradición, más bien al contrario, sino que lo que hace es advertir sobre los peligros de una concepción errónea de la misma basada en una excesiva rigidez:

> "Se cree que la tradición, como lo castizo, son cristalizadores de la vida nacional; se piensa que antes se trabajó para llegar a esas cristalizaciones, es decir, para conseguir la nación; cuando ésta se tuvo, el deber de la comunidad y de cada individuo fue *conservar* la nación. ¿Cómo? No alterando los productos del pasado y repitiendo sus formas. En este caso, la tradición es un peso muerto que gravita sobre las gentes jóvenes estorbando la libertad de sus movimientos"[213].

Y aún va más allá. Avisa de cómo el nacionalismo exacerbado, que parece percibir en una parte de la sociedad, puede actuar muy negativamente en relación al desarrollo del arte contemporáneo: "Si ese ambiente se halla saturado de sentimientos nacionalistas, en torno a la nación se levantará una muralla para impedir que penetren en aquélla las corrientes de arte elaboradas en otros países, y ese ambiente nacional estará cada vez más enrarecido, acabando por asfixiar a los artistas y al público"[214]. Cabría preguntarse hasta que punto podemos entender esta aseveración como una crítica a la cerrazón del ambiente artístico español en relación a las novedades europeas. Muy especialmente si tenemos en cuenta que algunas páginas antes aseguraba que "en nuestra pintura contemporánea no se ha pensado en evitar que penetren en ella las influencias extranjeras, por la sencillísima razón de que venimos teniendo un núcleo poderoso de pintores con plena personalidad nacional"[215].

Esa personalidad nacional a la que hace referencia supone, por lo tanto, un elemento esencial en su concepción de la práctica artística. No en vano, parte de la premisa de que "*en arte, o se crea estilo o se reproduce el creado por otro pueblo*"[216]. De este modo el contar con una serie de artistas de fuerte carácter hispánico, lo que nos puede hacer pensar en las formas del lenguaje regionalista, haría a nuestra pintura suficientemente fuerte como para abrirse a la influencia de las novedades extranjeras. Eso sí, no nos encontramos ante una mera exaltación de las identidad patria sin más. Señala el autor diferentes rasgos de la personalidad hispánica como puede ser una propensión a la superficialidad derivada de nuestra percepción de la realidad. Esta característica nacional puede llevarnos a la trivialidad y el interés por lo anecdótico, un peligro del que no siempre fue capaz de huir la pintura regionalista: "También vemos los hechos disociados de toda idea, sin el engranaje de unos con otros y así quedamos

213 *Ibidem*, p. 131.
214 *Ibidem*, p. 22.
215 *Ibidem*, p. 73.
216 *Ibidem*, p. 72.

sujetos al hecho concreto y menudo; y ¡cómo se exalta entonces el realismo castizo y el casticismo de lo típico lugareño y del costumbrismo y se toman las notas típicas de hechos temporales como caracteres nacionales!"[217].

En cualquier caso, el españolismo es siempre un rasgo a destacar dentro de la poética defendida por Doménech, y así lo hace cuando se refiere a la figura de Anglada Camarasa. De éste destaca también su "gran modernidad", lo cual, debido a la fecha avanzada en que nos encontramos, nos lleva a preguntarnos hasta qué punto era capaz Doménech de asimilar y defender las novedades plásticas que se desarrollaron en su momento:

> "Todo lo que sea original por un esfuerzo *exterior*, queda reducido a simple *novedad*, que no puede ser confundida con la originalidad, que nace de lo interno y va hacia fuera.
>
> Tampoco debe ser confundida (la originalidad) con el propósito de conquistar una personalidad de fuerte diferenciación individual, pues entonces nace la extravagancia. Esta se contagia y se hace fácilmente colectiva, como sucede en el tiempo presente, que anhela ser original y cada artista afianzar hasta el último extremo su individualismo, y por no llevar la originalidad en el fondo la busca en lo externo, en el pasado, en el arte de los pueblos primitivos o en las formas puramente tectónicas, como principio de estilo nuevo.
>
> Si la vida nacional sigue, no importa que las formas perduren, esto es, que no sean nuevas; es más, los ejemplos del pasado –y esta es nuestra experiencia– muestran que el cambio se produce en el concepto de la vida antes que en las formas representativas de esos nuevos conceptos, lo que prueba que las *formas*, son mucho más elásticas de lo que creen los innovadores, pero no tanto como pretenden los falsos tradicionalistas"[218].

Doménech comparte la idea, muy presente en la crítica española del momento, de que la vanguardia supone una transformación superficial del arte, que plantea un discurso vacío de contenido. Así entiende esa renovación plástica como un mero cambio formal, externo. Y en esta línea sitúa la recuperación del pasado, en una posible alusión al retorno al clasicismo desarrollado a partir de los años veinte, el primitivismo, de los seguidores de Gauguin o Picasso, o las formas tectónicas, en clara alusión a las formas geométricas heredadas del cubismo. Entiende el autor que la pervivencia de unas formas que podemos calificar de clásicas, no supone un paso atrás en la evolución del arte, siempre que ésta se desarrolle en relación a los contenidos. Y plantea un término medio entre la innovación, es decir la vanguardia, y los falsos tradicionalistas contra los que advierte en otros momentos de su ensayo. La concepción artística propuesta por el autor, vuelve a coincidir con la que, según entendemos en nuestro caso, podemos adscribir al regionalismo. Eso sí, el uso del término en este sentido, que es la cuestión que aquí nos ocupa, no aparece. Lo cual, por otra parte,

217 *Ibidem*, pp. 71-2.

218 *Ibidem*, pp. 136-7.

no es de extrañar en un texto dedicado al nacionalismo artístico español, y que, por lo tanto, difícilmente podía ser compatible con las reivindicaciones territoriales que, como hemos señalado en repetidas ocasiones, acarreaba consigo el término.

Cualquier polémica relativa a la definición y orientaciones del regionalismo, tuvo especial acogida, como es lógico, en la prensa provincial del momento, donde el asunto llenó páginas y páginas durante todo el primer tercio del siglo. No es de extrañar, por lo tanto, que el crítico de arte Eduardo Westerdahl se ocupara de la cuestión en una serie de dos artículos aparecidos en el diario *La Tarde* de Santa Cruz de Tenerife en octubre de 1930[219]. Bajo el lacónico título de "Regionalismo", el autor se ocupa de la naturaleza de éste en las Islas Canarias, pero no en relación a sus contenidos políticos sino culturales o, más concretamente, estéticos. De hecho, Westerdahl reclama, de forma categórica, el desarrollo de un nuevo regionalismo:

> "Las islas requieren –y es esto labor que le corresponde a la presente generación– sentar firmemente las bases del nuevo regionalismo. Yo no quiero aquí destruir, sino, de una manera abstracta ir dejando unas notas para una concepción regionalista más incorporada a los movimientos universales y cuyo centro de pensamiento responda siempre a una inquietud actual y no se derive de un patrón o tipo sin real salvación"[220].

Entiende por tanto el autor que el regionalismo seguía siendo una herramienta de construcción válida, si bien, debía despojarse de viejas fórmulas y entrar en contacto con la actualidad europea. No aboga Westerdahl por una modernización "de los antiguos motivos que sostienen ese viejo tinglado del regionalismo"[221], sino por un estudio serio de la tradición isleña que contribuya al desarrollo de una nueva manera acorde con el propio momento histórico. Critica, por tanto, el tipismo, "que por propia transformación ha caído en una absoluta falta de gusto", dado que éste se ha edificado en torno a la exaltación de una inexistente civilización aborigen de cultura superior; algo que resulta "falso e inadmisible para la nueva sensibilidad de la juventud"[222].

Destaca en los textos de Westerdahl el hecho de que, sin necesidad de realizar aclaraciones al respecto, se refiera directamente, como apuntábamos, a su dimensión estética. De modo que encontramos un nuevo uso del término con este sentido.

---

219 WESTERDAHL, E., "Regionalismo I", *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de octubre de 1930; y WESTERDHAL, E., "Regionalismo II", *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de octubre de 1930. Ambos aparecen recogidos en: CASTRO MORALES, F., *La imagen de Canarias en la vanguardia regional: Historia de las ideas artísticas 1898-1930*, [La Laguna], Centro de la Cultura Popular Canaria, 1992, PP. 142-146; y en WESTERDAHL, E., *Dar a ver*, Madrid, A. Machado Libros, 2003, pp. 71-75.

220 WESTERDHAL, *op. cit.,* 15 de octubre de 1930.

221 *Ibídem.*

222 *Ibídem.*

Al referirse a ese "nuevo regionalismo", el autor enumera sus principales ámbitos que, en su opinión, son el arquitectónico, el floreal, el agrícola y el turístico. Aunque no se refiere a la pintura, hace algunas alusiones a la misma, al ocuparse de los que considera problemas fundamentales del regionalismo: el arquitectónico y el floreal; abogando en ambos casos por el análisis del presente y no por las referencias al pasado, dada la limitada riqueza de la tradición sobre la que supuestamente se asentaba:

> "Se carece de un regionalismo aborigen y es débil la contracción histórica que fije una personalidad regional de las islas. Lo más racional es partir de una interpretación geográfica, construyendo los grandes temas estéticos de referencia (floreal y arquitectónico) desconectados de su pasado , y obedientes a una necesidad de actualismo o imposición europea"[223].

Respecto al ámbito arquitectónico, critica la estética colonial, que califica de "aldeana", y destaca la figura de Miguel Martín-Fernández de la Torre –hermano del pintor Néstor–; mientras que con el término "floreal", se refiere a la práctica del paisajismo. Al ocuparse de ambos es cuando realiza una alusión directa a la práctica pictórica, en la que encontramos un buen ejemplo del modo en que concebía ese nuevo regionalismo:

> "He insistido mucho, repetidamente, en artículos, en lecturas durante aquella sabrosa y regional exposición de la *Escuela Luján Pérez*, de Las Palmas, sobre el valor del cactus en la pintura post-expresionista y en la arquitectura racionalista y poseo reproducciones y gran cantidad de interiores –que lamento no exista medio gráfico de propagar– donde el tema decorativo principal es el cactus, planta de volumen para las nuevas tendencias pictóricas y elemento sobrio para la moderna sencillez de los interiores"[224].

Entiende Westerdahl que el cactus, motivo común de la geografía canaria, encajaba perfectamente con la moderna arquitectura y la nueva pintura –a la que denomina post-expresionista a partir de la definición realizada por Franz Roh– y, por tanto, se trataba de un elemento ligado a la tradición canaria cuya utilización no respondía únicamente a la exaltación localista, sino a su perfecta adecuación con las tendencias estéticas del momento.

Como el mismo autor reconoce, ya se había ocupado de esa cuestión en una ocasión anterior, fue con motivo del texto que pronunció en la clausura de la Exposición de la *Escuela Luján Pérez*, que se había celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife en junio de 1930; el cual fue publicado después en el diario *La Prensa*. Entendía Westerdahl que los miembros de esa escuela de Las Palmas, trabajando desde las premisas del arte nuevo, habían tenido que enfrentarse como ocurría también con los aristas tinerfeños de *La Rosa de los Vientos*, habían tenido que enfrentarse al "problema regional". Y aclaraba:

223 WESTERDAHL, *op. cit.*, 21 de octubre de 1930.

224 *Ibídem.*

> "Hay dos conceptos fuertes, jóvenes, que mueven como sacudidas sísmicas las redescubiertas cartas de la geografía. El uno es el concepto nacionalista; el otro internacionalista. El uno cerrado; el otro abierto. El uno determina el mapa del mundo en colores diferentes, fraccionando la carta geográfica en planos encendidos, en banderas. El otro, trasciende y uniforma el mapa en un solo color; es un concepto abierto, abstracto"[225].

Se mostraba por lo tanto el canario, preocupado por la cuestión geográfica, así como por la concepción restringida que ofrecía lo pintoresco y la necesidad de abrir éste, desde la renovación plástica, a una dimensión de carácter universal. Pero, sobre todo, nos interesa subrayar el hecho de que se sirviera del término "regionalismo" en relación a la pintura:

> "Esta lucha a lo pintoresco, a los caracteres típicos, la han librado ya entre nosotros los jóvenes de *La Rosa de los Vientos*. Ahora otro grupo, que arroja con esta visita de los expositores de Gran Canaria, su primera semilla nos enseña sus *Cartones*, tablas de un puro regionalismo. Regionalismo de fuente, de pureza, de serio sentido, de mar, de montaña, de valores eminentemente naturales. Vamos derechos a la busca, desechando un traje y recogiendo una ola"[226].

Resulta manifiesto que, para esas fechas, tan sólo era posible apelar a una formulación renovada del regionalismo, acorde con determinadas premisas del arte nuevo, pero, de un modo u otro, seguía tratándose, sobre todo, de un epíteto que podía utilizarse en relación con la producción plástica.

Ahora bien, si hay un ensayo de especial relevancia para el tema que aquí nos ocupa ese es el publicado por Manuel Abril bajo el título *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*. Personalidad estrechamente vinculada a la modernización del arte español que jugó un destacado papel en el desarrollo de la Sociedad de Artistas Ibéricos[227], lo cierto es que la publicación de esta obra le supuso importantes críticas desde los sectores más avanzados, debido al acusado nacionalismo y al excesivo conservadurismo que mostraba en ella. Sin embargo, no se puede negar que un ensayo sobre la pintura española del primer tercio del siglo XX no podía pasar por alto ambas cuestiones, siempre y cuando, eso sí, entendamos nacionalismo como reflexión en torno a la naturaleza del carácter patrio, y conservadurismo como análisis del peso de la tradición en nuestra plástica contemporánea. No se puede negar que Abril presta una mayor atención a

225 WESTERDAHL, E., "La Escuela *Luján Pérez*", *La Prensa* , Santa Cruz de Tenerife, 3 de junio de 1930. Reproducido en: CASTRO, *op. cit.,* pp. 191-193 y WESTERDAHL, *op. cit*, 2003, pp. 68-70.

226 *Ibídem.*

227 Ver a este respecto el catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Concha Lomba: *La sociedad de artistas ibéricos y el arte español de 1925*, Barcelona, Ámbit, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, [1995].

figuras consagradas que poco tenían que aportar ya a la renovación plástica española que a las nuevas personalidades emergentes. Pero también lo es que esos autores ya consagrados, en un determinado momento, jugaron un papel esencial en el desarrollo del arte español y que, por lo tanto, un ensayo dedicado a esa evolución no podía olvidarlo en ningún caso. Respecto al espacio limitado que dedica a los protagonistas del llamado arte nuevo, el propio autor se justifica del siguiente modo:

> "Hablaremos poco de los artistas modernos en particular, no aludiendo una a una, como hemos hecho antes con los demás, a las personalidades de *l'art vivant* de hoy en nuestra España.
>
> No aludiremos a éstos porque en su mayoría pertenecen a lo que está en formación o formado pero inconcluso. Las personalidades a que hemos aludido anteriormente no han de añadir probablemente en lo futuro ningún aspecto inédito, y lo que hasta ahora hicieron basta y sobra para diagnosticar en firme acerca de ellas.
>
> No así de los demás.
>
> Pero no importa. En lo que al arte moderno se refiere, interesa más la orientación general, la puntualización de lo que significa ese arte, que el hecho de señalar, dentro de ese arte mismo, la significación de los unos y los otros.
>
> El arte de otras escuelas se encuentra admitido por todos y no hay que hacer cuestión de la tendencia. Pero en el arte moderno es la tendencia en sí lo que subleva o lo que descarría y desconcierta. Por eso hay que dedicarle a ella misma, como tal y en general, más atención que, en particular, a los autores"[228].

En realidad, Abril traza un panorama que, como el propio título indica, iría de la naturaleza al espíritu, es decir, de la representación del natural, que partiendo de la tradición académica avanza paulatinamente, planteando cambios tanto en la forma como en el contenido, hasta llegar a la esencia, al ser mismo de las cosas en pos de una "autenticidad" que, según el propio autor, es el fundamento del arte moderno y que, por lo tanto, hace que la representación más o menos fiel de los motivos elegidos deje de ser cuestión esencial, llegando así a la "irrepresentatividad" que caracteriza una parte de la vanguardia. De este modo, traslada al lector las razones por las que ésta debe ser valorada, defendiéndola para ello de los principales argumentos, como estar en contra de la tradición y de lo español e incluso ser inmoral, que se habían esgrimido en su contra. Pese a que se pierde en ocasiones en elucubraciones relativas al "plan del Creador" como justificación para la libertad creativa, lo cierto es que defiende el valor de la obra del arte más allá del asunto tratado por ésta o de la solución plástica que se elija para ello. Y en este sentido equipara las posibilidades de obtener una obra de arte tanto a partir de la representación de un Cristo como de una "«ordenación»" cubista.

228 ABRIL, M., *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1935, pp. 147-8.

En cualquier caso, hay que reconocer que Abril plantea una evolución de la pintura española contemporánea, si bien no siempre lineal ni excesivamente ordenada, desde los postulados del fin de siglo hasta la consolidación del "Arte moderno"; epígrafe éste bajo el que incluye las tendencias y personalidades más representativas de lo que considera el arte de su tiempo. Y, además, plantea ese recorrido con una cierta vocación didáctica en su acercamiento a los lenguajes menos aceptados por parte del público español y un planteamiento considerablemente crítico hacia los que sí lo estaban. Esto no ha evitado, sin embargo, que la historiografía posterior haya sido bastante crítica con los planteamientos del autor[229]. Muy especialmente en lo que se refiere a su tan personal agrupación de autores, extraña en ocasiones pero siempre justificada en el texto, y al espacio dedicado a unas figuras en detrimento de otras.

En cuanto al uso y la definición del concepto de regionalismo artístico la obra resulta particularmente interesante. Tal vez por la perspectiva que le daba el momento en que fue redactada, obtuvo el primer premio de Literatura del Concurso Nacional de 1934 y fue publicada el año siguiente, lo cierto es que Abril realiza una caracterización de los contenidos de la pintura regionalista a la que pocas salvedades puede hacerse. En este sentido, se trata del ensayo más lúcido publicado en su momento histórico en relación a la pintura que englobamos bajo esta denominación y de ahí que nos vaya resultar de especial ayuda, por no decir fundamento, en nuestro estudio.

En primer lugar hay que señalar que Abril supera un planteamiento tan profundamente asentado en su momento como era el del estudio basado en la procedencia regional de los diferentes autores. Y eso teniendo en cuenta que, al menos durante los primeros capítulos, las cuestiones relativas a la representación de lo regional y lo nacional son uno de los temas fundamentales. Sin embargo, la ordenación en torno a "orientaciones y tendencias", definidas y justificadas por el propio autor, demuestra un acercamiento a la pintura que va más allá de lo meramente geográfico o ideológico y le permite, y por extensión a nosotros, relacionar éstas cuestiones con otras de carácter plástico.

En cuanto al uso concreto del término "regionalismo" hay que señalar, de nuevo, que no resulta especialmente abundante; más bien al contrario. En su defecto se sirve de conceptos como pintura o pintores regionales; también habla de pintores de la raza, si bien son éstos, según su criterio, los que trascienden lo regional para representar directamente lo español; e incluso habla de costumbrismo cuando se refiere a la naturaleza de los temas narrados; o de pintoresquismo si quiere incluir alusiones relativas a la pervivencia de una serie de tópicos.

Si bien, la importancia del texto de Abril para nuestro estudio va más allá del mero uso del término "regionalismo". Y esto se debe a que realiza toda una definición de la pintura regionalista, o más bien, de lo que nosotros entendemos como tal; puesto que el autor no

229 Véase a modo de ejemplo lo señalado por Juan Antonio Gaya Nuño en su *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europa de Ediciones, 1975, pp. 313-4.

utiliza este término para caracterizar una pintura determinada. Aunque nos ocuparemos más adelante de las posibilidades y la evolución que platea Abril como plausibles dentro del regionalismo, debemos aquí hacer unas primeras precisiones al respecto.

En líneas generales, el autor identifica el regionalismo con la corriente que él denomina como Naturalismo. Sitúa Abril en el comienzo del siglo XX, algo tarde a decir verdad, una reacción pictórica que se fundamenta en la representación de la naturaleza, pero entendiendo ésta más que como paisaje o medio natural, como acercamiento a "la vida", a la realidad palpable de nuestro entorno, y, más concretamente, a la vida de los trabajadores. Se desarrolla así la pintura con contenido social o el "arte proletario". En España, de acuerdo con un carácter poco dado a las representaciones lastimeras y las escenas de redención social en que terminaría por caer esta tendencia, el nuevo lenguaje adoptó un cariz propio y de este modo:

> "Puesto el español, por tanto, en la alternativa de tener que atender, por un lado, al imperativo de inspirarse en lo natural, y, por otro, al imperativo de inspirarse en los medios sociales de los trabajadores, había de resolver el problema poniendo su atención en la región y en las costumbres populares regionales; en los trabajadores de la tierra y en los trabajadores del mar; del mar de su región, del campo de su tierra.
>
> Viene entonces todo el arte de labriegos, marineros, pescadores, remeros, estrujadores de uva en el lagar, vendimiadores, ya en las tareas diarias de la labor, ya en ofrenda religiosa de promesas hechas en momentos peligrosos del trabajo, ya en descansos y festejos.
>
> Todo era ventaja en esta solución para los temperamentos españoles. El realismo de lo español quedaba satisfecho cuanto que podía pintar lo que veía y vivía a todas horas. El populismo quedaba satisfecho, puesto que allí aparecía el pueblo trabajador en sus labores y en sus regocijos y costumbres. El plasticismo quedaba doblemente satisfecho, porque el trabajo del pueblo tomado en el sentido regional era un trabajo al aire libre, conforme, pues, a la nueva visión plástica, y era un nuevo espectáculo de lujo y de vistosidad que había de satisfacer plenamente a la condición sensual de los españoles, sensualismo más agudizado a la sazón que en los siglos gloriosos de Velázquez y de Zurbarán y de Ribalta.
>
> Todo lo compaginaba la región. Habría, pues, una escuela regional, larga y continua"[230].

El autor sitúa, por lo tanto, el naturalismo como punto de origen del regionalismo, del que sería, en realidad, una manifestación propia del ámbito hispánico. Dentro del naturalismo se ocupa Abril de la obra de Sorolla y sus seguidores, de Roberto Domingo, de José Pinazo, los hermanos Zubiaurre, Viladrich y Maruja Mallo. Traza de este modo una verdadera evolución dentro de ese acercamiento a la temática regional y plantea una serie de

230 ABRIL, *op. cit.*, p. 36

posibilidades plásticas dentro de esta tendencia sobre las que volveremos más adelante, pero de cuyo interés queremos dejar aquí constancia. Sin embargo, como hemos señalado, es el concepto de naturalismo el que, en su opinión, sirve más certeramente para englobar la obra de los autores vinculados a esta pintura.

Pese a todo, en determinados momentos emplea los términos regionalismo y regionalista. Tal y como estamos viendo desde el comienzo, este uso puede estar vinculado a la representación fiel de los usos y costumbres de un determinado lugar, alejada de cualquier representación epidérmica de su folclore e incluso vinculada a una cierta reivindicación subyacente de una personalidad diferenciada. Esta es la línea que parece seguir Abril cuando, en relación al pintor Sorolla, señala: "En Sorolla –lo mismo que en su paisano Vicente Blasco Ibáñéz– hay un naturalista, hay un tendencioso social, hay un entusiasta del esplendor vistoso y hay un regionalista apasionado, que funde todos esos valores de las pinturas de las costumbres regionales de Valencia"[231].

Sin embargo, en otras ocasiones el término parece hacer únicamente alusión a una serie de asuntos que, de este modo, se evita enumerar. Así lo muestran sus palabras al ocuparse de la obra de Vázquez Díaz: "Desde que inició su carrera pública fue «pintor» antes que nada. Habrá aludido a temas –ya un torero, ya unos frailes, ya regionalismos varios–; pero ni la anécdota surgió, ni prevaleció, sobre la plástica, consideración ninguna"[232]. De este modo plantea la posibilidad, si bien la niega en el caso del pintor al que se refiere, de que la anécdota se apodere de la obra por la recurrencia a esta serie de "regionalismos" que hacía tiempo habían terminado por caer en la representación del folclore más banal. Y, sin embargo, esto no es óbice para que desde el propio seno del naturalismo señale la existencia de un regionalismo más avanzado que evite cualquier superficialidad y acuda directamente a la esencia del tema que pretende reflejar. Al referirse al cuadro *Nosotros* de José Pinazo indica cómo: "El regionalismo de ese cuadro se depura y despega de lo superfluo local; permanece el traje regionalista, permanece el objeto industrial de la región, pero más bien para relacionar todo ello con un espíritu histórico, sutil, que diera forma a las cosas"[233].

En cualquier caso, la concepción de regionalismo pictórico que manejamos hoy no se agota en la explicación del naturalismo definido por Abril. De hecho los autores que incluye dentro de la siguiente orientación del arte español contemporáneo, el Idealismo, están, del mismo modo que los anteriores, vinculados a representaciones de lo regional. Así lo señala el propio autor: "Zuloaga, Solana y Julio Romero de Torres son pintores que coinciden con los anteriores en llevar a sus cuadros tipos de regiones españolas y escenas costumbristas españolas; pero ya de otra manera, pintando más bien que realidades concretas y directas, quintaesencias y conceptos de esas realidades"[234]. A este trío habría que añadir la figura de Gustavo de Maeztu, igualmente analizado en este capítulo y que también se caracterizó por ese mismo tipo de representaciones.

231 *Ibidem*, p. 37.

232 *Ibidem*, p. 152.

233 *Ibidem*, p. 45.

234 *Ibidem*, p. 57.

La diferenciación planteada por Abril entre el Naturalismo y el Idealismo no deja de resultar algo confusa. Por nuestra parte, entendemos que los hermanos Zubiaurre pueden ser considerados pintores de conceptos, de quintaesencias, en la misma medida que Romero de Torres. Y a tenor de lo expuesto por el autor, tampoco él observa una gran distancia entre ambos, salvo por una cuestión, y es que en el grupo de los idealistas el concepto de región habría dejado paso al de raza y, por lo tanto, incluye en éste a los que, con su pintura, llegaron a representar el carácter y la esencia de lo español. Lo expone Abril del siguiente modo:

"Entendida la región de esta manera, ¿no está ya presintiendo que de un momento a otro, va el concepto de región a dejar paso al de raza? ¿No está anunciándose la pintura de ideas, de conceptos, puesto que el modo de interpretar la región conforme se ha dicho no es sólo ya una copia, sino una *concepción* de la misma y de la naturaleza?

Pues esto realmente es lo que ocurre; que mientras unos comienzan tomando la región como espectáculo y acaban divinizando el espectáculo a fuerza de «idolatrarlo», otros comienzan concibiendo su región o su nación de un modo determinando y pintando no lo que ven, sino la idea que de aquello se han formado"[235].

Si bien en la segunda parte del texto esgrime una cuestión de planteamiento como principal diferenciación entre ambas tendencias; en el primer párrafo, y continuando con las referencias identitarias a las que veníamos aludiendo, encontramos una visión muy propia de la época en la que sólo algunas regiones, concretamente Castilla y Andalucía, podían reflejar a la totalidad de España; al menos si atendemos a los autores que conforman el citado grupo. De hecho así lo justifica en relación a Romero de Torres ("Pudiera parecer que Romero de Torres hace tipos regionales y no tipos de España en general. Pero Andalucía no es una región; lo andaluz es español por antonomasia"[236]), no siendo necesario en el caso de Zuloaga y Solana puesto que no cabía duda alguna de que en su obra, tratan de representar una imagen de España, de una España negra, que no dejaba de suscitar opiniones encontradas y agrias polémicas, pero España al fin y al cabo. Y sin embargo, al final del capítulo dedicado al Idealismo amplia esa posibilidad de representar lo español a algunos de los autores citados en relación al Naturalismo:

> "Vuélvase, recapitulando de nuevo, a darse cuenta el lector de los pasos de avance de la Historia: de la España de sol de Sorolla, a la España negra de Zuloaga y de Solana, pasando por la luz de irrealidad de los Zubiaurre y llegando a la España de Romero de luz quieta (…) o a la España de Gustavo de de Maeztu. La misma España y la misa raza ¡qué diferente, sin embargo, la interpretación de cada uno!"[237].

235 *Ibidem*, p. 53.

236 *Ibidem*, p. 67.

237 *Ibidem*, pp. 71-2.

Si bien no es este el momento de entrar en las posibles contradicciones en las que incurre Abril, lo cierto es que éstas nos sirven para exponer la escasa precisión con que plantea las dos tendencias –Naturalismo e Idealismo– que podemos considerar más vinculadas a nuestro concepto de regionalismo. En cualquier caso, y aunque sobre esta cuestión volveremos más adelante, entendemos que esta categorización, pese a resultar algo compleja, no deja de ser útil, ya que es posible la identificación de ambas con dos de las vías principales, realismo expresivo e idealismo de raíz simbolista, por las que discurrió el regionalismo.

Todavía analiza Abril en su ensayo algunos otros autores vinculados al regionalismo pero que incluye en tendencias diferentes a las vistas hasta el momento. Así, ocurre con Hermoso, tratado dentro de la Naturalidad, Anglada, Chicharro y Néstor, en el Decorativismo, o, ya dentro de los precursores del arte moderno, aparecen nombres como Arteta o Vázquez Díaz. En algunos de estos casos justifica el hecho de no haberse ocupado de ellos dentro de los regionales. Así ocurre con Eugenio Hermoso, del que considera que refleja lo que tiene a su alrededor, sin ninguna intención de carácter costumbrista o etnológico y que representa los tipos regionales extremeños únicamente porque es el entorno al que pertenece. También es el caso de Anglada Camarasa, el cual le sirve para señalar la permeabilidad existente entre las distintas tendencias de las que se ocupa:

> "¿No podría estar Anglada en otro grupo? ¿Es que Anglada no representa en sus cuadros vida regional, tipos regionales, escenas y costumbres españolas? ¿Es que el autor de *Valencia* o de *Los enamorados de Jaca* no podría estar incluido donde lo están los Pinazo y los Zubiaurre? Podría. No pretendemos demostrar a nadie que cada autor pertenezca de manera rotunda a un solo grupo y no tenga concomitancias con otros. Al contrario, creemos justamente que de un grupo al otro se pasa de una manera gradual e insensible como se pasa en el espectro solar de un color simple al contiguo, aunque haya zonas intermedias de las que no pueda decirse fácilmente si pertenecen a la franja de la izquierda o la de la derecha"[238].

A nuestro entender resulta de especial interés en relación al estudio del regionalismo tener en cuenta este grupo de los decorativistas dirigidos por Anglada. No en vano, tal y como iremos viendo, el protagonismo del color, las estilización de las formas, el afán decorativo, compondrán otra de las líneas fundamentales de trabajo incluida dentro del ámbito del regionalismo. Una corriente que, tal y como señala Abril, se relaciona, yuxtapone y fusiona con aquellas dos ya señaladas tendentes al realismo y la idealización.

Toda esta reflexión en torno a la presencia de pintores regionalistas entre las distintas orientaciones del arte español contemporáneo según la clasificación de Abril, nos sirve para darnos cuenta de la complejidad del término "regionalismo". En un primer momento puede dar la sensación de que éste, tan sólo supone, y así parece entenderlo el autor, un calificativo

238 *Ibidem*, p. 105.

relativo a los temas tratados en la obra de un buen número de autores de las primeras décadas del siglo XX. Y, sin embargo, hay mucho más. No podemos dudar de que se trata de un concepto complejo, que puede llevar a error, y que su aplicación en relación a la plástica parte con una serie de limitaciones planteadas desde el propio uso que se hizo del mismo en su propia época. Pero también es cierto, que necesitamos de un término que aglutine la obra de un buen número de los pintores de ese comienzo de siglo, que presentan una serie de características comunes y que, pese a la variedad de soluciones que plantean, tanto en relación a la intención, como a la plástica y los resultados de su pintura, son el producto de una misma época y un mismo lugar con unas inquietudes coincidentes. Hablamos, siguiendo los planteamientos esgrimidos por Manuel Abril, de un término que aglutine la obra de una buena parte de los pintores del Naturalismo, el Idealismo, la Naturalidad y el Decorativismo, así como de determinados precursores del arte moderno. El de regionalismo es sólo una posibilidad y, en el presente trabajo, trataremos de analizar en qué medida sirve a nuestros intereses y de qué forma consideramos debe ser usado.

1. 2 EL REGIONALISMO ARTÍSTICO EN LOS TRATADOS POLÍTICOS DE FILIACIÓN REGIONALISTA

Puesto que estamos refiriéndonos reiteradamente a la utilización de un término de naturaleza política al ámbito de la plástica, parece lógico aludir, aunque sea brevemente, a los tratados de filiación regionalista y, en concreto, a las posibles referencias a la importancia del fomento artístico y cultural en esas políticas encaminadas a la potenciación del carácter singular de las diferentes regiones españolas. Ya sea desde un punto de vista vinculado al regionalismo más moderado, contrario a las imposiciones del centralismo político pero preocupado por el engrandecimiento del Estado español, –y aquí encontraríamos a grandes rasgos el caso aragonés– o del que derivará en posturas abiertamente nacionalistas.

En primer lugar, debemos señalar que las referencias a una política artística vinculada al regionalismo ocuparon un espacio secundario frente a toda una serie de reivindicaciones que fueron consideradas prioritarias en este ámbito de acción política. Si bien no hay duda de que existieron, es necesario señalar que fueron poco específicas ya que, por lo general, aludían de forma genérica a la necesidad de un fomento de la educación y de la cultura. Las menciones directas a la práctica artística quedaban al margen, salvo por las alusiones a la necesidad del desarrollo de infraestructuras culturales como escuelas de Bellas Artes y museos. Lo que sí aparecen de forma más habitual son llamadas a la necesidad del conocimiento de la propia historia, y de las propias tradiciones, así como del fomento de la investigación en este ámbito.

Ya en la primera obra dedicada en España a la cuestión del regionalismo, publicada por Alfredo Brañas en 1889, encontramos algunas referencias a la cuestión artística[239]. Aunque el autor concede más importancia a cuestiones relativas a la lengua y la literatura, a la Historia,

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

y, muy especialmente, a la conservación de las costumbres tradicionales; cuando detalla la organización administrativa con que deberían contar las diferentes regiones acaba refiriéndose a la necesidad de una Academia de Bellas Artes dedicada a la enseñanza de esta materia.

Más adelante, cuando nos ocupemos específicamente del caso aragonés, podremos señalar algunas otras referencias de este tipo y también podremos ver cómo, en no pocas ocasiones, fue en los propios escritos dedicados a la necesidad del fomento del arte aragonés donde se realizó una clara identificación con las ideas regionalistas que protagonizaban buena parte del discurso político y social del momento.

Por lo demás, resulta necesario referirnos a una publicación que consideramos especialmente significativa a este respecto. Se trata de la obra *El regionalismo* de Jean Charles-Brun, publicada en Francia en 1911 y de la que se editó una versión en castellano en 1918 a cargo de José García Acuña. La idea de un regionalismo artístico, en relación a la realidad francesa que es de la que se ocupa, aparece, sin discusión alguna sobre el empleo del término, en diferentes ocasiones a lo largo del texto. De hecho titula uno de sus epígrafes "Arte regional y regionalismo literario". Pero más que el uso en sí del término lo que aquí nos interesa es la importancia que da a artistas y literatos en el despertar regional de Francia, los cuales cobran un papel esencial en la propia definición del concepto:

> "Se es regionalista cuando se interesa uno por el pasado de su país natal; por sus monumentos, por sus paisajes; cuando, libre de todo prejuicio y sin sujetarse a sistema alguno, se deplora la desaparición de lo pintoresco de nuestras viejas provincias, de sus costumbres, sus dialectos, sus leyendas, sus canciones. Mejor diremos: estos lamentos, sentidos y expresados por los poetas y los artistas, son los que han preparado el movimiento regionalista por casi toda Francia"[240].

De hecho, sitúa el autor a los artistas en el grupo de los regionalistas conscientes, junto con los literatos, políticos, sociólogos de gabinete, propagandistas…, mientras que entre los que no son conscientes de esta afiliación estarían los agricultores, industriales, obreros, mutualistas, cooperativistas…[241]. No se trata de analizar aquí la validez de esta clasificación, bastante discutible por otra parte, pero nos demuestra el lugar destacado en el que sitúa a artistas y literatos dentro de lo que denomina movimiento regionalista. De hecho, tal y como habíamos visto apuntado en la anterior cita, considera que éstos serían los precursores de este movimiento, habiendo facilitado el camino a los que vinieron después:

> "Que estamos asistiendo a un verdadero renacimiento provincial en las letras y en las artes, es tan evidente, que todo intento de prueba sería pura tautología. Los regionalistas de acción y de cátedra tienen el deber de confesar, no obstante las exageraciones y las mixtificaciones sobrado inocentes de algunos, que sin los poetas

240 CHARLES-BRUN, J., *El regionalismo*, Madrid, Francisco Beltrán, 1918, p. 109.

241 Cfr. CHARLES-BRUN, *op. cit.,* p. 108.

> y los artistas, sin los más humildes tradicionalistas mismos, la doctrina regionalista no habría jamás logrado vulgarizarse ni hecho la mitad del camino recorrido ya, gracias a aquéllos, para conquistar la opinión y la mentalidad del pueblo"[242].

El papel del regionalismo artístico sería, por lo tanto, el de divulgar entre el pueblo esa doctrina regionalista de modo que cobrara la fuerza que, según se señala, logró en Francia, país centralista por antonomasia, en esas primeras décadas del siglo XX. Las imágenes de los tipos y paisajes transmitidas por artistas y poetas llevaron al público el interés y la pasión por los ambientes y las tradiciones del ámbito rural y, por lo tanto, en esa construcción de una sociedad atenta a las necesidades y el carácter peculiar de cada una de las regiones, el papel de las artes plásticas y la literatura, de acuerdo con el pensamiento de Charles-Brun, no podía ocupar un lugar más destacado. Extrapolando estas ideas al caso español no se puede negar que esa difusión encomendada al ámbito artístico fue perfectamente cumplida. De este modo la burguesía urbana, tanto en el caso aragonés como en el resto del territorio, fue la principal impulsora y receptora de las creaciones de los artistas dedicados a la temática regional.

No en vano, y aunque no podemos simplificar hasta el punto de trazar un proceso lineal en el que la producción regionalista, y aquí podríamos incluir desde la pintura y las artes gráficas hasta la literatura o las artes escénicas, comenzara como expresión de una reivindicación político-social y desembocara en simple moda cargada de un tipismo de corte romántico, lo cierto es que su discurso se vulgarizó y extendió de tal modo que terminó por ser ingrediente clave que aseguraba el interés del público. Una realidad, la del interés por las manifestaciones del arte popular de las distintas regiones, que sobrepasaría con creces el marco cronológico que aquí nos hemos trazado, contribuyendo al hecho de que las manifestaciones del folclore patrio, como no podía ser de otra manera, siguieran ocupando un lugar esencial dentro del imaginario español.

1. 3 LA FORTUNA DEL TÉRMINO EN LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA POSTERIOR: 1940-2007

Tal y como señalábamos más arriba, el papel jugado por la historiografía artística posterior respecto a la definición del fenómeno del regionalismo artístico, fue esencial. Sin embargo, y aunque el término aparecerá de forma esporádica en algunas publicaciones anteriores, no será hasta la década de los años sesenta cuando asistamos a una primera definición de sus contenidos.

El primer investigador en utilizar el término de forma sistemática para referirse a una determinada corriente pictórica del periodo que nos ocupa y además dotarlo de una definición propia fue Valeriano Bozal. En su obra *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*,

242 CHARLES-BRUN, *op. cit.*, pp. 188-9.

titula un pequeño epígrafe "El regionalismo" y analiza brevemente esta realidad en relación a sus aportes al posterior desarrollo de un realismo crítico dentro del arte español. Entiende el autor el regionalismo como un lenguaje determinado que caracteriza del siguiente modo:

> "Los máximos representantes del regionalismo –Sorolla, Romero de Torres, los Zubiaurre, Salaverría, Sotomayor, A. Miguel Nieto, etc.– se mueven en el seno de categorías formales académicas más o menos elásticas. Procuran mostrar diferencias peculiares como esencia individual de la región, para lo que acuden a un tipismo cuya conciencia han contribuido en gran manera a fomentar, como el caso de Sorolla ilustra perfectamente…"[243].

Si bien lo que interesa al autor son las figuras de aquellos artistas que, según entiende, trascendieron los límites del regionalismo planteando un mayor contenido político-social, que les acercó a los postulados del realismo desarrollado durante los años treinta.

El año siguiente, el mismo Valeriano Bozal publicó otro trabajo en el que profundizaba en las cuestiones antes enunciadas y, concretamente, en la definición del regionalismo. Nos referimos a *El realismo plástico en España. De 1900 a 1936*, donde el autor plantea la evolución del arte español contemporáneo durante las primeras décadas del siglo XX en relación con los procesos de desarrollo económico y modernización estructural sufridos en las diferentes regiones. Esto, unido a una serie de razones culturales, daría lugar a lo que denominamos regionalismo[244]. En primer lugar se ocupa Bozal de un regionalismo que califica de ambivalente, por apartarse en cierta medida de la representación de cuestiones locales y vincularse a un centralismo que lleva a buscar la representación pictórica del verdadero «ser de España», confrontándose así con las reivindicaciones periféricas. Esta corriente la identificaría con la producción de Sorolla y, muy especialmente, con la de Zuloaga. Precisamente, es la "metafísica" presente en el acercamiento de Zuloaga a los tipos populares la que analiza con una mayor profundidad, señalando de este modo algunas características que podríamos hacer extensibles a buena parte del regionalismo. Junto con éste señala el autor la existencia de otros dos tipos de regionalismo:

> "Junto a este regionalismo ambivalente, existen otros dos tipos: un tipo folklóricamente superficial, que aquí sólo será mencionado, y otro en el que los aspectos contrapuestos señalados no aparecen, sino que sólo se nutre de las peculiaridades regionales: sociales, históricas, geográficas, etc. En este segundo caso suele tratarse de artistas poco dados a la metafísica, que sientan las bases de un positivo arte realista de nuestro país. Mientras que los anteriores, tanto los citados en el párrafo anterior como los primeros de éste, suelen falsificar la realidad regional (unos por tratar de unirla al «ser de España» y otros por abordarla con excesiva superficialidad), estos últimos son más respetuosos"[245].

243 BOZAL, V., *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966, p. 156.

244 Cfr. BOZAL, V., *El realismo plástico en España. De 1900 a 1936*, Madrid, Península, 1967, p. 41 y ss.

245 BOZAL, *op. cit.*, 1967, pp. 46-7.

En cualquier caso, la valoración que hace Bozal de lo que denomina "regionalismo típico", que sería el ligado a un folclore más superficial y que identifica con la pintura de autores como Romero de Torres o los hermanos Zubiaurre, es bastante negativa desde un punto de vista artístico. Sin embargo, señala su importancia como manifestación de una sociedad marcadamente regionalista en lo ideológico:

> "Si traemos aquí obras de esta especie (...) es porque, por encima del bajo nivel cualitativo y estético, poseen una importancia social que interesa hacer constar: son el testimonio pictórico de un movimiento regionalista que tenía más largos alcances artísticos –existe una lamentable arquitectura regional muy mal estudiada- e ideológicos, pero que sólo en el campo del arte, un poco folklóricamente, pudo desarrollarse sin la autorización de las autoridades centralistas"[246].

En cuanto al último tipo de regionalismo, en realidad Bozal no lo considera estrictamente como tal, sino que incluye en este grupo a aquellos autores que según apuntábamos antes, trascendieron los planteamientos de éste, es decir, que supieron dar un paso más hacia un realismo renovador. Esa evolución considera que tan sólo se pudo producir, por la calidad formal de los artistas y la estructura social del medio, en la pintura vasca y en la asturiana, además del caso gallego, donde el regionalismo coexistiría en el tiempo con el realismo desarrollado fundamentalmente por la figura de Castelao[247].

En definitiva, y pese a esa valoración negativa de una parte del regionalismo a la que hacíamos referencia, encontramos en esta obra de Bozal una definición del regionalismo y una enumeración de sus contenidos, así como una explicación a su surgimiento y desarrollo que, a grandes rasgos, perdurará en la historiografía posterior. Muy similares planteamientos mantiene Bozal respecto al regionalismo en obras posteriores como *Historia del Arte en España* y *Pintura y escultura española del siglo XX (1900-1939)*[248]. En ésta última introduce determinadas matizaciones en su discurso, si bien sigue señalando los estrechos márgenes en los que se mueve el regionalismo, marcado por un pintoresquismo y un anecdotismo intrascendente que permiten un escaso desarrollo de la plástica. Al mismo tiempo, profundiza notablemente en el estudio de los principales focos regionales de la pintura española.

El término "regionalismo" seguirá siendo utilizado en la historiografía posterior, si bien, cómo decíamos al comienzo, la mayor parte de los autores no incluyen una verdadera definición del mismo. Su uso era comúnmente aceptado en referencia a las diferentes escuelas regionales que protagonizaron el primer tercio del siglo XX y a su predilección por la representación de los tipos y paisajes locales. En este sentido podemos citar, por su interés,

246 BOZAL, *op. cit.*, 1967, p. 57.

247 Cfr. BOZAL, *op. cit.*, 1967, pp. 59-77.

248 BOZAL, V., *Historia del Arte en España**. Desde Goya hasta nuestros días*, Madrid, Istmo, 1972 y BOZAL, V., *Pintura y escultura española del siglo XX (1900-1939)*, volumen XXXVI de la colección Summa Artis, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1993.

La pintura española del siglo XX de Juan Antonio Gaya Nuño en la que el autor, si bien no usa el término de forma sistemática, sí que se sirve de él puntualmente para aludir a la pintura vasca o la asturiana[249].

Momento fundamental para el afianzamiento del uso del término "regionalismo" en relación a la plástica fue la celebración de la exposición *Pintura regionalista 1900-1930*, organizada por la Galería Multitud en 1975[250]. De hecho, en no pocas ocasiones su catálogo ha sido señalado como el trabajo fundacional para los estudios al respecto. Asimismo, la muestra contribuyó de forma decisiva a la revalorización de una serie de autores y un tipo de obras escasamente considerados hasta ese momento. De los textos incluidos en el catálogo resulta de especial interés el firmado por Francisco Calvo Serraller y Ángel González García bajo el título de "Pintura regionalista española: 1900-1930". Tras dos textos introductorios de carácter general, los citados autores se ocupan directamente del análisis de la producción regionalista de una serie de territorios: Galicia, Vascongadas, Castilla, Cataluña, Levante y Andalucía.

Este análisis en base a distintos focos no evita que los autores realicen algunas apreciaciones de carácter general de gran significación dentro de este recorrido que estamos planteando. En un primer momento se sirven del término para aludir al tratamiento de una serie de asuntos presentes ya en la pintura costumbrista de finales del siglo XIX. Pero esto no quiere decir que no encuentren una evolución clave entre la pintura de este siglo y la del siguiente. De hecho, según señalan, el adjetivo regionalista cambiaría, o más bien enriquecería, sus contenidos cuando nos referimos a la pintura del nuevo siglo. Estamos hablando de lo que, según señalan en otro momento Calvo y González, sería el paso de lo regional a lo regionalista: "Ya indicábamos anteriormente que el paso de lo regional a lo regionalista venía avalado precisamente por un fenómeno de conciencia, en una palabra, por una reflexión sobre las diferencias específicas de una identidad nacional"[251]. Así el cambio fundamental que encuentran los autores entre las obras de un siglo y otro, sería el de la intencionalidad última con la que los pintores se enfrentan al hecho artístico. La representación folclórica o anecdótica pasaría entonces a un segundo plano puesto que la reflexión identitaria sería el elemento fundamental del cuadro. Esta sería la definición de regionalismo más extendida entre la historiografía actual y la que, en términos generales, hemos tomado para nuestro estudio. En otro momento lo enuncian los autores del siguiente modo:

> "Hemos señalado como esquema general del desarrollo del arte regionalista en España el paso del superficial costumbrismo localista romántico a una meditación profunda sobre los caracteres distintivos de cada tradición cultural nacional. Esta

249 GAYA NUÑO, J. A., *La pintura española del siglo XX*, [Valencia], Ibérico Europea de Ediciones, 1970. En cualquier caso, hay que señalar que Gaya Nuño ya se había servido del término en obras anteriores como *Historia del arte español*, Madrid, Plus-Ultra, 1957.

250 *Pintura regionalista, 1900-1930*, [Catálogo de la exposición], Madrid, Galería Multitud, 1975.

251 CALVO SERRALLER, F. y GÓNZÁLEZ GARCÍA, A., "Pintura regionalista española: 1900-1930", en *Pintura regionalista, 1900-1930* [Catálogo de la exposición], Madrid, Galería Multitud, 1975, s/n.

> meditación profunda supone un acercamiento más directo y realista a lo popular que reniega de tópicos retóricos. Este fenómeno que tiene un indudable trasfondo político no puede por eso separarse de la peculiar historia política de cada una de las regiones que evolucionan, a comienzos de siglo, del regionalismo inicial a un progresivo nacionalismo"[252].

De nuevo observamos cómo las relaciones entre arte e ideas políticas se convierten en elemento fundamental del fenómeno que venimos analizando. Por otro lado, debemos señalar la importancia de esta diferenciación entre el costumbrismo romántico y el regionalismo puesto que una parte de nuestra historiografía, en la que lógicamente no nos detendremos, mantiene la idea contraria. Es decir, la que defiende que lo que aquí estamos señalando como regionalismo fue tan sólo una prolongación de la pintura decimonónica durante la centuria siguiente y que, por lo tanto, difícilmente podemos establecer diferencias realmente notables entre ambas.

Al mismo tiempo, Calvo y González no se detienen únicamente en la significación o la intencionalidad que encierra la obra de arte y encuentran en el regionalismo una posibilidad de renovación plástica que, en determinados casos, se llevará a efecto: "La pintura vasca constituye una escuela singular por algo que está más allá de su atención a los paisajes y costumbres locales; el regionalismo vasco es, como el catalán y el gallego o, a ratos, el andaluz y levantino, un movimiento formalmente renovador"[253].

En realidad los autores del texto lo que plantean es una visión muy amplia del regionalismo, caracterizado como una manifestación propia de la sociología y la cultura de la época. El término "regionalismo" sería únicamente una herramienta que nos permite denominar algunas de las principales manifestaciones artísticas del momento en relación con su contexto. Lógicamente, esta amplitud de contenidos con la que Calvo y González dotan al término necesitará ser matizada en cada caso concreto y así lo hacen los autores cuando, por ejemplo, plantean la posibilidad de calificar a Gutiérrez Solana y Ricardo Baroja como regionalistas:

> "Pero, ¿es legítimo considerar pintura regionalista a los paisajes urbanos de Ricardo Baroja y al repertorio de horrores de Solana? No lo es, sin duda, desde un punto de vista pintoresco, ni siquiera desde el punto de vista de una identidad étnico-política, pero sí en cuanto reflexión sobre el destino histórico de Castilla que, en palabras de Machado, «ayer dominadora, // envuelta en sus andrajos desprecia cuando ignora»"[254].

252 CALVO y GONZÁLEZ, *op. cit.*, s/n.

253 CALVO y GONZÁLEZ, *op. cit.*, s/n.

254 CALVO y GONZÁLEZ, *op. cit.*, s/n.

Esta visión tan amplia del término, atenta a las constantes e inquietudes del pensamiento de la época es la que, desde nuestro punto de vista, nos resulta de utilidad para referirnos a la pintura del periodo y la que, por lo tanto, tomamos nosotros para nuestro estudio.

Algunos años después Jaime Brihuega volvía a servirse del término en un ensayo dedicado a cuestiones mucho más amplias: *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Aunque el espacio dedicado a la cuestión del regionalismo es lógicamente reducido, es importante su planteamiento puesto que Brihuega, sin desechar el uso del término, no deja de llamar la atención sobre las limitaciones que ofrece: "El regionalismo es, evidentemente, una línea de orientación temático-lingüística, pero no es un concepto excesivamente clarificador a la hora de proceder a un análisis sistemático, ni cubre la totalidad del espacio temático que produjo la época"[255]. Puesto que la cuestión temática es la más evidentemente vinculada al regionalismo y la que comúnmente es aceptada sin duda alguna por los especialistas, nuestra intención es tratar de perfilar el aspecto lingüístico al que hace referencia el autor y que es el que consideramos puede resultar de utilidad en relación al estudio de la pintura española contemporánea.

A partir de ese momento han aparecido diferentes estudios dedicados a determinados autores o regiones en los que la calificación de su pintura como regionalista ocupaba ya un lugar preeminente dentro del discurso. Así ocurre, por ejemplo con el artículo de Alberto Villar Movellán "El Regionalismo en la pintura de Julio Romero de Torres" en el que el autor descarta la adscripción del pintor cordobés al prerrafaelismo, el simbolismo o el modernismo para incluirlo, sin ningún género de dudas, en el seno del regionalismo[256]. En esta misma línea, y en torno al mismo tema, continuaría algunos años después José María Palencia Cerezo en su artículo "Crítica del regionalismo en la pintura de Julio Romero Torres"[257]. En él profundiza en las coordenadas estéticas en que se movió el autor y trata de demostrar el modo en que éstas fueron asumidas por parte del movimiento regionalista andaluz, acorde con los intereses burgueses, gracias al trabajo llevado a cabo por la crítica del momento. Proceso que supuso, paralelamente, el alejamiento del carácter vanguardista que encuentra el autor en su producción de la primera década del siglo.

En este mismo grupo de artículos pioneros dedicados al análisis de determinadas manifestaciones del regionalismo podemos situar el titulado "Regionalismo y Sorollismo en el País Valenciano de 1920 a 1931" firmado por Xesqui Castañer López[258]. Éste, siguiendo

255 BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.

256 VILLAR MOVELLÁN, A., "El Regionalismo en la Pintura de Julio Romero de Torres", *Apotheca. Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 1, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1981, pp. 161-90.

257 PASCUAL CEREZO, J.M., "Condiciones e posibilidad a través de la crítica del regionalismo en la pintura de Julio Romero de Torres", *Cuadernos de Arte*, vol. XVII, [Granada], Universidad de Granada, 1985-6, pp. 305-20.

258 CASTAÑER LÓPEZ, X., "Regionalismo y Sorollismo en el País Valenciano, de 1920 a 1931", *Cimal. Cuadernos de cultura artística*, nº 14, Gandía, Pascual Lucas Catalá, 1982, pp. 73-80.

una línea similar a la argumentada por Bozal en sus diferentes trabajos, destaca la importancia de la sociedad burguesa en el desarrollo del regionalismo valenciano, sin olvidar, por otra parte, la importancia del magisterio ejercido por Sorolla en el mismo.

Dentro de este mismo grupo de estudios parciales podemos situar también el llevado a cabo por José Carlos Brasas Egido en el catálogo de la exposición *Homenaje a Castilla*[259]. En éste analiza y caracteriza la existencia de un regionalismo castellano, en el contexto surgido a partir de los trabajos literarios de la generación del 98 que contribuyeron a despertar el interés hacia los tipos y paisajes castellanos en la obra de un nutrido grupo de pintores y escultores. Entre ellos, dada su relevancia y calidad, dedica el autor un epígrafe aparte al modo en que la realidad castellana fue reflejada por el grupo de los artistas vascos.

Por último, al datar de estos mismos años podemos hacer referencia a otro artículo en el que se traza un breve panorama general sobre el conjunto de la pintura regionalista española. Nos referimos a "Pintura regionalista. Lo mejor de cada casa", de Antonio Franco. En él realiza el autor una explicación clara y precisa de la naturaleza del regionalismo en la línea de los planteamientos que hemos visto hasta el momento. Destaca especialmente su insistencia en definir esta pintura como un fenómeno de reacción contra el arte del siglo anterior que, paulatinamente, perdería su afán renovador para devenir en una serie de tópicos recurrentes fomentados desde el ámbito oficial[260].

En años posteriores, el término, si bien no fue utilizado por la totalidad de los investigadores, si que se generalizó en un buen número de estudios parciales tanto relativos a realidades regionales como a autores concretos. Trazar un recorrido por todos ellos excedería los objetivos aquí perseguidos y tan sólo serviría para confirmar cómo los términos en que hemos visto definido este fenómeno apenas variarían. Sin embargo, sí que queremos hacer referencia a muy determinados estudios, de carácter general, que destacan entre el resto de la producción historiográfica en lo que respecta a esta cuestión.

En primer lugar debemos mencionar el catálogo de la exposición *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*. Tanto por el periodo cronológico al que se dedicó la muestra como por el propio planteamiento de la misma, difícilmente podía ajustarse de forma más clara a nuestro objeto de estudio. Precisamente esas tensiones entre centro y periferia fueron uno de los factores que más profundamente marcaron el desarrollo de la pintura regionalista. Y a esto debemos unir el hecho de que la exhibición trató de acercarse uno por uno a todos los focos regionales de producción artística para mostrar el modo en que evolucionaron en el ámbito pictórico durante ese largo cambio de siglo. Carmen Pena, comisaria de la muestra, deja claros estos planteamientos en la introducción al catálogo.

259 BRASAS EGIDO, J. C., "Castilla en el arte español del siglo XX", en *Homenaje a Castilla*, [Bilbao], Banco de Bilbao, 1986, pp. 19-65

260 FRANCO, A., "Pintura regionalista. Lo mejor de cada casa", *Lápiz*, nº 12, Madrid, Ediciones "L", enero de 1984, pp. 32-38.

Allí es donde señala la importancia del fenómeno regionalista en el periodo histórico que le ocupa y de entre sus afirmaciones nos interesa destacar, especialmente, aquellas referidas a la complejidad del proceso que se pretende dibujar, en el que el regionalismo se imbrica con otras posibilidades estilísticas igualmente fundamentales para la comprensión de la plástica del momento:

> "Finalmente estarían aquellas actitudes modernizadoras que reaccionaron frente a regionalismo y nacionalismos; ellas son la otra cara de la moneda de todo este proceso y forman parte del mismo, resultando harto dificultoso trazar los límites entre unas y otras actitudes, enredadas con frecuencia: cada vez con más fuerza se ve la interacción entre Modernismo y Regionalismo; incluso ciertos lenguajes simbolistas trataron de universalizar el mundo y la cultura de la región y la nación…"[261].

Por otra parte, de acuerdo con las intenciones que aquí nos mueven, señala la importancia de ocuparse del regionalismo pictórico y de hacerlo a partir del carácter heterodoxo que encuentra en su seno, el cual lo aleja de cualquier consideración estilística sin olvidar por ello que parte de unas premisas renovadoras que son comunes a sus diferentes manifestaciones:

> "Se trata de ver con todo ello el regionalismo pictórico español como una actitud que sobrepasó la decimonónica y fue más allá del puro folklorismo epidérmico (aunque inevitablemente el menos profundo no llegase a pasar de esas imágenes). Buscamos reconstruir desde los nuevos análisis e investigaciones en torno a los regionalismos el sentido heterodoxo de renovación que éstos tuvieron a través del historicismo y de la gran pintura española histórica, en la consideración no estilística de los mismos, de aquí la pluralidad de modos que muestra el conjunto de los mismos, sea en las manifestaciones pictóricas o en las arquitectónicas"[262].

En una línea muy similar a la planteada por Carmen Pena se sitúan la mayor parte de los artículos incluidos en la publicación, todos ellos referidos al análisis de realidades regionales concretas y entre los que podemos citar, por su inequívoco uso del término "regionalismo", los llevados a cabo por Javier Pérez Rojas en relación a los casos valenciano y murciano, Alberto Villar Movellán sobre la pintura andaluza, Mª del Mar Lozano Bartolozzi dedicado al ámbito extremeño, José Carlos Brasas Egido para Castilla y M ª Victoria Carballo-Calero Ramos sobre la plástica gallega.

---

261 PENA, C., "Presentación", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1993, p. 19. Carmen Pena ya se había servido del término en trabajos anteriores como "El problema centro-periferia en los siglos XIX y XX" (en *Actas VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 1993, pp. 371-383) realizado en colaboración con Mireia Freixa. Ésta última autora también ha mostrado en sus estudios atención sobre el fenómeno regionalista, entre ellos: FREIXA, M., *El modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986 y REYERO, C., y FREIXA M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995.

262 PENA, *op. cit.*, 1993, pp. 19-20.

Al mismo tiempo, queremos llamar la atención sobre el interés de una publicación dedicada al arte español del siglo XX en el que uno de sus autores, Javier Pérez Rojas, se ocupa con gran profundidad del fenómeno de la pintura regionalista[263]. Su interés fundamental reside, desde nuestro punto de vista, en que, además de hacer un recorrido por los contenidos ideológicos y temáticos que caracterizan esta pintura, tal y como hemos encontrado en otros estudios ya señalados, trata de realizar una definición de los rasgos formales y estilísticos que presentan en común los autores habitualmente incluidos dentro de esta tendencia. De este modo, y pese a señalar que se trata de una realidad difusa, contemporánea de otras muchas presentes en este fin de siglo, trata de dotar a esta pintura de una mayor definición que nos ayude a caracterizar el fenómeno.

Del mismo modo que hemos señalado en otros autores, no deja de llamar la atención sobre la imposibilidad de realizar definiciones categóricas en un acercamiento a las tendencias presentes en este proceso de modernización de nuestra pintura. Y así lo indica en relación a las contaminaciones entre el regionalismo y los primeros pasos de la vanguardia a partir de 1915: "Pero el arte español de entreguerras, que aquí no es de entreguerras, no tiene un discurso lineal, ni es una suma de discursos lineales como por lo general se muestra, sino que es un discurso lleno de interferencias. Es una encrucijada decisiva, y como tal, siempre será difícil darle un nombre que defina con exactitud estas presencias"[264]. Sin embargo, esta confluencia de tendencias no impide al autor, de acuerdo con la aspiración de claridad que preside todo el ensayo, diferenciar dos orientaciones paralelas que recorrerían la pintura regionalista: "una más barroca y simbolista y otra más volcada a la depuración y el expresionismo, pero en cualquier caso relacionadas"[265].

Asimismo, su profundo conocimiento de la pintura del periodo le permiten establecer puntos de conexión entre diferentes autores que van más allá de la habitual diferenciación en torno a escuelas regionales tal y como hace con la pintura de Viladrich, Romero de Torres y Valentín Zubiaurre; o entre José Pinazo y Eugenio Hermoso.

De este mismo autor podrían igualmente reseñarse otros trabajos referidos específicamente al ámbito valenciano. Entre ellos estaría el catálogo de la exposición *Tipos y paisajes, 1890-1930*, en el que también encontramos valiosas apreciaciones relativas a la implantación del lenguaje regionalista en el conjunto de España[266]. En esta ocasión subraya Pérez Rojas la importancia esencial del componente temático en la formulación del

263 PÉREZ ROJAS, J. y GARCÍA CASTELLÓN, M., *El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Madrid, Sílex, 1994. Esta autor ya se había ocupado de esta cuestión en el capítulo "Novecentismo, regionalismo y art déco" de su obra *Art Déco en España,* Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, 1990, pp. 52-65.

264 PÉREZ ROJAS, y GARCÍA CASTELLÓN, *op. cit.*, p. 86.

265 PÉREZ ROJAS, y GARCÍA CASTELLÓN, *op. cit.*, p. 87.

266 *Tipos y paisajes, 1890-1930* [catálogo de la exposición comisariada por Javier Pérez Rojas], [Valencia], Generalitat Valenciana, [1998].

regionalismo artístico, así como su capacidad para tomar elementos de distintas tendencias que irían desde el modernismo, el naturalismo, el impresionismo o el postimpresionismo, hasta, ya en una segunda etapa, el art déco y otros movimientos más vanguardistas.

Por último, siguiendo la línea de los estudios parciales sobre el regionalismo iniciada en la década de 1980, quedan por reseñar algunas publicaciones específicamente referidas al caso aragonés; entre ellas dos en las que Concha Lomba realiza una exhaustiva definición del fenómeno. Nos referimos a un artículo expresamente dedicado a esta cuestión, "La pintura regionalista en Aragón: 1900-1930", así como a un estudio de mayor envergadura, *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, en el que la pintura regionalista se pone en relación con el resto de soluciones plásticas perceptibles en la pintura aragonesa del primer tercio del siglo XX, así como con las infraestructuras culturales que hicieron posible su desarrollo[267].

Poco después, si bien recuperando planteamientos esgrimidos en estudios anteriores, Manuel García Guatas publicaba "Orígenes y circunstancias de la pintura regional en Aragón", en la que aportaba su propia definición de la pintura regionalista española que, desde el punto de vista formal, consideraba "una variante d la pintura costumbrista", mientras que, conceptualmente, la entendía como "la expresión idealizada de la épica de las regiones de España desde el gusto artístico de las respectivas burguesías y sus mentores intelectuales, con la vista puesta con cierta complacencia en el mundo rural"[268]. García Guatas retomaba aquí planteamientos que había esgrimido en diversas publicaciones anteriores desde que en 1976 vio la luz su *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, en la que ya hacía referencia en diferentes ocasiones del concepto de pintura regionalista[269].

En definitiva, sólo resta señalar que este recorrido por la historiografía de las últimas décadas nos sirve para hacernos una idea de cómo la caracterización que estamos aquí realizando en torno al término "regionalismo" se sustenta en un buen número de publicaciones debidas a importantes estudiosos del arte del siglo XX. Una base teórica fundamental que nos ayuda a justificar la elección de este concepto para referirnos a la pintura aragonesa y situarla en el contexto mucho más amplio en el que estuvo inmersa.

267 LOMBA SERRANO, C., "Pintura regionalista en Aragón: 1900-1930", *Artigrama*, nº 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1996-7, pp. 503-18; y LOMBA SERRANO, Concepción, *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, Zaragoza, Ibercaja, 2002, pp. 87-109.

268 GARCÍA GUATAS, M., "Orígenes y circunstancias de la pintura regional en Aragón", en MAINER, J. C., y ENGUITA UTRILLA, J. M., (eds.), *Entre dos siglos. Literatura y aragonesismo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, pp. 29-52.

269 GARCÍA GUATAS, M., *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, 1976.

1.4 JUSTIFICACIÓN AL USO DEL CONCEPTO DE REGIONALISMO PLÁSTICO EN NUESTRO ESTUDIO

Una de las razones fundamentales que justifican nuestra inclinación por el uso del concepto de regionalismo en relación a la plástica reside, lógicamente, en el recorrido historiográfico que hemos desarrollado en el apartado anterior. Tanto el hecho de que el término esté presente de forma más o menos común en las propias fuentes históricas como el de que éste fuera redefinido y utilizado posteriormente por parte de una serie de especialistas en la materia son razones de gran peso para servirnos del mismo.

Ahora bien, tal y como hemos visto, el regionalismo es un movimiento esencialmente vinculado al ámbito de la actividad política, desde el que, por extensión en el uso del término, nos estamos refiriendo a una manifestación plástica.

En cuanto doctrina política, el regionalismo se centró en la reivindicación de una mayor autonomía por parte de las regiones periféricas en clara confrontación con el centralismo imperante en todos los órdenes en la España del momento. Junto con esta línea de actuación que se concretó en la creación de partidos políticos de diferente signo que coincidían en la defensa de este ideario, hubo otra, indisolublemente ligada a la anterior pero más circunscrita al ámbito cultural, que se concentró en el estudio, la conservación y la difusión de la historia, las costumbres, o el folclore de cada uno de los pueblos de España. En definitiva, que se ocupó de la reivindicación del carácter de cada región, extendiendo este sentimiento de orgullo propio entre las diferentes capas sociales. En este contexto es donde podemos situar a la pintura regionalista.

Esta situación tuvo una doble consecuencia en relación al uso del concepto de regionalismo pictórico. Por un lado, estas fuertes connotaciones de carácter ideológico, las cuales siempre resultan complejas de establecer al enfrentarse directamente con la obra de arte, son las que, tal y como hemos venido señalando, contribuyeron a que no se produjera una mayor difusión del término "regionalismo" en relación a la plástica. Un amplio abanico de posibilidades que irían desde la representación superficial del pintoresquismo de cada territorio, hasta la afirmación de la identidad nacional de un pueblo, obligaba a cuidar los términos en que se usaba el concepto. Sobre todo si tenemos en cuenta que los debates en torno a los contenidos del calificativo regionalista estaban a la orden del día en la prensa diaria en lo relativo al ámbito político. Habitualmente los defensores del regionalismo tenían que establecer los límites de sus aspiraciones y, ya concretamente en el caso aragonés, reiterar el hecho de que éste no estaba avocado al separatismo sino que, por el contrario, suponía una contribución al engrandecimiento de España. Todo este entramado de significados supuso una razón más que suficiente para que determinados críticos y estudiosos, se lo pensaran dos veces antes de utilizar un concepto tan sujeto a diferentes interpretaciones. Muy especialmente, si se quería restringir el análisis al ámbito de los recursos plásticos utilizados, dejando de lado cualquier otra intencionalidad derivada de la iconografía pictórica y sus lecturas ideológicas.

Por contra, un contexto cultural de manifiesta reivindicación regional, contribuyó al fomento de este tipo de pintura y a su vinculación con las citadas aspiraciones. El estudio del arte de este primer tercio del siglo XX, en la gran mayoría de los casos, se entendía únicamente a partir de la procedencia geográfica del mismo. El reconocimiento y caracterización de las

escuelas regionales protagonizaban los espacios culturales de la prensa diaria y especializada y, por lo tanto, difícilmente podía resultar extraño el uso del calificativo regionalista para referirse a una obra que reflejara o ensalzara los usos y costumbres de un pueblo determinado. Independientemente de que se hablara de pintura regionalista, arte regional o escuela regional, no hay duda de que los diferentes autores se estaban refiriendo a esa preferencia por el tratamiento de lo vernáculo que se estaba desarrollando en la producción artística de la totalidad de los centros españoles.

No podemos olvidar que, desde un punto de vista cultural que vaya más allá del ámbito estrictamente artístico, el concepto de regionalismo es muy anterior a lo que aquí estamos planteando. Alan Colquhoun en un breve artículo titulado "El concepto de regionalismo", que apareció traducido al español en la revista *Arquitectura* en marzo de 1992, sitúa un primer germen de lo que posteriormente sería el regionalismo en los comienzos del romanticismo y el historicismo durante el siglo XVIII, momento en el que los europeos comienzan a darse cuenta de la existencia de una serie de culturas ancestrales ajenas a la antigüedad clásica y la tradición bíblica, al mismo tiempo que descubren un pasado propio anterior al redescubrimiento de la Antigüedad por parte del Renacimiento[270]. Este despertar de una nueva tradición y el acercamiento a unas nuevas culturas, fue sólo el principio; si bien sitúa el autor el verdadero origen de la doctrina regionalista en las reflexiones, producidas fundamentalmente en Alemania, en torno al problema de "la creciente racionalización de la vida social bajo el capitalismo industrial"[271]. Los teóricos posrománticos alemanes manejaron los conceptos de "Zivilization" y "Kultur" para plantear un binomio entre lo racional y universal frente a lo instintivo autóctono y particular. Ésta segunda categoría se referiría a la cultura del pueblo, la cual sería, frente a la cultura tradicionalmente vinculada a las clases altas, menos brillante pero más profunda. Según señala Colquhoun los movimientos nacionalistas de finales del siglo XIX tomaron el concepto de "Kultur" de acuerdo con sus intenciones de llegar a la esencia de las identidades nacionales.

Pese a que el artículo de Colquhoun se refiere a la validez, dentro de la arquitectura actual, de los valores propios de la doctrina regionalista, lo cierto es que sus precisiones en torno al despertar del interés por la cultura popular nos pueden ayudar a comprender las razones que llevaron al desarrollo en España del regionalismo pictórico. Éste no fue sino una respuesta a algunas constantes que se muestran claramente patentes en cualquier acercamiento a la sociedad del momento. El interés por las expresiones culturales vinculadas al ámbito popular arrancaría en el seno del movimiento romántico pero evolucionaría hasta mantenerse dentro de la pintura de nuestro siglo XX, tomando una nueva forma que merece ser estudiada y perfilada en la medida de lo posible.

En nuestro caso, con el apelativo de pintura regionalista nos estamos refiriendo a una corriente fundamental de la pintura española producida durante el primer tercio del siglo XX, que coincidió en el tiempo con el auge de los movimientos de reivindicación regional, y que

270 Cfr. COLQUHOUN, A., "El concepto de regionalismo", *Arquitectura*, nº 291, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, marzo de 1992, pp. 10-17.

271 COLQUHOUN, *op. cit.*, p. 10.

se encuentra estrechamente vinculada con éstos por su insistencia en la representación de los tipos populares, las costumbres y los paisajes de los distintos territorios españoles, tratando de fomentar así el reconocimiento de una identidad diferenciada. Lógicamente, no se trata de una tendencia claramente definida ni que se acerque a la configuración de un estilo propio, pero sí que podemos establecer, junto con las preferencias temáticas y las connotaciones ideológicas presentes en ella, unas coordenadas estéticas generales en las que se movieron sus autores. Todos ellos realizaron una producción marcada por un realismo fundamentado en la tradición de la escuela española, a partir de la cual trataron de desarrollar una pintura acorde con el nuevo siglo, opuesta a los postulados defendidos durante la centuria anterior y que, por lo tanto, planteaba una apuesta decidida, aunque poco arriesgada, por la renovación plástica. Un afán renovador que se vio rápidamente frenado por las propias limitaciones de su discurso y que le impidieron decantarse, en líneas generales, por una verdadera modernización que sólo era posible, en esos momentos, a partir de las fórmulas vanguardistas irradiadas desde los principales focos de producción europeos. Muy al contrario, el regionalismo presentaría estrechos vínculos con los lenguajes académicos y se terminó por contar con el beneplácito de la oficialidad artística durante las primeras décadas del siglo.

Con esta definición nos situamos en un ámbito bastante restringido en relación a las ideas generales en torno al regionalismo que habíamos visto planteadas por Colquhoun. Lo que denominamos regionalismo pictórico sería sólo una manifestación concreta, desarrollada en un ámbito cronológico limitado que, sin embargo, toma el nombre genérico de una corriente de pensamiento que ha producido otras muchas manifestaciones culturales en distintos momentos históricos y puntos geográficos. En nuestro caso, consideramos que la importancia, tanto cualitativa como cuantitativa, de la pintura que aquí nos ocupa, junto con otra serie de argumentos que venimos esgrimiendo, justifica el hecho de que optemos por el concepto genérico de regionalismo para referirnos a ella. Eso sí, con todas las limitaciones y salvedades, que, tal y como estamos planteando, contiene el término.

En realidad, el concepto de pintura regionalista, como muchos otros de los que nos servimos en el estudio de la historia del arte, no deja de ser una herramienta, más o menos afortunada, que nos ayuda a acercarnos a una realidad histórico-artística de gran complejidad. Hablar del regionalismo como de una de las tendencias fundamentales que protagonizaron ese primer cuarto de siglo no deja de ser una simplificación que requiere de un mayor análisis de cada caso concreto y de los matices que presenta. Y es por ello que contar con una base historiográfica, una cierta tradición en el uso del término que, pese a todas las matizaciones que éste requiera, nos los presente como un concepto más o menos definido, es una razón clave a la hora decantarnos por su uso. En cualquier caso, no es, ni mucho menos, la única posible.

En primer lugar no podemos olvidar que su uso se encuentra igualmente afianzado en otros ámbitos artísticos como puede ser la arquitectura, la literatura o la música. Conviene recordar que ya en 1915, en el marco del VI Congreso Nacional de Arquitectos, se aprobó la ponencia de Leonardo Rucabado y Aníbal González titulada *Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura regional*, lo que da buena muestra de que el regionalismo arquitectónico era una realidad defendida desde su propio momento histórico de desarrollo. Respecto a la literatura

ya en 1908 apareció un artículo de Ángel Guerra, "El regionalismo literario en España", en el que su autor se hace eco del resurgimiento del espíritu regional durante los últimos años[272]. Por último, en cuanto a la música, baste citar nombres como los de Felipe Pedrell, Isaac Albéniz, Enrique Granados o Manuel de Falla para aludir a la importancia de lo popular y la tradición en la renovación musical producida en este periodo.

La razón principal para el uso del término reside en que éste se ajusta perfectamente a la propia sociología de la época. La pintura que denominamos regionalista no sería sino una respuesta a las inquietudes, las aspiraciones y los gustos de su momento histórico. La reflexión en torno a la identidad, tanto de España como de las diferentes regiones, fue una constante presente en todos los órdenes de la vida; desde el arte y la literatura a la política y la economía. La toma de conciencia en torno a la necesidad de regenerar el país guió el discurso de la intelectualidad del momento y una de las bases en las que se fundamentó fue en esta meditación sobre cuál era la verdadera esencia de esa sociedad necesitada de una serie de transformaciones para adentrarse en el nuevo siglo. El camino fundamental que se siguió no fue el de la ruptura con el pasado, el de la recreación de España, el olvido del viejo imperio, y la apertura hacia el resto de Europa, sino que lo que se produjo fue un proceso de introspección, una proliferación de cavilaciones en torno a lo vernáculo, una exaltación del orgullo patrio que quiso encontrar en el pasado la respuesta para el futuro. A este contexto sociocultural es al que responde la pintura regionalista y es por ello que consideramos apropiado el denominarla como tal.

Todo esto no impide que el término presente una serie de carencias manifiestas. Si bien, su escasa definición en el ámbito estrictamente artístico; una aparente limitación que puede transformarse en oportunidad. No en vano, consideramos, y así lo plantearemos en el capítulo siguiente, que las coordenadas estéticas en las que se movieron la mayor parte de los autores del regionalismo pueden ser, hasta cierto punto, definidas. Y desde luego, presentan un interés y una complejidad que va más allá de su simple identificación, tal y como se ha hecho en incontables ocasiones, con un lenguaje académico prolongación del decimonónico. Es más, un análisis minucioso del regionalismo nos muestra cómo, dentro de unos parámetros bastante restringidos que se corresponden con un realismo de cariz más o menos renovador dependiendo de cada caso, presenta un amplio espectro de soluciones plásticas acordes, por otra parte, tanto con su rígida insistencia por no apartarse de la tradición heredada, como con la sucesión de estilos, tendencias y novedades que se sucederán durante las primeras décadas del siglo. Así, en determinadas ocasiones y de acuerdo fundamentalmente con su elección temática, podemos vincular con el regionalismo obras tan alejadas entre sí como las que se movieron entre la perpetuación del romanticismo más superficial heredado de la centuria anterior y los postulados del modernismo fin de siglo; entre la cercanía a determinados dictados del naturalismo crítico y la indefinición y variedad de soluciones que encontramos en el seno del simbolismo español; entre la asunción superficial de determinados rasgos formales heredados

272 GUERRA, A. [José Betancort], "El regionalismo literario en España", *La España Moderna*, octubre de 1908, p. 5 [Recogido por ARA TORRALBA, J. C., *Del modernismo castizo: fama y alcance de Ricardo León*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1996, pp. 209-10].

del cubismo y la deformación figurativa propia del expresionismo; la perpetuación adocenada de los postulados del academicismo y la renovación de los presupuestos del clasicismo ensayada a partir de los años veinte…

Por nuestra parte, entendemos que el regionalismo es mucho más que una constante temática presente, en mayor o menor medida, en nuestros pintores de las primeras décadas del siglo XX. Incluso creemos que va más allá de la identificación de sus protagonistas con una serie de ideas relativas a la exaltación del carácter propio, como región o como nación, de un pueblo determinado.

Pese a todo, no hay que olvidar que, al menos en líneas generales, en su propio momento histórico no se entendió el término como apropiado para caracterizar una parte esencial de la producción pictórica del momento tal y como, de un tiempo a esta parte, viene haciendo una buena parte de la historiografía. Además de las señaladas hasta el momento otra posible explicación a esta cuestión podemos encontrarla en que en su propio contexto temporal no se sintió la necesidad de aglutinar lo que se consideraban soluciones plásticas muy diversas. Si en algo coinciden los estudios relativos a la producción pictórica de este primer tercio de siglo, incluso en aquellos casos como el de Manuel Abril[273] en que ya se contaba con una cierta perspectiva para enfrentarse a esta labor, es en subrayar la heterogeneidad de la pintura española del momento.

Pese a que desde nuestro punto de vista podemos hablar de una manifiesta homogeneidad de soluciones pictóricas que tan sólo se veía alterada por personalidades aisladas, generalmente relacionadas o partícipes del contexto parisino; críticos y estudiosos, cuando se ocupaban de las personalidades más reconocidas, destacaban la gran variedad de tendencias que venían a representar. Esto sin perjuicio de que determinadas personalidades de talante más crítico, y quizá cosmopolita, denunciaran, al ocuparse del grueso de los artistas presentes en, por ejemplo, las Exposiciones Nacionales, la escasa presencia de novedades plásticas y la reiterativa imitación de las figuras más destacadas.

De este modo, para una buena parte de la crítica española del momento, Sorolla, Zuloaga, Romero de Torres o Anglada, eran autores a los que se consideraba meridianamente alejados unos de otros. Tan sólo el respeto por la tradición de la pintura española, única línea de trabajo considerada válida para enfrentarse al hecho artístico, era entendido, siempre hablando en términos generales, como elemento común a la mayor parte de la pintura española del momento. Que los artistas españoles pintaban asuntos relativos al medio rural y popular era un hecho incuestionable que poco venía a decir sobre la trayectoria de cada autor. Y en muy limitados casos supieron verse otros aspectos comunes que fueran más allá de este hecho. Desde este punto de vista, un término que, según hemos visto hasta ahora, tuvo un uso muy restringido, tenía también la problemática de ser un calificativo escasamente clarificador. Y de ahí que su uso no se generalizara, como hemos visto, hasta el desarrollo de la historiografía posterior. En consonancia con ésta planteamos el presente trabajo.

273 ABRIL, op. cit.

2. EL REGIONALISMO EN LA PINTURA: CONTEXTO IDEOLÓGICO Y DELIMITACIÓN CONCEPTUAL

La utilización del término "regionalismo" en relación a la pintura debe partir de un profundo conocimiento del entramado ideológico sociológico y cultural que posibilitó este lenguaje y con el que, indudablemente, se relaciona. Y no sólo considerando las actuaciones políticas encaminadas a lograr una mayor independencia de las regiones frente al poder central, sino también atendiendo a otras corrientes de pensamiento, realidades culturales y categorías historiográficas con las que se encuentra profundamente imbricada como pueden ser el regeneracionismo, el pensamiento surgido a partir del desastre del 98 y la naturaleza del nacionalismo español.

Es por ello que, en un primer momento, debemos atender al modo en que el regionalismo plástico se relacionó con estas otras realidades políticas, sociales y culturales con las que las que estableció claros elementos de contacto.

2.1 REGIONALISMO Y REGENERACIONISMO

La eclosión del regionalismo se produjo en un contexto de profunda crisis política, social y cultural que tuvo como manifestación más palpable la reflexión en torno a la identidad de España como nación. Aunque el malestar ante la situación política y social y las ansias de modernizar y europeizar el sistema aparecen en los escritos de diferentes intelectuales ya en las décadas finales del siglo XIX, desde un punto de vista histórico, encontramos un punto de inflexión fundamental en la pérdida de los últimos restos del imperio español con la guerra de Cuba. Ésta puso de manifiesto la debilidad de la estructura política y social existente y demostró la necesidad acuciante de acometer profundas reformas en ella. Pensadores, políticos, literatos y artistas llevaron a sus obras esta cuestión y trataron de plantear soluciones al respecto.

Este proceso de reacción que denominamos regeneracionismo[274], iniciado antes del propio desastre colonial, está intrínsecamente vinculado con el regionalismo que aquí nos ocupa. En cualquier caso, nos estamos refiriendo a un proceso complejo, y que se extiende durante décadas sucesivas en las cuales la situación del país sufrió cambios notables, por lo que cualquier simplificación resulta arriesgada. En este contexto podemos situar los escritos de Joaquín Costa, Lucas Mallada, Ricardo Macías Picavea, Alfredo Brañas, Joaquín Sánchez de Toca, Miguel de Unamuno o Pío Baroja; en buena medida autores marcados por el krausismo promulgado desde la Institución Libre de Enseñanza. Ahora bien, éstos son sólo

274 Una magnífica definición de la naturaleza del regeneracionismo encontramos en: MAINER, J.C., *La doma de la quimera (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1988. Específicamente en el apartado titulado "El regeneracionismo: tentativa de definición", pp. 87-95.

algunos ejemplos, como hay otros muchos, que ilustran la nómina de personalidades que podemos vincular al regeneracionismo, el regionalismo y la llamada generación del 98. Las distancias entre los planteamientos, y la intencionalidad de los escritos de unos y otros son evidentes, por no decir que hemos enumerado a representantes de distintas generaciones y ramas del saber. Pero todos ellos muestran en sus trabajos la preocupación por la situación que se vivía en la España del fin de siglo[275].

Enrique Tierno Galván ya señaló en su día la diferenciación entre una generación, a la que pertenecería por ejemplo Costa, preocupada por plantear soluciones reales a los problemas de la nación, mientras que los escritores de la siguiente, la del 98, optarían por un planteamiento mucho más estético que científico[276]. Independientemente de que se trate de una cuestión generacional o de una variedad de enfoque, lo cierto es que puede señalarse una diferencia fundamental entre las posturas del regeneracionismo y la literatura del 98. En un plano intermedio podemos situar el regionalismo, el cual plantea sus soluciones a partir de la dotación de una mayor autonomía para los diferentes territorios del país pero que, como demuestra el tema que aquí nos ocupa, también cuenta con una presencia fundamental en el plano cultural; tanto en lo literario como en lo artístico.

No es nuestra intención ocuparnos la naturaleza y características del regeneracionismo español, si bien debemos llamar la atención sobre el hecho de que éste se desarrolló de forma paralela con el surgimiento de las corrientes de pensamiento de carácter regionalista. De modo que es conveniente ocuparnos de algunos elementos comunes a ambas corrientes de pensamiento.

El verdadero origen del movimiento regionalista habría que situarlo en los procesos de unidad nacional que recorrieron Europa durante el siglo XIX, si bien su desarrollo en España no se produjo hasta el último cuarto del citado siglo. Es entonces cuando surgen los primeros movimientos de reacción contra el marcado centralismo que presidía la vida española. Un texto fundamental a este respecto es *El regionalismo*[277] de Alfredo Brañas, publicado en 1889, y en el que ya se defienden estas ideas heredadas de las corrientes europeas del momento:

275 En concreto, sobre la influencia de Costa en el pensamiento del 98, cabe citar, cuando menos, un trabajo ya clásico: PÉREZ DE LA DEHESA, R., *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.

276 Cfr. TIERNO GALVÁN, E., *Costa y el regeneracionismo*, Barcelona, Editorial Barna, 1961, pp. 25 y ss.

277 El carácter pionero del texto y la necesidad de estudiar el fenómeno ya en esas fechas lo señala el autor al comienzo de la obra, donde dice:

"Hace tiempo que entre publicistas y literatos se viene debatiendo el problema social, político y económico del *regionalismo*, sin que todavía hayan logrado ponerse de acuerdo sobre su verdadero concepto, ni acertado a fijar en términos precisos ni categóricos los puntos del debate, dando margen tal obscuridad, enmarañamiento y confusión, á las más absurdas y disparatadas conclusiones.

> "Y la solución del problema *regionalista*, en sentido favorable ó desfavorable, es cuestión de vida ó muerte para todas las regiones españolas, aún las más florecientes y en especial para nuestra desdichada Galicia. No se trata de rechazar ni defender el principio de la *centralización ó descentralización* política y administrativa; la cuestión es más ardua: nuestras investigaciones van encaminadas á demostrar cómo las regiones con vida y fisonomía propias, son, dentro del Estado, otras tantas sociedades perfectas y naturales, no esclavas del poder, aherrojadas con las cadenas de la esclavitud política, sino matronas que ostentan orgullosas sobre sus robustas sienes el símbolo grandioso de la libertad nacional"[278].

Y un poco más adelante aboga por un regionalismo respetuoso con la unidad de España, definiendo ya una corriente de pensamiento que tendrá una importancia crucial en ese primer tercio del siglo: "Además nos proponemos decididamente refutar los errores que se propalan con motivo de acusar á los regionalistas de *enemigos de la patria*, defensores del *separatismo* político y acólitos inconscientes de las ideas federales…"[279].

Joaquín Sánchez de Toca, abogado y político vinculado a la vertiente conservadora del regeneracionismo explica en su obra *Regionalismo, Municipalismo y Centralización*, cómo fue el proceso de desarrollo seguido por el regionalismo durante ese final de siglo:

> "En 1884 la denominación de región, que sonaba cual voz de uso novísimo en los formularios de los proyectos de ley, aparecía como concepto vago cuya paternidad y mejor inteligencia se disputaban los partidos gobernantes (…) y en este mismo orden de controversias de partido no se traslucía aún nada del gran aparato que había de caracterizar luego á los programas regionalistas.
>
> Por su parte el espíritu público, aparecía entonces indiferente ante la institución administrativa de la región, en términos que sólo un año más tarde empezó á figurar en las exposiciones y súplicas a los poderes públicos la palabra regionalismo con significado de *desideratum* político. (…)
>
> Por de contado, esas voces nuevas de regionalismo, cuyas teorías se manifiestan con tal falta de precisión, no tenían entonces, ni en la propia comarca cuya representación pretendían ostentar aquellos comisionados, virtualidad alguna para impresionar y conmover muchedumbres. Empezaban a despertar pasión únicamente entre un núcleo reducido de intelectuales y ateneístas, inspirándoles discursos entusiastas y avivando la controversia en sus escuelas. Sólo años después se advirtió que la teoría regionalista desarrollaba fuera de esos centros fuerzas de activo proselitismo, hasta

Artículos, sueltos, discursos académicos, someras indicaciones en prólogos de libros, hé ahí el único arsenal que se ofrece al hombre de estudio para formar cabal idea acerca de la teoría regionalista, solamente tratada *per accidens* en algunas obras de Derecho público y de Filosofía política". (BRAÑAS, A., *El regionalismo. Estudio sociológico, histórico y literario*, Barcelona, Jaime Molinas, 1889, p. 23)

278 BRAÑAS, *op. cit.*, p. 24.

279 BRAÑAS, *op. cit.*, p. 27.

> tomar, por último, impulso vertiginoso, estallando como una gran explosión en el espíritu público al sobrevenir la tremenda crisis del desastre en que perdimos las colonias y los prestigios internacionales.
>
> Así, en esta hora crítica, las invocaciones al regionalismo adquirieron de improviso sobre parte considerable de nuestro suelo patrio el maravilloso poder de esas fórmulas mágicas de misteriosa acción para promover formidables tempestades en el alma popular"[280].

Sánchez de Toca, tal y como hace en el fragmento reproducido, insistirá en su obra en señalar la crisis del 98 como punto de inflexión a partir del cuál se produce el verdadero desarrollo del regionalismo. Un regionalismo cuya naturaleza describe del siguiente modo:

> "Así, cuida de presentarse en primer término como protesta contra la infeudación de la patria por una oligarquía. Pone su justificación principal en haber surgido después de la catástrofe, como una energía defensiva del instinto de conservación, en las comarcas de más vigorosa vida, reivindicando su autonomía ante el quebrantamiento en las provincias del prestigio moral en el elemento directivo que manda, administra y gobierna en todo por régimen unitario de burocracia concentrada. Sus voces suenan en demanda de redención y desagravio contra el caudillaje opresor, que, además de tratar como feudo a la patria, la ha precipitado a una inmensa humillación ante las naciones. Proclaman que precisamente para tener patria quieren desgarrar ese centralismo despótico que les ha resultado tan absorbente, corruptor e infamante, como impotente y fracasado para administrar los intereses públicos y desempeñar la tutela de los destinos nacionales"[281].

Un discurso que, como puede observarse, parece directamente inspirado en los planteamientos de Costa; referente fundamental para buena parte de los ideólogos del regionalismo. No en vano, hay en Costa, entre otras cuestiones, todo un programa de regeneración preocupado por el desarrollo de la periferia y, en concreto de las áreas rurales, que encajaba perfectamente con sus planteamientos[282].

---

280 SÁNCHEZ DE TOCA, J., *Regionalismo, Municipalismo y Centralización*, Madrid, R. Velasco Impresor, 1907, pp. 18-21. En realidad el fragmento reproducido, y los que reproduciremos a continuación, datarían de 1899 y sería recogido en esta obra posteriormente, tal y como señala Juan Antonio Lacomba en su artículo: "Regionalismo, regeneracionismo y organización regional del estado: los planteamientos de J. Sánchez de Toca", *Revista de estudios regionales*, nº 51, Málaga, Universidad de Málaga, 1998, pp.229-254.

281 SÁNCHEZ DE TOCA, *op. cit.*, p. 27-8.

282 Gabriel Jackson ha resumido ese programa de regeneración rural bajo dos rótulos principales: "primero, la conservación y explotación más eficaces de recursos básicos, tales como el agua y el suelo; y segundo, la mejora de toda clase de asistencia pública en las zonas rurales, incluyendo la construcción de escuelas y carreteras secundarias, la reducción del costo del transporte por ferrocarril, ya la fundación de bancos rurales

Encontramos, por lo tanto, un doble proceso que, si bien se había iniciado algunos años antes, se vio potenciado a partir del desastre de Cuba. Por un lado, la reflexión sobre la identidad de España a la que aludíamos antes y que fue uno de las constantes más definitorias de la época y, por otro, el fortalecimiento de las conciencias regionales. Aunque esta doble reacción se haya planteado en ocasiones como contradictoria, no lo fue en realidad; o al menos sólo lo fue en aspectos muy concretos, tal y como veremos a continuación. De hecho, ambas opciones quedan en numerosas ocasiones tan estrechamente mezcladas que llegan a resultar difícilmente distinguibles. Tanto el nacionalismo españolista, que denotaba la preocupación por el conjunto del país, como los diferentes regionalismos, que se centraban en una problemática de índole más restringida, respondían a unas mismas inquietudes propias del momento histórico. Éstas se concretaron, según los casos, en la preocupación por lo aragonés, lo andaluz, lo gallego, lo vasco…

Lógicamente, encontramos en el regionalismo, una reacción contra el centralismo imperante; no sólo en lo político, económico y administrativo, sino también en las diversas facetas que componen el ámbito cultural. En este sentido sí que puede hablarse de una oposición entre las preocupaciones españolistas y las que podemos denominar periféricas. Sánchez de Toca señala la fuerza que tiene esta reacción en los siguientes términos:

> "La realidad capital de ese regionalismo no figura, en efecto, cifrada en amores doctrinales por instituciones muertas, parece representar ante todo una protesta. En él se han condensado todos los efluvios de ira y rencor contra la soberanía asentada en centralismo; es protesta é imprecación vibrante que se exhala de nuestros pueblos como grito arrancado por los dolores de la carne destrozada"[283].

Más adelante, se refiere al objetivo principal contra el que se alzará ese grito y que, lógicamente, es la capital madrileña: "…en esta explosión contra el centralismo dentro de la patria española, Madrid aparece concentrando todas las iras como sede y símbolo del organismo burocrático, político y parlamentario que ha gangrenado nuestra existencia nacional, precipitándonos al fin a gran humillación ante las gentes"[284]. Un posible equivalente en lo cultural a este ataque contra Madrid, lo encontraríamos en un intento de plantear alternativas contra el castellanismo que desde hacía algunos años había establecido a esa región como única imagen posible de España.

El regionalismo se fundamentó, además de en una identidad construida a lo largo de siglos de historia, en la exacerbación de una serie de peculiaridades (étnicas, paisajísticas, folclóricas…) que, según se creía, dotaban a un determinado territorio de un carácter propio y diferenciado dentro del contexto nacional. Otra cuestión sería la de qué intencionalidad se perseguía con esa manifestación de la singularidad propia. El nacionalismo fue una opción

---

facilidades de crédito". (JACKSON , G., "Homenaje a Joaquín Costa", en *Joaquín Costa. El fabricante de ideas* [catálogo de la exposición comisariada por Ignacio Peiró y Rafael Bardají], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2011, pp. 21-26, espec. p. 21.

283 SÁNCHEZ DE TOCA*, op. cit*., p. 24.

284 SÁNCHEZ DE TOCA*, op. cit*., p. 29.

política que se desarrolló fundamentalmente en aquellas regiones que habían sufrido un fuerte impulso en su desarrollo económico e industrial como Cataluña y País Vasco. Con un desarrollo algo posterior en el tiempo también debemos citar la importancia del caso gallego. Por último, también hay que señalar su presencia, si bien de una forma mucho más limitada, en otros ámbitos como el aragonés. Pero, en cualquier caso, ésta fue sólo una de las posibilidades en las que desembocó el regionalismo. Eso sí, fue la más temida y de ella tuvieron que desmarcarse continuamente aquellos defensores de la peculiaridad regional cuyas aspiraciones corrían por otros derroteros.

En última instancia podemos decir que el regionalismo fue al mismo tiempo una reacción contra el poder central y un reflejo producido en la periferia de lo que acontecía en el centro madrileño. Una parte fundamental del regionalismo trató, dentro de ese espíritu de modernización regeneracionista al que hacíamos referencia, y a través de su lucha por una mayor autonomía, de favorecer y solucionar los problemas a los que se estaba enfrentando el conjunto del país. En este sentido, el regionalismo se convirtió en una herramienta más, entre las utilizadas por el regeneracionismo. Así lo muestra el pensamiento de Ricardo Macías Picavea, una de las más importantes personalidades del movimiento, quien en su obra *El problema nacional* propone la siguiente definición del regionalismo:

> "¿Qué es el regionalismo? Es la aspiración de las *naturales regiones* españolas a constituirse en órganos de la vida nacional, ya social, ya políticamente, gobernándose con autonomía en su actividad interior y privativa, y con subordinación a la Nación misma en lo general y conjunto, de suerte que el influjo sea mutuo y recíproco; es decir, influyendo ellas, pues que de ellas es y no de ningún Don Entrometido, en la Nación, y la Nación en ellas, pues que la pertenecen"[285].

En esta obra que lleva el significativo subtítulo de "Hechos, causas, remedios", incluye el autor el regionalismo entre los remedios que pueden servir para que España salga de la tremenda crisis en la que se encuentra inmersa. En este sentido, no puede menos que calificar al regionalismo como medicina: "única medicina, entiéndase bien, única medicina de tantas locuras, degradaciones y morbosidades"[286], dejando bien claro en qué medida encontraron los regeneracionistas una vía de acción en el regionalismo. Al menos en ese regionalismo respetuoso con la idea de una unidad nacional superior por la que trabajaba desde su defensa de la autonomía y las peculiaridades de los diferentes pueblos que conforman España. Un regionalismo que supone: "el triunfo de la variedad que, por serlo, lo será también de la unidad, no de la unidad vacía e inerte, sino de la unidad que crece de abajo arriba"[287] como si de un organismo vivo se tratase.

285 MACÍAS PICAVEA, R., *El problema nacional*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1979, p. 341 (1ª edición: *El problema nacional: hechos, causas, remedios*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899).

286 MACÍAS PICAVEA, *op. cit.*, p. 347.

287 MACÍAS PICAVEA, *op. cit.*, p. 345.

También en Sánchez de Toca encontramos estas mismas ideas, si bien en su caso se preocupa especialmente por distinguir entre este regionalismo acorde con las ideas regeneracionistas y aquel otro que pude atentar contra los ideales de la patria:

> "Cualquier falta de prudencia política, por acción u omisión de los gobernantes, puede ser en este punto a la hora presente origen de incalculables daños; y no hay en nuestra gobernación interés superior al de atinar en estos momentos a discernir, entre factores tan heterogéneos como los que presenta esta explosión de regionalismo, cuáles son los quebrantadores del sentimiento de la patria grande, y cuáles aquellos otros que representan, por el contrario, ideas vivas, fuentes de regeneración y acumuladoras de energías nacionales"[288].

También conviene señalar el carácter eminentemente burgués de este regeneracionismo regionalista. De hecho fue en gran medida el auge de la nueva burguesía industrial y comercial el que favoreció el desarrollo del regionalismo. Una burguesía que necesitaba de una serie de señas de identidad que le permitieran asentarse como clase social y legitimar su posición. Valeriano Bozal ha llegado a señalar que, en realidad, esta sería la razón última que dio lugar al nacimiento del regionalismo artístico: "En el momento de su nacimiento, estos regionalismos tenían una función precisa: facilitar a la alta burguesía en ascenso un sistema de tradiciones, una apoyatura hipotéticamente histórica con la que envolver y justificar sus deseos de independencia económica"[289]. En las imágenes extraídas del mundo rural encontró las referencias a un pasado común, a una tradición en ocasiones mitificada y alejada de la realidad, que le podía servir como elemento aglutinador. Un elemento aglutinador que partía de las bases de la tradición artística del siglo anterior pero al que se quiso dotar de un nuevo significado acorde con sus propias necesidades de reivindicación política y económica ante el poder central. Por otra parte, e independientemente de su vinculación con los intereses de la burguesía, es necesario señalar que el regionalismo pictórico, fundamentalmente por la naturaleza de sus asuntos, se ajustaba perfectamente con el gusto del público, lo que fue determinante en relación a su éxito. Una cuestión que no es de extrañar si constatamos la existencia, tal y como hizo en su día José Carlos Mainer, de un regionalismo político vinculado a la pequeña burguesía y las capas netamente populares, que sobrepasaría los límites del capitalismo de la gran burguesía regional con el que se identifica habitualmente el movimiento[290].

El carácter regeneracionista que encontramos en esta burguesía de principios de siglo, lo podemos señalar también en relación a la pintura que produjo. Dejando de lado, una vez más, sus representaciones más epidérmicas del casticismo local, el acercamiento a estos asuntos denota, junto a la metafísica vinculada a la reflexión identitaria, una preocupación

288 SÁNCHEZ DE TOCA, *op. cit*., p. 23.

289 BOZAL FERNÁNDEZ, V., *El realismo plástico en España. De 1900 a 1936*, Madrid, Península, 1967, p. 58.

290 MAINER BAQUÉ, J. C., *Regionalismo, burguesía y cultura: Revista Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*, Zaragoza, Guara Editorial, 1982, pp. 15-6.

por la situación real que se estaba viviendo en un determinado territorio. En la tradición, en lo vernáculo, es donde se encuentra la solución, al tiempo que la vía de evasión, para hacer frente a los problemas fundamentales del momento. Sin embargo, tal y como señaló en su momento Valeriano Bozal el regionalismo mostró evidentes limitaciones como un lenguaje capaz de hacerse eco de la verdadera situación vivida por las gentes cuya forma de vida se pretendía ensalzar[291]. Entre las razones que podemos señalar a este respecto están el carácter idealista que marcó una parte fundamental de esta pintura y la evidente herencia romántica con que contaba, siendo una síntoma claro de lo aquí expuesto la falta de atención que mostró por las representaciones urbanas, concretamente por el retrato de la situación vital del proletariado. Sin embargo, hay que recordar también la existencia de una vertiente algo más avanzada del regionalismo donde las preocupaciones sociales son evidentes y que podemos identificar con autores como Castelao o Valle, e incluso si se quiere hacer extensivo el concepto, con el tremendismo de Solana.

2.2 LA PINTURA REGIONALISTA Y EL 98

No es en absoluto nuestra intención tratar de ocuparnos de la existencia o no de una generación literaria del 98, surgida a partir de la nueva conciencia sobre la situación española a raíz de la pérdida de las últimas colonias del imperio en el citado año. Tampoco pretendemos establecer una nómina con aquellos autores que pertenecieron a ella, ni mucho menos ocuparnos de la utilidad del método de las generaciones en el estudio de la historia del arte[292]. En nuestro caso partiremos, con todas las salvedades y matizaciones que deben hacerse, de la existencia de la citada generación, la cual es indudable al menos como realidad historiográfica, para ver en qué medida los autores generalmente vinculados a ella se relacionan con el objeto de nuestro estudio, que no es otro que la pintura regionalista. Para ello, el primer paso es ocuparnos de la existencia o no de un equivalente en el ámbito de las artes plásticas a lo que tradicionalmente se viene definiendo como generación del 98.

El primer autor en plantear esa posibilidad fue Enrique Lafuente Ferrari en su ya famoso artículo "La pintura española y la generación del 98", publicado en 1948[293]. Pese a que nos advierte el autor de las lógicas complicaciones que supone el tratar de equipar los procesos evolutivos seguidos por la Historia del Arte y la literatura, no duda en afirmar de forma tajante que: "el 98 en las artes es algo que tiene entidad real, efectiva; quiero decir, que aquellas preocupaciones que agitaron a unos cuantos españoles de positiva influencia sobre las generaciones posteriores se reflejan también en las artes plásticas". Precisamente,

291 Además de la citada *El realismo plástico en España* conviene revisar también: BOZAL FERNÁNDEZ, V., *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.

292 Sobre el método histórico de las generaciones, dentro de la bibliografía española, resultan fundamentales los trabajos de José ORTEGA Y GASSET y Julián MARÍAS y, ya en el ámbito específicamente artístico Enrique LAFUENTE FERRARI.

293 LAFUENTE FERRARI, E., "La pintura española y la generación del 98", *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, nº 36, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, pp. 449-458.

a partir de esas mismas preocupaciones presentes en sus obras, a la constatación de unos mismas actitudes ante el hecho artístico, a unos mismos referentes culturales e ideológicos y a la recurrencia a una misma serie de temas, son los ejes en torno a los que ha girado la abundante historiografía posterior dedicada a esta identificación entre artes plásticas y 98; siendo especialmente abundante la producida a partir del primer centenario del "desastre"[294]. En cualquier caso, no hay que olvidar que ya Juan de la Encina, en relación a la pintura vasca, señaló la coincidencia en el tiempo de sus principales representantes con los literatos de la generación del 98. Si bien en su caso, y sin profundizar demasiado en este hecho, señaló que unos y otros siguieron caminos diversos:

> "Coincidía su vuelta (la de los pintores vascos de finales del XIX) con las horas inmorales del desastre colonial –primera etapa de la liquidación ética política de la Restauración y Regencia–; y un grupo restringido de españoles dotados de sensibilidad histórica emprendía con gesto nihilista la revisión de todos los valores nacionales. Era la llamada generación del 98. Una parte no chica de la revisión fue obra de escritores vascos, Unamuno, Baroja, Maeztu. Los artistas permanecieron en cierto modo al margen del movimiento que iniciaran los hombres de letras, porque se limitaron a recorrer España y recoger impresiones para sus obras, renunciando, fuera de Regoyos, a todo contacto con el desnutrido y evanescente ambiente artístico nacional"[295].

294 Además del citado artículo de Lafuente Ferrari consideramos imprescindibles a este respecto: PENA LÓPEZ, M. C., *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1983; VALDIVIESO, M., *Die Generation von 98 und die spanische Malerei* [La generación del 98 y la pintura española], Köln, Böhlau Verlag, 1988; VALDIVIESO, M., "La Generación del 98 y su estela en el primer tercio del siglo", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española* [Catálogo de la exposición comisariada por Carmen Pena], Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 49-55; CID PRIEGO, C. (Coord.), *Las artes españolas en la crisis del 98*, Gijón, Universidad de Oviedo, 1996; *Paisaje y figura del 98* [Catálogo de la exposición comisariada por Javier Tusell y Álvaro Martínez-Novillo], [Madrid], Fundación Central Hispano, 1997; *Arte y literatura en la Edad de Plata. La mirada del 98* [Catálogo de la exposición comisariada por J.L. Bernal Muñoz], Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998; *La huella del 98 en la pintura española contemporánea* [Catálogo de la exposición comisariada por Ana Vázquez de Parga], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998; *Plástica y texto en torno al 98* [Catálogo de la exposición comisariada por Fernando Huici], Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1998; CALVO SERRALLER, F., *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*, Barcelona, Tusquets, 1998; COLORADO CASTELLARY, A., *El arte en el noventa y ocho*, Madrid, Celeste, 1998; BOZAL, V., "Política y arte: una visión del 98", en BOZAL, V., *Estudios de arte contemporáneo, II. Temas de arte español del siglo XX* [texto originalmente incluido en el catálogo de la exposición *Los ibéricos y el mar*, Lisboa, Exposición Mundial de Lisboa, Pabellón de España, 1998 y en *La balsa de la medusa*, nº 47, 1998], Boadilla del Monte (Madrid), A. Machado Libros, 2006, pp. 13-39.

295 ENCINA, *La trama... op. cit.*, p. 16

Pero más allá de la relación directa (o no) establecida entre artistas plásticos y escritores como los citados Miguel de Unamuno, Pío Baroja y Ramiro de Maeztu, es necesario señalar que el espíritu surgido a partir de la crisis afectó a muy diversos ámbitos de la vida cultural española. En este sentido, en el de entender el 98 como un proceso cultural de amplio espectro con una serie de denominadores, obsesiones y actitudes comunes, es en el que consideramos que resulta evidente su reflejo en la pintura del momento. Esto sin olvidar que el uso de la citada fecha para referirse a este proceso de reflexión parte del ámbito literario, fundamentalmente desde el momento en que Azorín, tras algunos titubeos previos, utilizara el apelativo de generación del 98, y que la obra de los escritores citados, y de otros más o menos vinculados al grupo como Valle-Inclán o Machado, es el elemento esencial para entender la cuestión que aquí nos ocupa. De hecho, la propia elección del término es discutible puesto que, tal y como ha señalado Javier Tusell, entre otros, las alusiones directas a la derrota militar a la que se refiere la fecha escogida, son escasas, tanto en el ámbito de la plástica como, añadiríamos nosotros, en el de la literatura[296]. Lo fundamental, en nuestro caso, no es el acontecimiento histórico en sí, sino la huella que dejó en el devenir de la cultura española.

Si hay un autor que se ha hecho eco de esa profunda importancia que tuvieron los artistas plásticos en la configuración del discurso estético del 98 ése sería José Luis Bernal. En el catálogo de la exposición *La mirada del 98* afirmaba lo siguiente:

> "El proceso de reflexión que aquel grupo de escritores inició, incluso antes de la fecha clave que da su nombre a la generación, no sólo no fue ajeno a las artes plásticas, como se ha mantenido de forma habitual, sino que, muy al contrario, fue precisamente en la plástica, en las artes figurativas, y especialmente en la pintura, donde encontró muchos de sus argumentos capitales y la plasmación de su ideología. Y que, además, no fue sólo un movimiento literario, sino que, bien influidos por los escritores del 98, bien imbuidos del discurso dominante de la época, fueron muchos los artistas que expresaron en sus obras las mismas emociones e iguales preocupaciones que las que Baroja, Unamuno, Azorín o Maeztu dejaron escritas en sus libros y artículos periodísticos"[297].

Una vez señalada la importancia de esa "mirada del 98" en el ámbito de la plástica, podemos detenernos en las conexiones directas que se establecieron entre literatos y pintores. A este respecto, conviene tener en cuenta advertencias como las realizadas por Fernando Huici quien señala que al enfrentarse a este estudio se suelen encontrar no pocas paradojas y contradicciones[298]. Éstas pueden deberse, según señala, a una doble cuestión. Por un lado, no hay que olvidar que determinadas cuestiones plásticas, pese a presentar abundantes coincidencias con el noventayochismo, pueden deberse, en realidad, al propio

296 Cfr. TUSELL, J., "Historia y arte en la época regeneracionista", en *La mirada del 98*, *op. cit*., pp. 19-27.

297 BERNAL MUÑOZ, J.L., "Hacia una visión estética de la Generación del 98", en *La mirada del 98*, *op. cit*., pp. 209-97 (citado en p. 214).

298 Cfr. HUICI, F., "Los gustos del 98", en *Plástica y texto en torno al 98*, *op. cit*., pp. 13-38.

devenir histórico del debate artístico. Por otro, están los juicios artísticos expuestos por los propios representantes de la generación, los cuales, se pueden mostrar contradictorios. A continuación, se detiene Huici precisamente en el análisis de esos juicios tratando de establecer esos gustos artísticos del 98, en base a sus propias opiniones[299]. En muchas casos, éstas son ya conocidas y parten, como es habitual, de la identificación entre el 98 y la pintura de Zuloaga, la cual no es de extrañar en base a los propios argumentos expresados por, entre otros, Unamuno, quien señaló en diferentes ocasiones su identificación con los tipos y paisajes representados en las obras del eibarrés. Esto nos llevaría a la tan traída oposición entre la pintura de éste y la de Sorolla, representativas cada una de una visión diferente de España, la negra y austera de Zuloaga, y la blanca y luminosa del valenciano. Este enfrentamiento generó arduas polémicas en su momento y concitó las opiniones de diferentes intelectuales entre los que no podían faltar los miembros de la generación.

Si hubo un pintor unánimemente alabado por los del 98, ése fue Darío de Regoyos. Aunque a este respecto hay que señalar dos cuestiones: en primer lugar, que nació en fechas anteriores a las de los máximos representantes de la generación, razón por la que en ocasiones se le ha considerado más un antecedente que un contemporáneo y, en segundo lugar, que de su pintura interesaron no tanto sus tempranas visiones de la España negra, como sus paisajes puntillistas de ejecución posterior. Así, las obras que habitualmente se vienen identificando con el espíritu de la generación no sólo serían rechazadas por el propio autor, que las consideraría parte de su época ciclotímica, sino que no recibieron apenas atención por parte de los literatos.

Todo estas opiniones sobre el arte de su tiempo expresadas por los miembros de la generación, nos sirven para señalar que no podemos simplificar el estudio de esos posibles pintores del 98 reduciéndolos a una lista cerrada de nombres. De hecho, se han vinculado con este grupo autores nacidos en fechas tan alejadas como 1835 (Aureliano de Beruete) y 1886 (José Gutiérrez Solana). Y no sólo eso, no se puede comprometer el 98 únicamente con la visión que de España ofreció Zuloaga, pese a que pueda ser la más coincidente, puesto que en otros autores, aparentemente opuestos como el propio Sorolla, encontramos elementos perfectamente identificables con el espíritu que animó a estos literatos; y ahí están, como ejemplo, los juicios favorables sobre este autor realizados por Azorín. Como ha señalado Miguel Zugaza: "Quizá esta incontenible incursión de los escritores de la generación literaria del 98 en el terreno artístico y su posicionamiento en el debate sobre las tendencias contemporáneas, nos han podido influir, más que las realizaciones de los propios artistas, a la hora de imaginar la existencia de todo un programa artístico noventayochista"[300].

299 Otros autores han tratado asimismo de recoger esos mismos testimonios relativos a los intereses artísticos de la generación, comenzando por José A. GAYA NUÑO (*Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975) y continuando por varios de los textos citados en la nota 48.

300 ZUGAZA, *op. cit.*, p. 61.

En nuestro caso, los juicios estéticos realizados por los principales representantes de la generación nos sirven para constatar que, independientemente de que se inclinaran por una opción estética u otra, sus gustos se movieron siempre en el ámbito de una renovación estética acorde con la modernidad pero en ningún caso cercana a la vanguardia. De hecho, se manifestaron abiertamente contrarios a ella, tal y como demuestran sus opiniones sobre el Picasso cubista, pese a que durante la estancia madrileña de éste coincidieron en las páginas de la efímera revista *Arte Joven* de la que el malagueño fue director artístico y publicaron textos autores como Unamuno, Baroja y Azorín[301]. En este sentido, podemos situar el horizonte estético del 98 en la misma órbita que el del regionalismo, igualmente persecutor de una modernización de la plástica española, pero contrario a los postulados de la vanguardia.

Entramos así en la cuestión que nos ocupa: establecer los posibles nexos entre la estética (y la literatura) del 98 y el regionalismo. Las relaciones entre ambos son evidentes. Parten de un mismo momento histórico y comparten su interés por encontrar una solución a los problemas de la España que se adentra en el nuevo siglo. Muchas de las obsesiones, temáticas y soluciones plásticas que adoptaron eran comunes. En realidad, los autores que se vinculan al espíritu de la generación y los más representativos del regionalismo son, en muchos casos, coincidentes. Comenzando por el propio Zuloaga. El 98, se identificó con la imagen de Castilla y vio en ésta la verdadera esencia de España. De modo que los autores más habitualmente vinculados a esta generación serán los que, en el próximo apartado, vincularemos al nacionalismo españolista. Tal y como veremos, son evidentes las relaciones que pueden establecerse entre éstos y los regionalistas puesto que, unos y otros, respondían a unas mismas inquietudes; por no mencionar que todos ellos se sirvieron de recursos formales muy similares. Las únicas diferencias las encontraríamos en dónde ponían el énfasis en relación a su idea de España, no tanto en las preocupaciones que motivaban esta reflexión o en el modo en que llevaban éstas al lienzo. En este sentido, la cercanía entre regionalismo y 98 es evidente.

En realidad, señalar esta relación no es ninguna novedad. Aunque por lo general la historiografía ha vinculado únicamente al 98 a aquellos pintores que reflejaban una imagen de España, lo cual es lógico por otra parte si recordamos los intereses de los miembros de la generación, la posibilidad de abrir esta nómina a destacados intérpretes de la realidad regional la planteó ya Lafuente Ferrari en el artículo que dio carta de naturaleza a estos estudios. Como ya señalamos encuentra este autor en Zuloaga el equivalente plástico de la generación por el modo en que supo reflejar en su obra el "problema de España". Pero, sin embargo, cuando se hace eco del "nacionalismo apasionado" que surgió en la pintura del momento no reduce su nómina de pintores a aquellos que como Benedito o Chicharro se ocuparon de Castilla, sino que cita también a los dedicados a otras regiones como el gallego Sotomayor o las imágenes de Valencia y Aragón que representó Anglada. Lo que interesa al autor es señalar el salto

301 Sobre las relaciones entre Picasso y la generación del 98 consultar: HERRERA, J., *Picasso, Madrid y el 98: La revista «Arte Joven»*, Madrid, Cátedra, 1997.

que se produce en estos autores respecto a las visiones de España que había producido la centuria anterior y, remarcando la variedad de soluciones posibles adoptadas por esta nueva generación, no deja de referirse a las figuras de Romero de Torres, Jesús Corredoira, Miguel Viladrich, Eugenio Hermoso o los hermanos Zubiaurre. Encontramos, por lo tanto, cómo en los términos planteados por el autor: "el 98 en la pintura" incluye las visiones periféricas de España que realizaron los que nosotros denominamos regionalistas.

Esta visión extensiva de lo que fue el 98 no ha sido compartida por autores posteriores que, si bien han vinculado a esta generación a diferentes artistas periféricos, lo harán, en la mayoría de los casos, a través de las visiones que de Castilla realizaron en determinados momentos de su trayectoria, como ocurrió con pintores vascos como los Zubiaurre; por medio de aquellas obras en las que el contenido social se imponía sobre cualquier tipismo, y aquí podemos citar a López Mezquita o Rodríguez Acosta; o, por último, por tratarse de autores cuyo indiscutible triunfo en los ambientes artísticos madrileños elevó su imagen de lo local a la categoría de nacional, como fue el caso ya comentado de Romero de Torres. En este sentido José Luis Bernal señala:

> "En cambio, al referirnos a la pintura de ambiente vasco, habremos de referirnos al género del costumbrismo regionalista, y la calificación de noventayochistas exigirá mucha más prudencia, adquiriendo matices de gran sutilidad. Tan sólo Guiard, y en algunos cuadros Echevarría, pueden considerarse pintores de género vasco entre los que hemos considerado ligados a la generación del 98, porque, en realidad, este costumbrismo folclórico fue utilizado en general por ideologías nacionalistas que exigían una determinada iconología exaltadora de la fisonomía, el paisaje, y las costumbres de la raza vasca"[302].

Desde este punto de vista el contenido ideológico que se puede encontrar (o en ocasiones más bien interpretar) en sus obras, aparta a los pintores del regionalismo del espíritu noventayochista. Si bien, en nuestro caso, entendemos que la distancia que separa a unos autores y otros no es tanta, puesto que los asuntos reflejados en su pintura, ya se refieran a lo local o a lo nacional, no dejan de responder a una serie de inquietudes que, desde un planteamiento u otro, se hicieron especialmente visibles en ese momento.

Por otra parte, no hay duda sobre el hecho de que existe toda una serie de pintores regionalistas que, además de ser compañeros de generación, se relacionaron con los literatos del 98, cuando menos, a través de las conocidas tertulias que animaban el Madrid del momento. A este respecto no nos resistimos a traer a colación un texto ya clásico en el que Ricardo Baroja nos trasmite la nómina de personajes que en el Madrid de principios de siglo participaban de la tertulia del Nuevo Café Levante:

302 BERNAL, *op. cit.*, p. 278.

"La reunión del Café de Levante duró desde el año 1903 al 1916. Un acontecimiento de importancia mundial deshizo aquella cosa tan pequeña: la guerra europea. Nuestro grupo se dividió en germanófilos y francófilos. Durante estos años pasaron por el rincón del café Romero de Torres, Miguel Nieto, Ruíz Picasso, Meifrén, Canals, Macho, Penagos, Arteta, García Lesmes, los dos Zubiaurre, López Mezquita, Rodríguez Acosta, Mir, Mongrell, Gutiérrez Solana, Oroz, Moya del Pino, Vivanco, Regoyos, Casas, Ortells, Pinazo, Huerta, Echea, Bartolozzi, Marín el escultor, y Marín el dibujante, Sancha, Labrada, Fernández de Soto, Zuloaga, Rusiñol; los mejicanos Zárraga, Montenegro y Ribera; Julio Antonio, Viladrich, Mani, Madariaga, Piñole, los hermano Oslé, Inurria, todos ellos pintores, escultores o dibujantes.

Entre los literatos contábamos con Martínez Ruiz, Valle-Inclán, Rubén Darío, Pío Baroja, los dos Machado, Mesa, Godoy, Bargiela, Ciro Bayo, Alberti, Corpus Barga, Urbano, Nervo el mejicano, Palomero, Silverio Lanza, Bueno, Sawa, Santos Chocano, Candamo , La Fuente, Nogales Llovet y algunos más que no recuerdo"[303].

Así encontramos en la tertulia a pintores vinculados de forma más o menos directa al regionalismo como Mongrell, Pinazo, Piñole, e incluso Arteta, por recoger únicamente nombres a los que no habíamos hecho referencia hasta el momento. Del mismo modo, resulta especialmente ilustrativa otra afirmación realizada por Baroja respecto a esa misma tertulia:

"Nuestra reunión adquiría gran importancia cuando se acercaban las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Los divanes del café se llenaban con artistas provincianos.

Los académicos, los consagrados, los profesores de los centros de enseñanza oficial del Arte nos temían como a la peste.

-Vaya usted a todas partes, pero jamás al Café de Levante –dijo un ilustre profesor de Pintura a su discípulo predilecto. Allí se lleva a la juventud a dar contra una esquina.

Muchas veces ha dicho Valle-Inclán:

-El Café de Levante ha ejercido más influencia en la literatura y en el arte contemporáneos que dos o tres Universidades y academias" [304].

La conocida aseveración de Valle-Inclán nos recuerda la importancia de estas reuniones pero, sobre todo, nos interesa la referencia a los artistas provincianos (que no provinciales) así como el afán de renovación que se encontraba en estas tertulias a juzgar por las reticencias de académicos y profesores. Básicamente, porque la única renovación plástica que en aquellos momentos se estaba produciendo en los distintos centros provinciales era a través de los pintores regionalistas. Aquellos con más ambiciosas pretensiones de

303 BAROJA, R., *Gente del 98; Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 99.

304 BAROJA, *Ibídem.*

modernidad debían trasladarse a centros de mayor entidad, Madrid, Barcelona o Bilbao, o, más acertadamente, dejar España por Europa. Las conexiones entre centro y periferia eran, por tanto, fluidas y en los ambientes literarios este hecho tuvo un evidente reflejo.

Precisamente el horizonte europeo, la necesidad, o no, de ser partícipes de lo que estaba sucediendo en el continente, es otra de las cuestiones fundamentales sobre las que se asentó el debate político y cultural del momento. De ahí que no podamos pasar por alto en qué medida esto se reflejó en la obra de unos autores tan centrados en la definición de una identidad particular y diferenciada. De hecho, la cuestión identitaria parecía estar incluso por encima de posturas encontradas en relación a esa necesidad de europeizarse. Ortega y Gasset en ese artículo esencial titulado "La estética del enano Gregorio el Botero", que apareció en *El Imparcial* en 1911, se hizo eco del éxito internacional obtenido por Zuloaga, al cual tacha de "amanerado" puesto que, en su opinión: "Hoy, el europeo sólo tiene paladar para amaneramientos"[305]. Pese a tratarse de uno de los pintores más cosmopolitas de la España del momento plantea Ortega un desencuentro absoluto entre ambos en relación a la cuestión europea:

> "Sabido es que Zuloaga se ha declarado enemigo de la doctrina europeizadora que en formas y tonos diferentes defendemos algunos. Por tanto, es Zuloaga nuestro enemigo. Mas ahora no se trata de discutir doctrinas. Ante la obra de arte las discrepancias teóricas sobre historia y política deben enmudecer. Sin embargo, la doctrina europeísta ha tenido, aparte su acierto o su error, una utilidad indiscutible: la de que se ponga en su fórmula extrema el problema de España. Unos y otros convienen en lo siguiente: es la española una raza que se ha negado a realizar en sí misma aquella serie de transformaciones sociales, morales e intelectuales que llamamos Edad Moderna"[306].

En opinión de Ortega, por tanto, la resistencia de España a la cultura moderna, suponía la verdadera tragedia del país:

> "Cualquiera que sea el juicio que este hecho nos merezca, esa lucha de una raza contra el destino tiene grandeza y crueldad tales, que constituye un tema trágico, un tema eterno y necesario. Porque la cultura, que es un eterno cambio progresivo, es, a la vez, una eterna destrucción de los pueblos mismos que la crean. Y la terribilidad del caso se hace más patente allí donde un pueblo se niega a consentir la amputación de su carácter y centra todas sus energías, antes ocupadas con producir cultura, en el

305 ORTEGA Y GASSET, J., "La estética del enano Gregorio el Botero"*, El Imparcial*, Madrid, 20 de octubre y 10 de noviembre de 1911. [Recogido en: LÓPEZ FERNÁNDEZ, M. (ed.), *Las palabras del pasado. Arte y Estética de fin de siglo (1890-1914)*, Madrid, Instituto de Cultura, Fundación Mapfre, 2008, pp. 237-49, espec. p. 239].

306 ORTEGA Y GASSET, *op. cit.,* p. 246.

> puro instinto de conservación contra la cultura misma, contra el nuevo orden férreo y fatal. Como toda tragedia, reclama ésta una fórmula paradoxal que puede sonar así: una raza que muere por instinto de conservación"[307].

Una insistencia en preservar la cultura propia, incluso a riesgo de aislarse de lo que sucedía en el exterior, que es muy propia de la pintura regionalista. Pero precisamente es en ser un reflejo de esa trágica realidad donde encuentra Ortega el valor de la obra del eibarrés y donde, por tanto, podía encontrarse, aunque la afirmación pueda resultar contradictoria con esa vocación europeísta expresada anteriormente, la legitimación del lenguaje que nos ocupa: "Zuloaga es tan gran artista porque ha tenido el arte de sensibilizar el trágico tema español"[308]. La pintura de éste, cumplía por tanto su cometido al mostrar al mundo esa realidad, si bien no traía consigo, y tampoco parece que Ortega le exija este extremo, una verdadera búsqueda de soluciones, ni siquiera una toma de postura al respecto. De este modo encontramos que la pintura de Zuloaga, igual que la literatura del 98, no habría sido capaz de ir más allá de la mera reflexión intelectual. A este respecto, Valeriano Bozal, ha recurrido a los escritos de Manuel Azaña para hacerse eco de esa incapacidad práctica propia de la citada generación: "A los principiantes de la generación del 98, el tema de la decadencia nacional les sirvió de cebo para su lirismo (…). Innovó, transformó los valores literarios. Esa es su obra. Todo lo demás está lo mismo que ella se lo encontró"[309]. De ahí que no sea de extrañar que el propio Bozal ya hubiera concluido con anterioridad lo siguiente: "Se dirá que estaba el Regeneracionismo y que la Generación en su conjunto, en su crítica, apostó por el Regeneracionismo. Pero el Regeneracionismo fue vivido intelectualmente, individual, moralmente, no articuló una perspectiva política sino muchos años después, en la Segunda República"[310].

Una incapacidad de acción que podemos hacer extensiva al ámbito pictórico. En éste, el regionalismo es profundamente significativo de la problemática que preocupaba a la intelectualidad del momento, pero desde un punto de vista plástico, sus protagonistas fueron escasamente capaces de ir más allá. Sin que se les pueda negar una cierta voluntad renovadora, lo cierto, es que no llegaron a abogar por una decidida modernización plástica. Ensimismados en la reflexión identitaria, en la exaltación de lo local y/o lo nacional, en demasiados casos desaprovecharon la oportunidad de establecer un diálogo verdaderamente fructífero con los nuevos lenguajes europeos.

---

307 ORTEGA Y GASSET, *op. cit.,* p. 247.

308 *Ibídem.*

309 AZAÑA, M., "Todavía el 98!, en *¡Todavía el 98! El Idearium de Ganivet. Tres generaciones del Ateneo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, pp. 41-2. [Recogido en BOZAL, "Política y arte, una visión del 98", *op. cit.*, 2006, p. 13]

310 BOZAL, "Política y arte…", *op. cit.*, 2006, p. 45 [En realidad este fragmento forma parte del texto "Crisis y desaliento: volver al 98", que había sido ya publicado como artículo en la revista *cuatroSemanas y Le Monde Diplomatique*, 1, 5, 1993].

Una última razón para establecer un paralelismo entre regionalismo y 98 la encontramos en el hecho de que ambos parten de unas mismas fuentes intelectuales. En primer lugar, hay que señalar la importancia de la Institución Libre de Enseñanza y su acercamiento a la naturaleza como fuente indispensable para la educación. El excursionismo fomentado por ésta posibilitó el reconocimiento del paisaje castellano como fuente de inspiración y contribuyó a que éste lograra un lugar destacado dentro del conjunto de los géneros pictóricos. En el ámbito de la pintura regionalista, no puede pasarse por alto la importancia del paisaje, bien como género independiente bien como fondo obligado de las figuras representadas. La tierra era entendida como un elemento capaz de definir una identidad propia, ya fuera esta nacional o regional. A este respecto, el magisterio desarrollado por el paisajismo realista de Carlos de Haes como profesor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando fue decisivo para la generación que aquí nos ocupa. Este positivismo científico en el acercamiento al paisaje no estará exento de un cierto poso romántico presente todavía en la obra de Haes. Ambos elementos, el carácter cientificista y la tendencia al idealismo y la irracionalización han sido señalados por Carmen Pena como propios de la estética del 98[311]. En otro momento, la misma autora recordará la base krausista presente en la generación e igualmente heredada, conscientemente, de la ILE: "Toda esta corriente estética pasó por el realismo, tocó pocas veces el naturalismo y acabó evadiéndose hacia un idealismo de base romántica, según el cual el paisaje era expresión de nuestra alma, individual y colectiva, según el pensamiento krausista que había alimentado gran parte de la filosofía institucionista"[312].

Tanto el interés realista en el acercamiento a los tipos y paisajes como la tendencia al idealismo en la representación de estos mismos en busca de la consecución de un carácter mítico e intemporal que sea representativo, no ya de un estado de ánimo, sino de la esencia de un pueblo, son elementos igualmente achacables al regionalismo. De hecho, a partir de la preponderancia de uno u otro en la producción de cada autor podremos señalar dos de las tendencias fundamentales que recorrerán este lenguaje: la realista, que a menudo tomará una vía expresionista en su desarrollo, y la simbolista, que en muchos casos derivará en el decorativismo. En este sentido, encontramos en la base del regionalismo determinados componentes presentes también en el 98 y que éste había tomado de la Institución Libre de Enseñanza.

Igualmente hay que señalar la importancia de las teorías sobre el medio de Hippolyte Taine tanto en el 98 como en los planteamientos del regionalismo. Tal y como ha señalado Javier Tusell éste pudo ser el pensador francés más leído en el fin de siglo español y su concepción de la nación como "un objeto de ciencia" fundamentado en el carácter, la Historia y la Naturaleza, estarían en la base del pensamiento de Unamuno, Ganivet, Prat de la Riba y Arana[313]. De nuevo, 98 y regionalismo aparecen aquí de la mano.

311 Cfr. PENA, *op. cit.*, p. 78.

312 PENA, *op. cit.*, p. 55.

313 Cfr., TUSELL, "Historia y arte…", *op. cit.*, pp. 26-7.

El 98 recogerá de la filosofía de Taine la importancia del medio físico en el desarrollo del espíritu humano y en la naturaleza de sus producciones y, a partir de ahí, podrá establecer la importancia del paisaje castellano en la configuración de la raza hispana. El regionalismo, por su parte, tiene su propio origen en la importancia del medio, no en vano circunscribe su campo de actuación a la reivindicación del carácter propio de un determinado territorio y de las gentes que lo habitan.

El hecho artístico se fundamenta para Taine en una ley enunciada en su obra *Filosofía del arte*: "La obra de arte está determinada por el conjunto resultante del estado general del espíritu y las costumbres ambientes" [314]. Un axioma que podemos aplicar tanto a la producción del 98 como a la de los regionalistas. Hasta tal punto vieron en el medio un elemento esencial que se convirtió en el objeto de sus obras. De este modo, muy especialmente los regionalistas, a partir de la representación del entorno, las costumbres y las gentes entendieron que eran capaces de representar la propia esencia de sus respectivos territorios. Se trata de un afán de trascendencia que los alejaba del costumbrismo del siglo anterior y los relacionaba íntimamente con el 98. No en vano, de nuevo siguiendo a Taine: "el arte tiene por objeto manifestar el carácter fundamental, la cualidad saliente y notable, un punto de vista importante, un modo de ser primordial del objeto"[315].

2.2.1 Unamuno y el regionalismo

De entre todos los miembros de la generación del 98 tal vez sea Unamuno el que más claramente pudo inspirar la producción artística de los regionalistas. En términos generales contamos con un artículo de Alphonse Bermeylen en el que se recogen las opiniones de Unamuno sobre el regionalismo desde tres puntos de vista: cultural, socio-económico y político[316]. En relación al primero de éstos reúne el autor declaraciones como la efectuada ya en 1887 en una conferencia celebrada en Bilbao bajo el título de *Espíritu de la raza vasca*: "Si hay un espíritu fuerte, señores, es el espíritu de raza, sangre de nuestra sangre, jugo de nuestro jugo... Nadie tiene que renunciar a lo propio para gozar de lo ajeno; la integración viene después de la diferenciación"[317]. Años más tarde, en 1915, insistiría en esta misma línea al señalar: "Tenemos que defender lo que nos diferencia tanto como los que nos une"[318]. Estas ideas favorables al regionalismo cultural contrastan con otras como las contradictorias opiniones que manifestó en torno al uso de las lenguas periféricas como el vasco y el catalán. Aunque el rasgo más interesante del pensamiento unamuniano sobre el regionalismo lo encontramos tal vez en su postura contraria al ensimismamiento

314 TAINE, H., *Filosofía del arte*, Barcelona, Iberia, 1960, p. 34.

315 TAINE, H., *op. cit.*, p. 24.

316 BERMEYLEN, A., "Unamuno y el regionalismo", en *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 2, Salamanca, Asociación Internacional de Hispanistas, 1982, pp. 777-84.

317 UNAMUNO, M. de, *Obras completas, vol. 6. La raza y la lengua*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, p. 161 (Recogido por BERMEYLEN, *op. cit.*, p. 778).

318 UNAMUNO, *op. cit.*, p. 737 (Recogido por BERMEYLEN, *op. cit.*, p. 778).

de las regiones, las cuales, lejos de encerrarse en sí mismas deben luchar por expansionar su espíritu, tal y como expresa el autor en el artículo "Su majestad la lengua española" de 1908: "Aquí en España, cada región debe esforzarse por expansionar el espíritu que tenga, por dárselo a las demás, por sellar a las demás con su sello"[319].

Todo esto, sin embargo, contrastará con el nacionalismo españolista de Unamuno que le hizo recelar de cualquier intento por dotar a las regiones de una mayor autonomía política o económica. Aunque, a la luz de todas estas opiniones, señala Bermeylen la distancia que encuentra entre Unamuno y el regionalismo de su tiempo, nosotros no podemos dejar de señalar justamente lo contrario: la cercanía entre ambos. No en vano, ese nacionalismo, que fomentó el regionalismo cultural pero que se opuso al político no fue una opción extraña en su momento. De hecho no fueron pocos los regionalistas que, obsesionados por no aparecer como separatistas, centraron su acción en el ámbito cultural y consideraron éste como una contribución a la regeneración del país. Como ya hemos señalado en diferentes ocasiones, regionalismo y nacionalismo españolista no fueron siempre posturas enfrentadas.

Por nuestra parte, donde encontramos las mayores coincidencias entre el pensamiento de Unamuno y la poética regionalista es en su conocida definición de la intra-historia, incluida en uno de los ensayos que componen *En torno al casticismo*:

> "Las olas de la Historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del «presente momento histórico», no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y, una vez cristalizada así, una capa dura, no mayor con respecto a la vida intra-histórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro"[320].

Junto a esa Historia con mayúsculas existe por lo tanto otra, la intra-historia, que fue precisamente a la que prestaron atención tanto los pintores del 98 como los regionalistas; y que el propio Unamuno ejemplifica a través de la vida campesina cuando añade:

> "Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas suboceánicas echa las bases sobre que se alzan los islotes de la Historia" [321].

319 UNAMUNO, *op. cit.*, p. 500 (Recogido por BERMEYLEN, *op. cit.*, p. 780).

320 UNAMUNO, M., *En torno al casticismo*, Madrid, Alianza, 1986, p. 33.

321 UNAMUNO, *Ibídem*.

El regionalismo prestó atención a todas estas cuestiones pero no, al menos en sus mejores ejemplos, a través de un costumbrismo que el propio Unamuno señalaba que estaba condenado a desaparecer, sino tratando de formular un arte "eterno y universal" que partía de una realidad concreta. Así, una de las aspiraciones del regionalismo fue la de elevar a esas gentes de la intra-historia a la categoría de la Historia, dotarlas de entidad y significado y apartarlas de cualquier anecdotismo. De este modo, al convertir a las gentes y el paisaje en arquetipos, al, podríamos decir, desnaturalizarlos, era posible que la meseta central contuviera la esencia de Castilla, y baturros y baturras la de Aragón. El propio Unamuno señaló que la visión de los lienzos de Zuloaga le ayudó a ahondar en el poso intrahistórico del alma del pueblo español[322] y creemos que esa afirmación puede ser extensible al regionalismo pictórico en general, puesto que, tal y como el propio autor señaló en otro lugar: "En rigor es que no hay una sola España, hay varias Españas, ni hay siquiera una sola Castilla, sino varias Castillas, y la España vista y sentida por Sorolla, verbigracia, no es la vista y sentida por Zuloaga, como la España que mejor ha visto Blasco Ibáñez no es la de Baroja o la mía"[323].

Entonces, y después de lo expuesto hasta el momento: ¿podemos identificar regionalismo y 98? Lógicamente, se trata de dos realidades bien distintas, pero el desarrollo de ambos, corrió de forma paralela y, por lo tanto, debemos ser muy conscientes de los entrecruzamientos y superposiciones que se producen constantemente entre ambos. Aunque en principio puedan parecer el resultado de dos actitudes contrapuestas, lo cierto es que responden a unas motivaciones, unos impulsos y unos intereses muy similares. Aunque la historiografía los ha estudiado de forma paralela, demasiado a menudo, según creemos, ha hecho hincapié en señalar lo que las separa y ha insistido escasamente en los puntos de contacto que venimos señalando. No consideramos, como se ha dicho en alguna ocasión, que el regionalismo sea heredero del 98. Tal vez sea ésta una visión relacionada con la mayor vigencia en el tiempo del primero, si bien es cierto que ya Vicens Vives habló de una generación acumulativa del 98 que extendería igualmente en el tiempo los postulados del movimiento finisecular. En esta línea que considera el regionalismo una vulgarización de la novedosa imagen de España aportada por el 98 podemos situar algunas opiniones de Javier Tusell quien señaló las formas repetitivas, adocenadas y faltas de originalidad que fomentaba el ambiente español. Encuentra en el regionalismo un ejemplo de ello: "La conversión de la pintura que aspiraba a descubrir la esencia de lo nacional en regionalismo es una prueba de ello. Sin duda, se produjo una relativa modernización del conjunto de la pintura española pero eso supuso también un desvanecimiento de su originalidad y de su fuerza"[324]. Pero lo cierto es que el proceso no fue, en ningún caso, lineal y que la visión

322 UNAMUNO, M. "La labor patriótica de Zuloaga", *Hermes*, nº 8, Bilbao, agosto de 1917. (Edición facsímil, Bilbao, Idatz Ekintza, 1988).

323 UNAMUNO, M. "Zuloaga, el vasco", *op. cit*., 1976, p. 53.

324 TUSELL, J., "La estética de fin de siglo", en *Paisaje y figura del 98*, *op. cit*., 1997, pp. 17-74, espec. p. 74.

de España no dio paso a una versión vulgarizada que trataba de reproducir esos mismos parámetros desde las distintas regiones; se trató, más bien, de un proceso desarrollado de forma paralela en el centro y la periferia.

Una posibilidad que sí debemos tener muy en cuenta es la de identificar el 98 con un regionalismo propio de Castilla. Esto fue planteado por Ernesto Giménez Caballero ya en 1929, cuando señalaba: "Castilla ha tenido su regionalismo: el del 98. Castilla ha sido cantada cuando era cantada como región Cataluña. Y Vasconia. (Unamuno hace pensar en Maragall. Y los lienzos de los Zubiaurres en la pintura de Mir. Y los paisajes de Rusiñol en los de Valle-Inclán)"[325]. Si bien para esa fecha consideraba ya superada esa visión y demandaba una nueva, "una revisión de Castilla". En estos términos sí que podemos hablar de una cierta identificación entre regionalismo y 98. O al menos consideramos que se puede establecer una equivalencia entre el regionalismo castellano y cierto nacionalismo españolista. Hablaríamos de un regionalismo que se concretó en posiciones nacionalistas del mismo modo que ocurrió en otros puntos de España, aunque en este caso, claro está, su intención no era desintegrar sino encontrar en la región castellana un elemento de unión que, desde un punto de vista marcadamente centralista, aglutinara los distintos territorios. Pese a todo, estamos hablando de una realidad muy compleja que requiere de un estudio en profundidad que trate de aclarar los límites entre lo nacional y lo regional en esta nueva visión de Castilla.

Por último, sólo nos resta señalar que el hecho de que el término 98 provenga de un ámbito ajeno al estrictamente pictórico, del mismo modo que nos ocurre con el de regionalismo, requiere el que su uso deba ser completado con el de otros términos más circunscritos al ámbito de las artes plásticas, de modo que así tracemos un retrato algo más completo sobre las características de una obra o un autor. La variedad de tendencias y movimientos que nos ofrece la época facilita con mucho esta labor al tiempo que la vuelve más compleja. Como ha señalado Bernal algunos de los artistas incluidos en el 98 "estarían ocupando posiciones estéticas fronterizas, a caballo entre el simbolismo, el modernismo, el impresionismo, el costumbrismo regionalista y el noventayochismo, e incluso, como en alguno de los casos que hemos visto, pasarían por dos o más estéticas que acabamos de señalar aunque hubiera sido fugazmente"[326].

325 GIMÉNEZ CABALLERO, E., "Cuadrangulación de Castilla", en *Casticismo, nacionalismo y vanguardia: (antología 1927-1935)*, Madrid, Fundación Central Hispano, 2005, pp. 119-33 (citado en p. 127).

326 BERNAL, *op. cit.*, p. 268.

2. 3 CENTRO Y PERIFERIA: CONFRONTACIÓN E IDENTIFICACIÓN EN LA POÉTICA REGIONALISTA

Tal y como ha sido puesto de manifiesto por Mireia Freixa y Carmen Pena "en el ámbito de la historiografía del arte, el estudio de las relaciones centro-periferia se conforma simplemente como un método complementario de aproximación a la obra de arte"[327]. Las citadas autoras se sirven en su artículo de determinados estudios sobre las interrelaciones entre centro y periferia vinculados al ámbito de la sociología y, partiendo de la revalorización de lo regional experimentada con la postmodernidad, tratan de aplicar este método al estudio del arte español de los siglos XIX y XX.

En el ámbito de la historiografía internacional hay que recurrir a un artículo de Kenneth Clark como fundamento de los estudios sobre las relaciones centro-periferia. Clark para definir el concepto de *provincialism* explica la Historia del Arte en base a la existencia de una serie de centros difusores de un estilo que irradian a las periferias. Un estilo que se vuelve más y más provincial conforme nos alejamos de la metrópoli:

> "The history of European art has been, to a large extent, the history of a series of centres, from each of which radiated a style. For a shorter or longer period that style dominated the art of the time, became in fact an international style, which was metropolitan at its centre, and became more and more provincial as it reached the periphery. A style does not grow up simultaneously over a large area. It is the creation of a centre, a single energising unit"[328].

A continuación, se detiene el autor en la naturaleza de ese arte generado por las provincias y señala las características de sus mejores manifestaciones: "it tells a story; it takes pleasure in the facts; it is lyrical, and it achieves a visionary intensity"[329]. Al mismo tiempo Clark sostiene la idea de que los centros provinciales tienden a sobrevalorar a sus propios artistas, algo que contribuye a que éstos caigan en la autocomplacencia: "The worst and commonest feature of provincialism is complacency. Partly in self-protection, partly out of mere ignorance, provincial artists refuse to look beyond the circle of their fellow mediocrities"[330].

Tal y como señalan Freixa y Pena en su artículo, es la historiografía italiana la que más ha profundizado en la metodología basada en las relaciones centro-periferia. Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg son los autores de un capítulo de la *Storia dell'arte italiana* de Einaudi dedicado a esta cuestión, en el que, desarrollando una idea apenas esbozada en el

327 FREIXA, M. y PENA, M. C., "El problema centro-periferia en los siglos XIX y XX", en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, v. I, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993, pp. 371-383 (cita tomada de p. 371).

328 KENNETH, C., "Provincialism", en *Moments of vision*, London, John Murray, 1981, pp. 50-62.

329 CLARK, K., *op. cit.*, p. 58.

330 CLARK, K., *op. cit.*, p. 60.

ensayo de Clark, plantean la necesidad de que un análisis que siga esta metodología debe partir del conflicto que se produce entre el centro y la periferia y, por lo tanto, tiene que plantearse desde un punto de vista que sobrepase lo estrictamente artístico para atender también a cuestiones geográficas, políticas, económicas o religiosas[331].

Tanto la idea de Clark[332], relativa al proteccionismo que establece la provincia sobre sus propias producciones, como la necesidad de atender al conflicto planteada por Castelnuovo y Ginzburg son dos elementos a tener muy en cuenta en nuestro caso, puesto que ambos son perfectamente perceptibles en la España del primer tercio del siglo XX. Ambas cuestiones las encontramos en la base de lo que es el regionalismo. En primer lugar, podemos plantear éste como una reacción contra la metrópoli madrileña, de ahí, que en esa reflexión introspectiva que caracterizó la época, los artistas busquen recuperar la tradición local. Algo que vino unido al desarrollo de una crítica artística fundamentada en la defensa de lo autóctono. Ahora bien, se trata de una cuestión que debe ser matizada en nuestro caso, puesto que la crítica zaragozana, defensora siempre de lo aragonés, tendió también a denunciar las limitaciones de la producción local, si bien achacándola más a la escasez de infraestructuras y medios que a la propia incapacidad de los artistas.

Por otra parte, en los propios asuntos escogidos por el regionalismo encontramos un cierto miedo a la inminente modernización de la vida española, una actitud romántica que quiso ver en los ambientes rurales la encarnación de una tradición mítica en trance de desaparición, que también podemos situar en la línea de esta reacción contra la metrópoli. De nuevo en palabras de Freixa y Pena, las zonas periféricas de España desarrollaron en ese momento un "«doble rechazo», tanto respecto a los centros internacionales como de la capitalidad del propio estado"[333]. Lo cual no es de extrañar si tenemos en cuenta que, tal y como se ha repetido en diferentes ocasiones, estamos hablando de una periferia que podemos denominar de segundo o tercer grado, puesto que Madrid también era un centro dependiente, y escasamente relevante, de los principales focos internacionales de producción artística. En cualquier caso, no hay que olvidarse de la existencia de dos focos regionales, Barcelona y Bilbao, que sí miraron, en mayor o menor medida, hacia Europa en busca de nuevas posibilidades expresivas. Esto, junto con el hecho de que pese al rechazo por la capital, los artistas periféricos siempre ansiaron conquistarla y obtener su reconocimiento.

331 CASTELNUOVO, E. y GINZBURG, C., "Centro e periferia", en *Storia dell'arte italiana. Parte prima: Materiali e problemi. Volume primo: Questioni e metodi*, Torino, Giulio Einaudi, 1979, pp. 285-353 (revisar especialmente pp. 285-87).

332 Resulta especialmente interesante prestar atención a la aplicación que realiza Eliseo TRENC de las teorías de Clark en relación al centro barcelonés en: "Viajes de ida y vuelta y viajes sin vuelta: artistas provinciales y artistas metropolitanos. Un ejemplo, el viaje Barcelona París entre 1880 y 1936", en *Los caminos y el arte: VI Congreso Español de Historia del Arte*, vol. 1, Santiago de Compostela, Universidad, 1989, pp. 35-38.

333 FREIXA y PENA, *op. cit.*, p. 383.

2.3.1 El regionalismo visto desde Madrid

Tal y como hemos señalado, y contra lo que pueda parecer, Madrid y las instancias oficiales, potenciaron, en cierta medida y siempre de acuerdo con sus propios intereses, los sentimientos de exaltación regional. Valeriano Bozal se refirió a la cuestión que aquí estamos planteando en los siguientes términos:

> "En aquellas regiones donde la fuerza económica era creciente, el regionalismo se oponía infraestructuralmente al centralismo (es el caso del País Vasco y Cataluña). En aquellas otras donde esta fuerza es menor y dependiente, el regionalismo sólo puede plantearse a nivel superestructural: se pone de manifiesto la independencia económica y política; se exaltan los privilegios y fueros tradicionales, pasados, para ocultar la dependencia actual. Naturalmente, el centralismo promociona esta exaltación, aquel folclorismo, y los seguirá promocionando siempre que de problemas superestructurales se trate (pues ello le permite un mejor control). Pero dejará de hacerlo cuando ese folclore, en lugar de moverse en el vacío, se apoye en unas fuerzas reales: entonces el mismo folclore variará y el centralismo lo rechazará bajo la acusación de separatismo. Es decir: lo admite y apoya cuando está muerto; lo prohíbe cuando está vivo"[334].

Resulta fundamental destacar la importancia de los factores económicos en el desarrollo del regionalismo, muy especialmente la idea de que cuando el poder central siente amenazada su hegemonía, trata de frenar cualquier iniciativa de corte regionalista o nacionalista. Sin embargo, como el propio Bozal ha señalado posteriormente: "Los factores que intervienen en la configuración de la diversidad cultural son complejos y, desde luego, exceden la simple determinación económica y social, que, además, es heterogénea"[335]. No hay duda alguna sobre el hecho de que, desde Madrid, se potenciaron muy especialmente aquellas manifestaciones de la diferencia que presentaban un carácter eminentemente anecdótico o folclórico, es decir, aquellas que Bozal sitúa en el nivel superestructural. Sin embargo, no puede decirse que sea ésta la única razón que explique la importancia del regionalismo en un territorio "dependiente" de la capital como es el caso de Aragón. En primer lugar, porque el sentimiento españolista de la mayor parte del regionalismo aragonés es incuestionable y no es achacable únicamente a los instrumentos de control político y cultural establecidos desde el poder y, en segundo, porque, no se puede plantear este proceso como una simple oposición frontal entre el centro y la periferia. Esa oposición existió y es palpable a través de, por ejemplo, la prensa diaria, pero también es cierto que, tal y como hemos visto en los escritos de Macías Picavea o Sánchez de Toca se supo entender el regionalismo como un posible factor que posibilitaba la regeneración nacional. Un mayor desarrollo económico

334 BOZAL, V., *Historia del arte en España*, Madrid, Istmo, 1972, p. 322.

335 BOZAL, V., *Pintura y escultura española del siglo XX (1900-1939)*, [volumen XXXVI de la colección Summa Artis], Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1993, p. 128.

e infraestructural fomentaba el avance de los nacionalismos periféricos pero también hay que tener en cuenta otras cuestiones, igualmente señaladas por Bozal, como pueden ser la existencia de una lengua propia, el nivel cultural anterior, las formas de vida o el lugar de residencia de las clases acomodadas[336]. La potenciación de la estética regionalista fue sólo un factor más que coadyuvó en este proceso. Y, desde luego, nos resistimos a pensar que fuera únicamente un instrumento de control ante el auge de los sentimientos de identidad regional[337].

2.3.2 El nacionalismo artístico español

Junto con lo ya expuesto, hay que señalar que el fomento del lenguaje artístico regionalista respondió también a un deseo de huida de la influencia extranjera. De acuerdo con el mismo nacionalismo español que en ocasiones recelaba de los sentimientos regionales, la reivindicación de las tradiciones patrias realizada por éstos, alejaba al arte español de los lenguajes europeos. Juan de la Encina se hizo eco de esta situación en diversas ocasiones. Todavía en 1928 denunciaba desde las páginas del diario *La Voz*:

> "Hay en el ambiente artístico madrileño una cierta morbosidad inquisitorial, del más bajo linaje lugareño, que pretende excluir del arte nacional todo aquello que no encaje perfectamente con su pobre concepto de nacionalismo artístico, concepto que, por otra parte, no coincide con el que pudiera derivarse de un estudio serio de la tradición artística española. Contra semejante concepto hay que reaccionar con creciente energía y afirmar sin vacilación que en el arte nacional contemporáneo caben –según marcan nuestra liberal y compleja tradición artística- muchas formas y modos más que los que fijan según sus intereses ciertos artistas, y en tales modos y formas entran, entre otros, los de los llamados afrancesados, que, por rara casualidad, como en tiempos en lo político, son lo que están vitalizan en este momento nuestro arte"[338].

336 Cfr. BOZAL, op. cit., 1993, p. 128.

337 En cualquier caso, en esta línea se han manifestado investigadores como Xosé Antón Castro en su análisis del regionalismo gallego: "Por ello, y sin pretenderlo quizás, muchos de los pintores regionalistas sirvieron de instrumento útil al centralismo que negaba todo tipo de reacción crítica y que, por otra parte, loaba las veleidades folklóricas, para «avasallar» las identidades regionales y nacionales, aspecto clásico –según Subirats– de las sociedades preindustriales, como pudiera ser la gallega, de aquellos años. Esta actitud de fortalecer determinados regionalismo –por parte del Estado central- llevaría implícita también la privación de la identidad histórica en beneficio de una nueva identidad homogénea" (CASTRO, *op. cit.* p. 46).

338 ENCINA, J. de la, "Togores: ¿español?, ¿francés?", *La Voz*, 11 de diciembre de 1928 (Recogido en *Juan de la Encina y el arte de su tiempo (1883-1963)* [catálogo de la exposición comisariada por Mª Dolores Jiménez-Blanco y Miriam Alzuri], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, pp. 133-4).

El sentimiento nacional obligaba a buscar un camino propio, castizo, y en la representación de los tipos y paisajes provinciales había una solución posible. El arte moderno se entendía como una moda pasajera marcada por la uniformidad y repetición de sus soluciones, frente a la abundancia de posibilidades que ofrecían las regiones. El asunto tratado en la obra de arte seguía siendo un criterio básico para su valoración, y la variedad de temas un argumento que confirmaba la riqueza de la producción española.

Tal y como venimos planteando, el contexto que daría lugar a este resurgir del orgullo patrio sería el siguiente[339]. Con el fin de siglo asistimos a una serie de reflexiones encaminadas a regenerar las estructuras sociales del país, al tiempo que surgen sentimientos que pretenden el resurgir político, económico y cultural de las regiones. La crisis del 98 contribuyó a acelerar ambos procesos. En el ámbito cultural, el nacionalismo español surgió con especial fuerza a partir del "desastre" y, de hecho, tomó determinados elementos de un regionalismo bastante definido para esas fechas. Tal y como señaló en su día Valeriano Bozal:

> "Hemos señalado ya que el nacionalismo era la contradictoria prolongación del regionalismo. Si los regionalistas trataban de perfilar los matices que definían su paisaje y sus costumbres, esta óptica empezó a utilizarse para el conjunto del país a partir del pensamiento de algunos miembros de la generación del 98, especialmente de Unamuno"[340].

En el ámbito plástico, los defensores del nacionalismo artístico tomaron como referente la obra de las dos figuras fundacionales de esta nueva experiencia plástica. No en vano, la pintura de Sorolla y Zuloaga, trascendió rápidamente la mera representación de sus lugares de origen (o más bien de residencia en el caso de Zuloaga) para convertirse en imagen de lo español, haciendo que la plasmación de la parte se convirtiera en representación del todo. Castilla y el Levante, y las visiones contrapuestas que de ellas aportaban los citados pintores, fueron inmediatamente asimiladas por el centro madrileño. En relación al magisterio impartido por Sorolla y Zuloaga, Ballesteros de Martos señalaba lo siguiente:

> "Sorolla y Zuloaga, son los heraldos del nuevo arte, que se distingue, aunque algunos quieran hacer revivir las fracasadas prácticas anteriores, erigiéndose en meros copistas de maneras particulares, por su carácter liberador, por su esencia revolucionaria. (…) Sorolla, Zuloaga, y después Anglada, determinan los límites dentro de los cuales, sin trabas ni imposiciones de ningún género, se desenvuelve la pintura de nuestros días"[341].

339 Lógicamente, no queremos decir que el origen del nacionalismo español se encuentre única y exclusivamente en este fin de siglo. De especial interés en nuestro caso resulta el acercamiento a la naturaleza del nacionalismo español durante la época de los grandes nacionalismos europeos. A este respecto consultar: JOVER, J. M.: "Caracteres del nacionalismo español, 1854-1874", *Zona abierta*, nº 31, Madrid, pp. 1-22.

340 BOZAL*, op. cit.*, 1972, p. 325.

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

Y en relación a las aportaciones particulares realizadas por cada uno añadía algo más adelante:

> "Pero así como puede decirse que Sorolla fue un disolvente, Zuloaga fue un constructivo. Aquél rompía, éste organizaba sobre nuevas bases lo disuelto. Aquél, llamó la atención sobre los adormecidos y los despreocupados sobre el mundo exterior; éste les dijo que no se puede retar a la naturaleza más que en el terreno del arte y les advirtió que sobre el particular habían dado todas las lecciones posibles los tres genios de la pintura universal: Teotocópuli, Velázquez y Goya"[342].

En la figura de Sorolla encontramos un paso fundamental hacia la configuración del arte español de este principio de siglo, y más concretamente del lenguaje regionalista. Sin embargo, no hay que olvidar que su rápido triunfo y su considerable academicismo contribuyeron a que fuese tempranamente rechazado, no sólo por los autores más vanguardistas, sino también por una parte de los vinculados al regionalismo, quienes también reaccionaron contra su pintura. Pese a todo, fue una figura indiscutible del cambio de siglo y logró con su triunfo nacional e internacional que la luz y las gentes valencianas conquistasen el ambiente oficial madrileño. Pese a que la alegría y la jovialidad de sus escenas evitó que se viera en ellas una reflexión profunda en torno al ser español, lo cierto es que logró elevar una serie de asuntos marcadamente locales a un nivel superior. Por otra parte, no hay que olvidar en relación a esta vinculación entre Sorolla y el regionalismo que a su mano se debe el más importante proyecto, al menos en cuanto a volumen, que podemos identificar con éste lenguaje. Nos referimos a su ciclo de catorce paneles decorativos dedicados a los diferentes tipos regionales realizado para *The Hispanic Society of America* por encargo de Archer M. Huntington. El muestrario etnológico y folclórico allí representado puede ser entendido como el canto del cisne de un lenguaje que, para esas fechas, empezaba a agotar ya sus posibilidades expresivas.

Algo similar ocurrió con la obra de Zuloaga. Salvo que en este caso, el eibarrés se decantó por los temas castellanos coincidiendo así con toda una corriente artística, literaria y de pensamiento, que encontró en Castilla la esencia de lo español. Pero además, el propio discurso de la obra de Zuloaga estaba encaminado a plantear esa reflexión en torno a los elementos más profundamente hispánicos que encontró en Castilla y sus gentes. Pese a que su pintura se entiende en la actualidad como el paradigma de la preocupación por España que marcó este periodo, lo cierto es que su triunfo no estuvo exento de críticas; más bien al contrario. Así surgió la famosa "cuestión Zuloaga" que se convirtió en un asunto ampliamente debatido en la prensa de las dos primeras décadas del siglo, excediendo, con mucho, el ámbito estrictamente artístico. De este modo, su representación de esa España negra y atrasada, no pudo menos que resultar incómoda en determinados ambientes que no quisieron ver en ella una denuncia de corte regeneracionista. Tanto en su momento como en fechas posteriores

342 BALLESTEROS*, op. cit.*, p. 39.

se achacó a su pintura el retoricismo y la teatralidad de sus escenas, considerándolas un producto encaminado a la venta en el mercado extranjero que sólo venía a perpetuar una serie de tópicos, que se ajustaban muy escasamente a la realidad española. En cualquier caso, la situación privilegiada que terminó por disfrutar Zuloaga en el ambiente artístico madrileño da buena prueba de cómo lo que de renovador pudo haber en su pintura fue finalmente asimilado por la oficialidad. Por otro lado, hay que llamar la atención sobre el modo en que contribuyó a hacer que el castellanismo se identificara paulatinamente con lo español, hasta el punto de que se ha cuestionado la existencia de un regionalismo castellano propio, que no se identifique con los intereses del nacionalismo español.

Independientemente de que Zuloaga lograra o no reflejar en sus obras toda esa metafísica de lo español que se ha señalado, lo cierto es que fue el modelo para toda una generación de pintores regionalistas, los cuales trataron de seguir su camino, planteando esa misma fidelidad hacia la escuela española de pintura, así como dotar de un contenido profundo a su pintura, ya fuera tratando los mismos temas que éste, ya en su acercamiento a los asuntos de su propia región.

En definitiva, tal y como señaló hace algún tiempo José Carlos Mainer, podemos concluir que "el *nacionalismo estético español* fue la cuidadosa suma de *regionalismos estéticos convergentes*"[343].

2.3.3 Regionalismo y españolismo

De acuerdo con la diferenciación establecida entre la producción artística del centro madrileño y la de las periferias, surge el interrogante de si no sería necesario distinguir entre un regionalismo y un españolismo pictórico. Ambos términos se ajustan igualmente al contexto que estamos describiendo, y ambos fueron utilizados de forma más o menos habitual –y en algunos casos indistinta– en su momento. La elección de uno u otro respondería al hecho de si una obra o un autor, centra su discurso en el tema de España o en uno de los territorios que la forman. Sin embargo, consideramos que esta precisión, que en última instancia no sería sino una manera de diferenciar lo que ocurría en Madrid de lo que ocurría en el resto de capitales provinciales, no aportaría una mayor claridad al estudio y la clasificación del arte del momento.

El doble proceso de reflexión al que nos venimos refiriendo, en torno a la nación española y a cada una de las diferentes regiones que la componen, pese a la posible oposición que plantea en el ámbito ideológico, no podía dar como fruto dos manifestaciones artísticas diversas. Además, ya señalamos que ambas líneas de pensamiento, lejos de ser antagónicas, respondían a unas mismas inquietudes y, por lo tanto, difícilmente podían producir soluciones plásticas contrapuestas. De ahí que lejos de poder establecer una ruptura entre la producción

343 MAINER, J.C., "La Hermandad de las Artes (literatura y pintura en el tiempo de Viladrich)", en *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba y Chus Tudelilla], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007, pp. 10-41, espec., p. 35.

del centro madrileño y la de las diferentes regiones, lo que debemos hacer llamar la atención sobre la interconexión entre ambas y sobre cómo los autores se movieron, con absoluta comodidad, entre una y otra. Tal y como señaló en su día Valeriano Bozal:

> "El regionalismo no es pues la mera agudización de cuestiones estrictamente locales. Fundamentalmente, surge en relación a un centralismo que se está convirtiendo en nacionalismo. Hay, por ello, en los artistas que representan esta tendencia de nuestra plástica, una gran ambivalencia, sobre todo en aquellos que poseen íntimas y hondas relaciones con el centralismo (Zuloaga y Sorolla sobre todo): por una parte no pueden ser impermeables a las diferencias regionales patentes, por otra, estas diferencias chocan con las exigencias un tanto metafísicas de un «ser de España»; ambos aspectos son claramente perceptibles en sus obras"[344].

De acuerdo con esto no es de extrañar que ambos términos, regionalismo y españolismo, presenten en algunos autores un sentido prácticamente equivalente. Ya vimos como José Francés en relación a la Exposición Nacional de 1915 se refería al españolismo pictórico enumerando los autores que se decantaban por la representación de la vida de las diferentes regiones[345]. Plantear una reflexión en torno a la personalidad de un territorio concreto, no dejaba de ser un modo de interrogarse sobre la propia identidad de España como nación. Sobre quiénes lo formaban, cuáles eran sus peculiaridades, sus similitudes y sus diferencias.

Por otra parte, lo que encontramos en esos autores en los que se señaló una personificación del alma hispana no es sino una elevación de un tipo concreto, perteneciente a una región u otra, a una categoría superior. En ésta podían ser vistos como arquetipos de una colectividad más amplia, la de la nación española. Ya hemos visto cómo sucedió esto con los tipos castellanos y, a una escala mucho menor, con los valencianos.

Esta sucesión de imágenes extraídas de la periferia peninsular que se imponían en el centro madrileño, también podían interpretarse como una pérdida del carácter nacional, al menos, en cuanto a su presencia en la producción artística del momento. Así lo entendía el crítico aragonés José Valenzuela la Rosa en relación, de nuevo, a la Exposición Nacional de 1915:

> "El más ligero observador puede advertir que nuestro arte acusa una intensa vida regional mientras la vida y el carácter de la nación se esfuma y se pierde sin hallar fórmula artística propicia que lo contenga.
>
> Mediten un poco mis lectores y vean si es cierto, ciertísimo que las *explosiones* artísticas se suceden en nuestro país por regiones y que nunca han alcanzado á sumar una verdadera é íntegra representación nacional"[346].

344 BOZAL, *op. cit.*, 1967, p.46.

345 Cfr. FRANCÉS, *op. cit.*, 1916, p. 106.

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

Y algo más adelante añade: "…cuando los artistas se lanzan en busca de una fórmula de expresión artística, no traspasan los límites de la región. A la fórmula nacional no ha llegado ninguno todavía"[347].

Es decir, que, en opinión de Valenzuela, ese españolismo al que nos venimos refiriendo no existía como tal, al menos en su formulación plástica. Tal y como recogen otras fuentes del momento, Valenzuela alude a que es el dinamismo mostrado por las diferentes regiones el que está construyendo el discurso artístico del momento, y, por tanto, imponiendo las fórmulas del regionalismo pictórico. Eso sí, insistimos, no cree posible que las propuestas emanadas de los diferentes puntos geográficos, puedan llegar a convertirse en expresión válida del conjunto de la nación.

De hecho, Valenzuela se refiere a una sucesión de "modas" que han otorgado el protagonismo, dentro del ambiente madrileño, a autores procedentes de las diferentes regiones. Es decir, que, en buena parte, reduce las diferentes escuelas regionales –de acuerdo con la terminología propia del momento– a los asuntos tratados por cada autor; los cuales estaban en relación directa con su origen geográfico. Así, señala la importante presencia que en esa exposición tenían los artistas vascos, continuando una línea iniciada por Zuloaga y Regoyos tiempo atrás, que se mostraba igualmente en otros ámbitos como la literatura o la música. Así, Valenzuela llega a hablar de un "turno pacífico de las regiones" que tiene en la destacada presencia vasca en la Nacional la última de sus expresiones pero que, en años anteriores, se concretó en el protagonismo logrado en el centro madrileño por las soluciones propuestas por castellanos, andaluces, catalanes, valencianos y hasta gallegos y extremeños. Y a todos, ellos, con alusión directa a los principales representantes de cada región, se refiere brevemente en su texto. Tan sólo los aragoneses, resalta al final, habían quedado fuera de esa sucesión.

Pero, volviendo sobre la idea anterior, la que establece la identificación de toda la nación con los ambientes y tipos extraídos de un territorio concreto, habría que referirse especialmente al caso andaluz. La imagen de Andalucía, venía identificándose con el carácter español desde el romanticismo, muy especialmente a los ojos de los viajeros extranjeros. Y esta tradición tuvo un peso esencial. Aunque el gran tema de este periodo fue el paisaje castellano, lo cierto es que lo andaluz siguió contando con un peso fundamental. Muy especialmente, si nos referimos a su folclore, el cual nunca perdió su papel preponderante, como ejemplificación de nuestra forma de vida, en favor del de otras regiones españolas. De hecho, fueron muy numerosos, de Iturrino y Carlos Vázquez a Zuloaga y Benedito, pasando por los aragoneses Gárate y León Astruc, los que, con una mayor o menor carga de tópicos, reflejaron en su pintura su propia visión de Andalucía. Entre los pintores autóctonos, siempre bien recibidos en la capital, sería Julio Romero de Torres, el que, a partir de 1910, y tras una serie de polémicas, conquistaría el ambiente artístico madrileño.

347 *Ibídem.*

Sobre esta presencia de la temática andaluza en Madrid llamaba la atención antes del cambio de siglo, el crítico Balsa de la Vega. Al mismo tiempo, señalaba la imposibilidad de que exista un regionalismo madrileño puesto que: "En Madrid el ruralismo no puede ser y el regionalismo no se concibe; sería tanto como aceptar la descentralización que arrebataría toda su vida á la villa del oso"[348]. Sin embargo, sí que critica duramente la insistencia de una parte de la escuela madrileña en sustituir esa carencia con la representación de temas andaluces, de modo que los usos y costumbres allí inspirados "al atravesar los desfiladeros de Despeñaperros, dejan allí todo cuanto de soñador y poético les presta el medio natural y el carácter típico de los andaluces"[349]. Considera por lo tanto el autor, que la pintura que debe trabajarse desde Madrid es la dedicada a la "vida moderna, en su concepto más amplio y más acorde con la marcha y las evoluciones de la sociedad"[350].

Por nuestra parte, en relación a la existencia o no de un regionalismo madrileño, llamaremos la atención sobre la abundancia de asuntos de inspiración goyesca, que vendrán a representar los tópicos madrileños de chulos y manolas. Estos temas, que fueron tratados por diferentes pintores, no sólo por los originarios de la capital, en estas primeras décadas del siglo, estaban en clara sintonía con el interés costumbrista por las peculiaridades del resto de regiones.

2.3.4 La crítica madrileña y la crítica regional

La mera representación de un traje, una costumbre o un tipo regional, aunque persiguiera ir mucho más allá de la anécdota aparente, no podía ser vista, al menos desde el centro madrileño como un rasgo especialmente relevante. No en vano, se trataba de un rasgo común en infinidad de autores del momento. Por lo general, los artistas que generaban interés por los significados últimos de su pintura, eran aquellos que, tal y como hemos visto, trascendían el plano regional y planteaban un discurso relativo a la propia identidad del pueblo español. El alma de España y su reflejo en el arte y la literatura, eran los grandes asuntos del momento.

Tal vez el grupo de los artistas vascos, por la calidad y la trascendencia de su pintura, fuera el único capaz de lograr, en términos generales, un interés y una reflexión semejante a la del grupo de los que, de forma poco satisfactoria, hemos denominado como españolistas. Esto no impedía que, en todos los casos, cuando se sometía a juicio la obra de un pintor proveniente de cualquier punto geográfico, se comenzara por señalar el modo en que éste era capaz de llevar al lienzo la esencia y el carácter de su región.

348 BALSA DE LA VEGA, *op. cit.*, p. 68.

349 BALSA DE LA VEGA, *op. cit.*, p. 69.

350 BALSA DE LA VEGA, *op. cit.*, p. 73,

Una cuestión muy distinta era el modo en que esta pintura era percibida desde la prensa regional. En ésta se produjo, en relación a los pintores autóctonos, un debate equivalente al que se producía en Madrid respecto a determinadas figuras consagradas en el ámbito nacional. De esta cuestión, referida al caso aragonés, nos ocuparemos en detalle.

Se puede afirmar, sin lugar a dudas, que la pintura que se producía en los diferentes centros estaba profundamente marcada por la reflexión en torno a su identidad como pueblo con un carácter propio. En este contexto es donde el término pintura regionalista cobra sentido, algo que se reflejó en la prensa local, bien con su uso directo o bien a través de la reflexión en torno a los contenidos de la misma.

Una vez que el artista se adentraba en el contexto madrileño el planteamiento era diferente. El asunto tratado seguía siendo esencial y, con una concepción más propia de la centuria anterior, se valoraba éste casi tanto como el modo en que era tratado. Sin embargo, las vinculaciones con la ideología regionalista, por lo general, pasaban a ocupar un segundo plano dentro de cualquier análisis. Por lo general, las connotaciones identitarias que pudiera encerrar cada pieza quedaban descartadas. Eso sí, casi de forma inexcusable se señalaba su adscripción, o distanciamiento, de la escuela regional a la que pertenecía, y se destacaba la importancia de reflejar la variedad de pueblos que formaban España para contribuir a su engrandecimiento como nación.

La reflexión en torno al significado último que encerraba la producción de un determinado autor quedaba, por lo general, reducida a aquellos que habían pasado a ser parte integrante del centro madrileño. Un triunfo manifiesto entre la crítica madrileña podía posibilitar el que cualquier artista periférico pasara a formar parte de una categoría superior y generara una atención más detallada sobre su producción. De ahí la importancia que para la gran mayoría tenía la conquista de la capital.

Por otra parte, resulta necesario llamar la atención sobre la flexibilidad con que eran tratados los conceptos que aquí estamos planteando. Puesto que nacionalismo y regionalismo no dejan de ser, en realidad, dos caras de una misma moneda, no es de extrañar que ambos conceptos se confundan habitualmente y que la pintura de un determinado autor pueda ser reivindicada en ambas direcciones: desde Madrid como española y desde la periferia como local. A este respecto resultan especialmente significativas unas afirmaciones de Ballesteros a las que ya nos habíamos referido con anterioridad:

> "Ahora descubrimos una raza y una nación en cualquier parte y tratamos enseguida de establecer las diferenciaciones y ahondar las oposiciones, con un egoísmo suicida que puede traer fatales consecuencias para todos. Ese prejuicio nacionalista ha hecho creer que los Zubiaurre han pintado a Vasconia y son los representantes del arte vasco. Error sin límites. También podía decirse que eran pintores castellanos cuando pintaron a Castilla. (…) Compárense los cuadros vascos, no sólo a los cuadros castellanos, sino a los cuadros holandeses que han pintado y dígasenos que disparidades los hacen antagónicos. (…) Ellos que sepamos, no han pretendido hacer pintura nacionalista en el sentido que se les atribuye. (…) A lo sumo, lo único que puede hallarse en los Zubiaurre es lo que Vittorio Pica señaló certeramente: su españolismo, que no está

> sólo en la técnica sino que es un sentimiento que entibia y aroma la producción, por lo mismo que es compenetración y afinidad por lo substantivo de la raza, de la única que puebla España…"[351].

Ballesteros, al tiempo que denuncia la utilización de estos pintores en favor de las ideas nacionalistas, de acuerdo con sus propios intereses, destaca el españolismo que muestran en sus obras, el cual, independientemente de que el asunto se centre en lo vasco, les lleva a representar en sus obras al conjunto de la raza española.

En realidad, tal y como ha señalado Carlos Moya, es probable que la pintura regionalista no sea sino una clara manifestación del nacionalismo, de un nacionalismo basado en la identidad diferenciada de cada uno de los diferentes pueblos que componen España:

> "Nada tan significativo en este punto como la pintura regional de 1900 a 1930; la pintura más nacional y nacionalista de toda la historia sagrada del arte del pueblo español. Su ritualizado e inconsciente enunciado mitológico dice: la única Identidad Nacional de la Nación es la identidad física de cada uno de sus Pueblos Nacionales; manifestémosla, pues cada uno somos hijo de nuestro propio pueblo de nacimiento, uno de los miles repartidos por esta nación de tan diversas y próximas naciones"[352].

2.3.5 Confrontaciones interregionales

Este clima de reivindicación regional que caracterizó el primer tercio de siglo, lógicamente, tenía que traer consigo posibles confrontaciones entre unos territorios y otros. Dejando de lado las cuestiones políticas y sociales, debemos señalar el modo en que esta situación se reflejó en el ámbito artístico. Ya nos hemos referido a cómo la pintura generada, o los temas extraídos de determinadas regiones, contaban con un mayor reconocimiento por parte de la oficialidad madrileña. Tal y como hemos visto, el éxito de determinados pintores en el contexto internacional, el peso específico ostentando por algunos críticos, y, por supuesto, la importancia de la tradición en el caso andaluz o de la nueva literatura del noventayocho en el castellano, por poner dos ejemplos, contribuían a esa diferente presencia de determinadas periferias en la capital. Todo ello, unido a la necesidad de afirmar lo propio, destacar lo autóctono que es inherente al regionalismo y que protagonizó este momento histórico, hizo que la producción artística de determinados autores tuviera unas dificultades mayores a la hora de obtener el reconocimiento oficial, el cual, como es sabido, se obtenía especialmente a través de los galardones de las Exposiciones Nacionales. Si bien dejaremos para más adelante el análisis del papel desarrollado por el núcleo aragonés en el contexto español, conviene traer aquí a colación una cita que, además de referirse a un ejemplo específicamente aragonés, denuncia en términos genéricos esa situación a la que estamos haciendo referencia.

351 BALLESTEROS, *op. cit.*, pp. 66-7.

352 MOYA, C., "Hispaniarum regni", en *Pintura regionalista, 1900-1930* [Catálogo de la exposición], Madrid, Galería Multitud, 1975, s/n.

Francisco de Alcántara en sus crítica publicada en la revista *La Lectura* sobre la Exposición Nacional de 1920, señala, en relación a la obra *Ya llega el vencedor* de Julio García Condoy, la incapacidad de la "provinciana" crítica madrileña para entender las virtudes de este trabajo. Y esto, en su opinión, era debido a que una buena parte de la España del momento, sólo era capaz de apreciar aquello que le era más cercano, al tiempo que despreciaba lo que entendía como propio de sus vecinos. Decía Alcántara:

> "Supe el primer día que fui a la Exposición, mucho antes de ser inaugurada, que este cuadro había sido desechado, y oí de él apreciaciones tan erróneas, que hube de recordar, al explicármelas, la incomprensión 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. Aquí se siente en cada región, como si el suelo mismo, las peñas, los ríos, los bosques, los torrentes, la flora especial, la fauna más local y los productos locales de cada trozo de Iberia, todas estas cosas y estos seres extrañaos a la racionalidad se expresaran en salvaje, con respecto a sí propios, y negando todo lo demás. Los corazones sienten y las mientes (sic) piensan, como si por ellos o por su medio expresasen las piedras mismas, los árboles y los animales de cada país. La sangre humana criada en una cualquiera de nuestras regiones rechaza todo lo que es de otra región. El levantino no comprende al del Norte; ninguno de los dos comprende al del Mediodía. El andaluz o el extremeño se halla poco menos que en distintos planetas que el catalán, el navarro o el vasco, el valenciano y el gallego. Viven de espaldas los unos a los otros, siendo cada uno una especie de expresión física y mecánica de su país respectivo, e ineptos para toda concesión de las que imponen la racionalidad y el sentimiento"[353].

No nos interesa, por el momento, la referencia concreta a la obra de un aragonés, sino más bien la denuncia que hace de la incapacidad de los habitantes de un territorio para comprender a los de otro. Y, de acuerdo con un sentimiento que sobrepasaba lo estrictamente artístico, lo hace aludiendo al paisaje, la flora, la fauna o los productos locales. Denuncia, por tanto, una concepción restrictiva de lo vernáculo, de lo autóctono, la existencia de un localismo estrecho de miras que, derivado de determinadas posturas regionalistas, llegó a contaminar al mundo del arte. Y es que, según añade al propio autor a continuación: "en nada se nota tanto la incomprensión del verdadero provinciano como en el arte".

2.3.6 Las escuelas regionales

Buena parte de la diferenciación entre el arte producido en Madrid y el que generaban los distintos centros provinciales se fundamentó en la idea de la existencia de una serie de escuelas regionales. Éstas, que se consideraban herederas de una rica herencia

353 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. pp. 230-1).

histórica, fueron el punto de partida de un buen número de estudios artísticos, así como objeto de reivindicación por parte de los críticos regionales. Si las referencias a una escuela española de pintura en la que fundamentar el arte del nuevo siglo fueron continuas, también fueron abundantes los autores que subrayaban la existencia de una escuela andaluza, catalana, valenciana o gallega.

Encontramos ejemplos dentro de la propia crítica madrileña. Así ocurría, por ejemplo, con los escritos de Margarita Nelken quien, según hemos señalado, entendía el arte español contemporáneo como un conjunto formado por diferentes escuelas regionales que se unían frente al arte foráneo. También Blanco Coris, desde *Gaceta de Bellas Artes*, defendía en 1922 ese sistema de caracterización, así como la necesidad de acabar con el centralismo:

> "Las necesidades del sistema centralista, desde el punto de vista político, es aceptable, artísticamente, sus resultantes son nefastas.
>
> Lo que hizo la riqueza y la gloria de los antiguos, que fue la división en escuelas regionales y la organización corporativa, ha sido destruido por el régimen de unificación absorbente de una dirección suprema. (…)
>
> El centralismo hace las reputaciones y considera a las provincias como proveedores de sus genios, no ha hecho escuela propia y ha colocado en la agonía a las regionales, haciendo imposible el antiguo régimen regionalista y corporativo"[354].

Del mismo modo, vimos cómo las procedencias regionales incluso marcaban la distribución museográfica de las obras en exposiciones como la Hispano-Francesa de Zaragoza de 1919 o el primer Salón de Otoño de 1920. La justificación para este hecho la encontraban determinados autores en una "necesidad estética" relativa a la armonía en el color, la tendencia y los asuntos[355]. En definitiva, el concepto de escuela regional fue habitualmente utilizado para referirse a la realidad pictórica de la España del momento, muy especialmente, cuando se trataba de diferenciar la producción de un territorio particular, es decir, cuando el regionalismo ideológico formaba parte del discurso. Una cuestión que encontraremos de forma especialmente profusa en la prensa local.

Lógicamente, no todos los teóricos estuvieron totalmente de acuerdo con esta idea. El alemán Max Nordau rechazó categóricamente la utilización del concepto de escuela en relación a la Historia del Arte. Y lo expresaba del siguiente modo:

> "Si el concepto de escuela sólo aspira a expresar la verdad evidente de que ciertos artistas trabajaron en el mismo punto y que los unos se adiestraron en los talleres de los otros, no hace más que decir algo que carece de toda importancia para el valor estético del artista y su obra. Pero si pretende pasar de esta sencilla indicación de una circunstancia insignificante y afirmar una relación espiritual íntima entre la

354 BLANCO CORIS, J., "Los frutos del centralismo", *Gaceta de Bellas Artes*, nº 205, Madrid, 1 de diciembre de 1922, p. 2.

355 POGGIO, P., *op. cit.*, p. 45.

personalidad artística y su actividad creadora, señalar condiciones de belleza, expresar tendencias estéticas y morales, entonces es tan sólo un espectro cerebral sin ningún contenido positivo"[356].

Y algo más adelante añade: "La verdad es que no existe escuela sevillana ni madrileña ni nada de eso; en una palabra, que no existen escuelas. Esta palabra está condenada a no decir nada o a expresar una indicación falsa"[357].

Pero, tal y como vimos, Nordau se hace eco de la realidad socio-cultural de su tiempo y no rechaza el concepto de región, incluso se refiere a un carácter regional diferenciado que marcaría la producción artística de las distintas regiones de acuerdo con su diversidad geográfica y etnográfica. En este sentido rechaza la idea de escuela regional pero no así la de regionalismo, eso sí, con una serie de restricciones que ya señalamos en su momento. Con ese rechazo a la diferenciación en escuelas regionales coincidieron otros como Balsa de la Vega o Ballesteros de Martos.

Podemos concluir que, de un modo u otro, la región y sus peculiaridades, estaban marcando el discurso artístico del momento. Incluso más allá de la propia crítica especializada fue una idea presente en el discurso habitual de determinados literatos, entre ellos los pertenecientes a la generación del 98. Tal y como ha señalado Miguel Zugaza: "En los años en los que toma auge el llamado «regionalismo», los escritores también contribuyeron algo al desconcierto de definiciones de escuelas regionales, ya fuera por criterios estrictamente políticos, geográficos o culturales"[358].

En Aragón, tal y como fue planteado por Concha Lomba[359], el debate en torno a la existencia o no de una escuela propia de pintura, ocupó, prácticamente, todo el primer tercio del siglo. Si bien no fue un debate en torno a la pertinencia del uso del término escuela, sino en relación a si el arte aragonés contaba con un carácter particular que lo hiciera ser señalado como tal.

En cualquier caso, tenemos que entender el concepto de escuela regional más como una idea propia del periodo que nos ocupa que como un recurso útil para nuestro acercamiento a ella. Ceñirse únicamente a un estudio basado en las peculiaridades regionales, aunque éstas se quisieran encontrar en la propia definición del regionalismo como lenguaje, olvidaría el rápido y continuo flujo de ideas artísticas entre unos centros y otros que se estaba produciendo en ese momento, así como los diferentes viajes de aprendizaje y cambios de residencia en busca de mejores posibilidades realizados por los propios autores. Sobre esta cuestión ya se ha manifestado Javier Pérez Rojas en los siguientes términos: "La

356 NORDAU, *op. cit.*, pp. 47-8.

357 NORDAU, *op. cit.*, p. 49.

358 ZUGAZA, M., "La escuela vasco-castellana", en *La huella del 98 en la pintura española contemporánea* [Catálogo de la exposición comisariada por Ana Vázquez de Parga], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, pp. 59-74.

359 LOMBA, *op. cit.*, 1996-97.

denominación de pintura regionalista no siempre es exacta. El agrupamiento por escuelas no refleja a veces unos caracteres comunes. En poco se parecen los andaluces Romero de Torres y Rodríguez Acosta o los madrileños Chicharro y Gutiérrez Solana"[360]. Y, sin embargo, advierte a continuación sobre ciertos rasgos comunes que nos invitan a no olvidar el concepto de escuela regional o, cuando menos, la importancia de unos maestros concretos: "Y no obstante todos distinguimos a los pintores vascos de los catalanes, los gallegos, los andaluces y los valencianos"[361].

2.3. 7 Dos centros periféricos fundamentales: Cataluña y el País Vasco

Resulta interesante plantearse cuál era la percepción que, desde el núcleo madrileño, se tenía del arte producido en las dos regiones donde el nacionalismo tuvo un mayor desarrollo: Cataluña y País Vasco.

La producción catalana era vista desde las instancias oficiales como una excentricidad propia del afrancesamiento que desde hacía décadas se venía achacando a su plástica, coincidiendo así con el sentimiento de rechazo que podía generar la pujanza económica y cultural barcelonesa. En realidad, la polémica entre Madrid y Barcelona arranca ya de los últimos años del siglo anterior. El momento culminante se produjo a partir de las críticas vertidas por Rafael Balsa de la Vega en el diario *El Liberal* en relación a la Exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1891 y se mantuvo, en similares términos, durante la Exposición Internacional de Madrid del año siguiente. Las ideas de Balsa de la Vega quedaron reflejadas en su obra *Los bucólicos*, y, tal y como recogimos al ocuparnos de ésta, se refieren a la servidumbre que encuentra entre los autores catalanes en relación a la pintura francesa, concretamente al realismo de Courbet y Millet: "Por donde venimos á la consecuencia, de que la novísima pintura regionalista catalana, teniendo por ídolo á dichos pintores, sigue, como alguna parte de la moderna escuela española, marchando á remolque del arte francés, y sin que la originalidad decantada, parezca por parte alguna"[362]. Para esas fechas, hacía tiempo que el centro parisino, o al menos sus autores más destacados, había dejado atrás los postulados de la pintura citada, pero lo cierto es que lo que para Balsa de la Vega es motivo de crítica lo debemos entender como un avance. Barcelona volvía sus ojos hacia el verdadero centro internacional del arte y se alejaba del asfixiante academicismo madrileño. De este modo, en lo sucesivo, la crítica barcelonesa insistirá en plantear la independencia de su pintura, respecto a la del resto de la escuela española. Un hecho que no dejaba de ser una extensión de lo que se entendía que ocurría, en términos generales, con el pueblo catalán respecto al español. La ideología regionalista (o nacionalista) y el arte se vuelven a mostrar así indisolublemente unidos tal y como demuestra esta cita aparecida en 1892 en el diario *L'Avenç*:

360 PÉREZ y GARCÍA, *op. cit.*, p. 84.

361 *Ibídem.*

362 BALSA DE LA VEGA, Rafael, *Los bucólicos. (La pintura de costumbres en España)*, Barcelona, Tipo·Litografía de España y Compañía, 1892, p.35.

> "Desde el momento que diferetciant-se el poble catalá, tan étnicament com folclòricament dels altros d'Espanya, sobretot, essent quasi estranger a aqueixos, ha format la pintura catalana una escola a part que transporta el nostro modo propi d'esser i de veure la Naturalesa, la llum. Aquesta escola a de esser tant diferent de la que dicen espanyola com pugui ser-ne una qualsevol de les demés nacions d'Europa"[363].

Siguiendo el planteamiento esgrimido por Balsa de la Vega, podríamos adelantar el nacimiento de la pintura regionalista catalana hasta las últimas décadas del siglo XIX. Ahora bien, en cuanto a su formulación plástica, esta aseveración no es posible, puesto que nos estamos refiriendo a una pintura que bebe, fundamentalmente, en las fuentes del realismo europeo para su acercamiento a las gentes y los paisajes catalanes, y que, por lo tanto, difiere del lenguaje que veremos desarrollarse en el resto de España con el nuevo siglo. Sin embargo, en lo referente a la significación última que se pretende transmitir con estas obras, la reivindicación localista que caracterizará el regionalismo está ya muy presente. No quiere esto decir que estas mismas ideas no aparezcan en la pintura de determinados autores vinculados a otros centros regionales, pero la entidad de la pintura catalana del momento, así como el desarrollo marcadamente diferenciado que seguirá posteriormente, hacen que debamos señalar la singularidad de su caso.

Aunque no es este el lugar para ocuparnos de la evolución posterior de la plástica catalana podemos mencionar cómo en ese mismo final de siglo el modernismo terminará por imponerse como lenguaje artístico predominante en Cataluña y, con él, una vocación cosmopolita que le alejaba de las coordenadas regionalistas. Éste fue sustituido algunos años después por el *noucentisme*, creando una nueva manifestación cultural propia, interrelacionada pero diferenciada, de lo que ocurría en el resto de España y Europa. Los tipos populares y el folclore no dejaron de estar presentes pese a ocupar un lugar secundario en relación con el interés por el mundo clásico y mediterráneo, pero, por lo general, la temática de estas obras no se impuso sobre sus valores plásticos; algo que si ocurrió con demasiada frecuencia en el ámbito regionalista.

Pero volviendo sobre el modo en que el arte catalán era percibido desde el centro madrileño es necesario señalar que durante este periodo, junto con las críticas y el rechazo ya señalados, encontramos también la presencia de una crítica más avanzada. Ésta destacó, y puso como modelo, la sucesión en el tiempo de determinadas individualidades del ámbito catalán como pueden ser Rusiñol, Casas, Anglada Camarasa, Mir o Sunyer. En todos ellos se encontró, en un momento u otro, una serie de elementos renovadores de los que estaba especialmente necesitada la pintura española.

El caso de la pintura vasca es manifiestamente distinto. Pese a las posibles lecturas nacionalistas que pudieran hacerse de sus característicos aldeanos y pescadores, contó con un importante reconocimiento desde Madrid, donde triunfó la obra de autores como los

363 CORTADA, A., "El pintors catalans a Madrid", *L'Avenç*, nº 4, octubre de 1892 (Reproducido en: CACHO VIU, V., *El modernistes i el nacionalisme cultural*, Barcelona, La Magrana, 1984, texto nº 24).

hermanos Ramón y Valentín Zubiaurre. Si bien es cierto, que en relación a esta cuestión hay que tener en cuenta diversos factores como son el éxito internacional de Ignacio Zuloaga, la importancia de literatos de origen vasco como Unamuno y los hermanos Baroja, o el papel destacado que ocupaba entre la crítica madrileña la figura de Juan de la Encina. Todo ello unido con el hecho de que los pintores vascos, al igual que ocurrió con los del resto de regiones, además de la atención por su propia tierra no dudaron en acercarse a otros territorios como Castilla y Andalucía. De hecho, la importante relación establecida entre las escuelas vasca y castellana llevó a que determinados autores identificaran ambas. Ya vimos en su momento cómo Juan de la Encina situó a los pintores vascos como continuadores de la tradición de la pintura española representada por el Greco o Ribera[364], pero no hay que olvidar que, en realidad, este planteamiento había sido defendido con anterioridad por Unamuno. Éste llego a hablar de la existencia de una escuela de pintura vasco-castellana[365] y retomando un discurso, según señala, ya planteado por otros, afirma:

> "Es cosa instructiva y en que ya antes de ahora han parado algunos la atención, el que esta escuela de pintores vascos que ha surgido potente tan pronto, no sea en el fondo, sino la restauración de la vieja y castiza pintura castellana en lo que ésta tenía de más austero y hasta místico. Y una cosa parecida está pasando con los escritores vascos. El catalán que dijo aquello de que el vascongado es el alcaloide del castellano, dijo mucho más acaso de lo que creyó o quiso decir"[366].

Pero tal vez, se había mostrado más contundente algunos años antes al afirmar: "creo poder decir que hoy en España lo más español acaso es el país vasco"[367]. En cualquier caso, encontramos cómo en este caso sí que se identificó a la periferia con el centro y, pese a que el País Vasco contaba ya con un emergente nacionalismo que trataría de hacer suyas estas imágenes[368], se reconoció el valor y la importancia de esta pintura como representativa de lo español.

2.3.8 El compromiso político en los pintores regionalistas

Una parte fundamental de la producción artística española de este primer tercio del siglo XX, entre la que se encuentra la que aquí nos ocupa, requiere prestar una especial atención a la orientación ideológica profesada por sus autores; tal y como ha puesto de manifiesto la

364 ENCINA, *La trama... op. cit.*

365 De esta cuestión se ocupó Miguel ZUGAZA en su texto "La escuela vasco-castellana", op. cit. Unamuno hizo uso de tal denominación en un artículo aparecido en el periódico *La Nación* de Buenos Aires en 1908.

366 UNAMUNO, M., "De arte pictórica", en *En torno a las artes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp.46-53 (citado en p. 50). Publicado originalmente en *La Nación*, Buenos Aires, 21 de agosto de 1912.

367 UNAMUNO, M., "Zuloaga el vasco", en *En torno a las artes*, *op. cit.*, pp. 38-45 (citado en p. 44). Publicado originalmente en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de mayo de 1908.

368 A este respecto nos remitimos a las ideas expuestas por Javier GONZÁLEZ DE DURANA en su obra: *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de la modernidad*, Bilbao, Ekin, 1992.

historiografía reciente[369]. En nuestro caso, este análisis resulta especialmente fructífero no tanto cuando lo focalizamos en el compromiso político directo que pudieran haber mostrado los pintores regionalistas, como en un modo más sutil de representar la relación arte-política que, en palabras de María Dolores Jiménez Blanco, supone:

> "una manera que tiene más peso en la cultura del momento, pues establece un nexo de unión entre el arte de la época con la preocupación culturalmente más importante entonces: la definición de una imagen nacional, en un momento histórico en el que el prestigio histórico del ilustre pasado e España parecía desdibujarse por efecto de las tristes sombras del presente"[370].

Sólo tenemos que pensar en figuras como Ignacio Zuloaga, quien, a tenor de los datos conservados, no se inclinó por ninguna tendencia política concreta pero cuya pintura, sin embargo, generó importantes controversias en relación al trasfondo ideológico que venía a representar. Más allá de sus opiniones personales, lo cierto es que su obra ha quedado como testimonio plástico de una preocupación fundamental entre la intelectualidad del momento y, por tanto, no podemos obviar la cuestión de que en ella se articula una idea personal de lo que era España y del modo en que ésta debía ser representada. Incluso más allá del hecho de que esa imagen se convirtiera en una exitosa fórmula que, bien explotada, reportó al pintor importantes beneficios económicos.

En el caso específico de la pintura regionalista, puede surgir la duda de si el término debería utilizarse únicamente en aquellos casos en que los autores adscritos a este ámbito mostraron un compromiso claro con las ideas políticas de corte regionalista. Por nuestra parte, si bien entendemos la necesidad de atender a esta cuestión en el análisis de la trayectoria individual de cada autor, no tenemos dudas respecto al hecho de que, como fenómeno, la pintura regionalista, va más allá de los posibles mensajes identitarios, perseguidos por el propio autor o derivados de posibles lecturas potenciadas desde otros ámbitos, que ésta contenga.

No hay que olvidar que muchas y muy variadas doctrinas políticas asumieron en ese momento un regionalismo más o menos evidente y que, en ocasiones, los partidos que centraron su discurso en esta cuestión precisamente tuvieron que lidiar con esa variedad de

369 Las relaciones establecidas entre arte y política en el periodo que nos ocupa, más allá del ámbito del regionalismo, han sido abundantemente tratadas por parte de la historiografía reciente. Entre otros: BRIHUEGA, J., *La Vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1982; JIMÉNEZ-BLANCO, M. D., *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989; GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Ideologías Artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de la modernidad*, Bilbao, Ekin, 1992; GARCÍA GARCIA, I. y PÉREZ SEGURA, J. [coords.], *Arte y Política en España, 1898-1939*, Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2002, [incluye estudios de Jaime Brihuega, María Dolores Jiménez-Blanco, Javier González de Durana, Isabel García García, Javier Pérez Segura, Concepción Lomba, Emilio Marcos, María Rosa Piquer, Arturo Madrigal, Ángel Llorente y Diana Wechsler]; BOZAL, V., *Estudios de arte contemporáneo 2. Temas de arte español del siglo XX*, Boadilla del Monte (Madrid), A. Machado Libros, [2006].

370 JIMÉNEZ BLANCO, M. D., "Arte y política en la pintura española del novecientos", en *Arte y Política…, op. cit.*, 2002, pp. 28-37, espec. p. 29.

orientaciones ideológicas que confluían en su seno. En términos generales el regionalismo artístico dialoga entre ser expresión de una determinada visión de lo que era España y la reivindicación del carácter propio, la búsqueda de la esencia de la región (o del país) o la exaltación del folclore, el paisaje y el modo de vida de sus gentes. Que se pudiera énfasis en unos aspectos u otros dependía, en muchos casos, más que de la propia adscripción ideológica de los artistas, de las interpretaciones que de su obra realizaban críticos e intelectuales.

Por otra parte, también podemos referirnos a diferentes artistas que mostraron en vida un compromiso claro con las reivindicaciones políticas regionalistas, fueran éstas del signo que fueran, pero que no trasladaron esas inquietudes, al menos no de forma directa, a su pintura. Sobre este tema en concreto, y sobre las vinculaciones entre arte y política en este periodo, resulta fundamental el ya citado ensayo de Javier González de Durana *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900*. En éste cita el autor el ejemplo de Adolfo Guiard, pintor manifiestamente vinculado al nacionalismo de Arana que, sin embargo, no utilizó su obra para defender esta ideología[371].

Al mismo tiempo que no dudamos de que un buen número de los autores que podemos denominar regionalistas muestran en su pintura esa reflexión identitaria a la que venimos aludiendo, o que buscaron en los tipos populares arquetipos válidos para todo un pueblo, o que se acercaron a los ejemplos de la vida rural con un interés etnográfico alejado de cualquier anecdotismo de corte romántico, también es cierto que otros muchos tan sólo lo hicieron como respuesta a una demanda de mercado. No puede negarse que el regionalismo se convirtió en una moda. Los temas populares interesaban al público y esta es una razón muy poderosa para que artistas y literatos los trabajen de modo tan profuso. Esto tuvo como consecuencia la proliferación de obras de escasa calidad, que fomentaron los tópicos, contribuyeron a la escasa fortuna crítica que tuvo esta pintura entre buena parte de la historiografía posterior, y la situaron como principal ejemplo de la limitada capacidad de la pintura española para adentrarse en el nuevo siglo participando de los nuevos lenguajes que se veían ensayando en el ámbito europeo.

Un caso bien distinto es el de aquellos autores que tomaron el tema regional únicamente como excusa para desarrollar un ejercicio plástico acorde con sus intereses. Muchos de ellos pueden situarse en la órbita de un marcado decorativismo de gran éxito en su momento, siendo Anglada Camarasa el ejemplo paradigmático a todos los efectos. Los posibles límites entre esta tendencia y el regionalismo resultan tan difusos que dudamos de la utilidad de tratar de establecerlos. Ambos presentan evidentes elementos comunes de índole plástica, lo que unido a sus coincidencias temáticas y a la dificultad de establecer un sustrato ideológico unívoco nos hacen desistir de ello. Además, no hay que olvidar que, en sus mejores ejemplos, estas obras que una vez perdieron su carácter novedoso fueron rápidamente tachadas de superficiales, pretendieron ir mucho más allá de lo meramente decorativo. En ocasiones, esta tendencia se entremezcló con las corrientes simbolistas apuntando complejo matices de significado

371 GONZÁLEZ DE DURANA, *op. cit*, 1992. El caso de Guiard aparece analizado entre las páginas 50-53. A este respecto consultar también GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Adolfo Guiard: estudio biográfico*, *análisis estético, catalogación de su obra*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, Caja de Ahorros Vizcaina, 1984.

que no siempre estamos en posición de desentrañar. El peso que en cada obra o cada autor tuvieron la preocupación por los aspectos meramente ornamentales, la experimentación formal propiamente dicha, la búsqueda de una reflexión por parte del público o la transmisión de una determinada doctrina, requieren, lógicamente, de un análisis pormenorizado de cada caso que deja poco espacio a cuestiones generales como las que aquí estamos planteando.

Ciertos nexos de unión con lo anterior, aunque en estos casos la vinculación con el regionalismo sería, como mucho, temática, encontramos en aquellos autores vinculados con la vanguardia que se sirvieron de asuntos de corte regionalista (o más bien folclórico) dentro de su discurso personal. Aunque de esta cuestión nos referiremos más adelante, resulta fundamental subrayar la importante presencia de "lo español" dentro del ámbito vanguardista.

De este modo, manolas, "cantaores", gitanas, toros, chulos y, sobre todo, el baile flamenco se convirtieron en asunto casi obligado, para los más avanzados pintores europeos que visitaron nuestro país. Aquí podemos citar desde autores vinculados al simbolismo finisecular como Franz Von Stuck hasta las propuestas vanguardistas de algunos pintores que vivieron en nuestro país durante I Guerra Mundial, como el matrimonio Delaunay o Francis Picabia.

Conviene remarcar en este momento que al servirnos de un término referido en primera instancia a cuestiones temáticas, contamos con la dificultad añadida de establecer sus límites. ¿Cuándo un artista es regionalista y cuándo simplemente se sirve de un asunto de inspiración regional? La respuesta no deja de ser bastante imprecisa por lo que resulta más correcto atender a cada caso concreto, dado que difícilmente puede establecerse una regla general que zanje posibles controversias. Sobre lo que no podemos tener ninguna duda es sobre el hecho de que, a partir del cambio de siglo, se produjo un cambio de percepción fundamental respecto a la propia identidad. Tal y como han señalado Calvo Serraller y González García: "el paso de lo regional a lo regionalista venía avalado precisamente por un fenómeno de conciencia, en una palabra, por una reflexión sobre las diferencias específicas de una identidad nacional"[372]. Y este nuevo punto de vista, que tuvo su reflejo en el hecho artístico, es el que establece la diferencia respecto a la producción pictórica del siglo anterior.

Sólo nos resta por añadir que tanto en aquellos casos en que el asunto regional fue tratado de un modo superficial de acuerdo con la moda del momento, como en aquellos otros en que fue una simple excusa para una experimentación formal, esta pintura seguirá siendo producto de la época y sus gustos; y el momento histórico fue en España marcadamente regionalista. O en palabras de José Carlos Mainer referidas al largo cambio de siglo comprendido entre 1880 y 1918: "Toda España es región, fragmento, como si en los momentos de crisis de identidad que corren fuera difícil concebirla como totalidad"[373].

372 CALVO y GONZÁLEZ, op. cit., s/n.

373 MAINER, J. C., "La invención estética de las periferias", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española* [Catálogo de la exposición comisariada por Carmen Pena], Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 26-33.

3. LA PINTURA REGIONALISTA: COORDENADAS ESTÉTICAS Y CARACTERÍSTICAS FORMALES

Tal y como venimos señalando si hay un aspecto en torno al cual el término regionalismo ha resultado hasta el momento insuficiente, y que necesita ser matizado a través de otros más circunscritos al ámbito de las artes plásticas, ése es el de la caracterización formal de las obras que incluimos en su seno. Es por ello que resulta especialmente necesario plantearse cuáles fueron las coordenadas estéticas en las que se movió el regionalismo. Sobre todo, si tenemos en cuenta que la falta de una verdadera unidad formal en cuanto a sus propuestas es uno de sus rasgos más acusados: en el seno del regionalismo se admiten soluciones tan distintas como las propuestas por Evaristo Valle y Eugenio Hermoso por poner dos ejemplos. De ahí que nos propongamos establecer unas características generales aplicables al grueso de la producción regionalista, para, a continuación, tratar de delimitar cuáles fueron las tendencias concretas a partir de las que pudieron desarrollar su obra los distintos autores vinculados a este ámbito y, por último, establecer qué contaminaciones lingüísticas encontramos en el propio seno del regionalismo y que nos hacen vincularlo con otras soluciones plásticas como el realismo finisecular, el modernismo, el simbolismo, el *noucentisme*, o el *art déco.*

Ante un contexto tan variado, a la vez que complejo, no es de extrañar que, en busca de una mayor claridad de planteamientos, Javier Pérez Rojas señalara hace unos años que una gran parte del arte regionalista se difumina entre las poéticas propias del modernismo y el art déco. Eso sí, a renglón seguido añadía lo siguiente:

> "Sin embargo, hay un corto momento entre 1910 y 1916 en que el regionalismo tiene una expresión más libre del modernismo y del art déco, un momento enormemente equilibrado que le otorga una cierta autonomía. Pueden recordarse los edificios, las esculturas y las pinturas realizadas en esas fechas por Rucabado, Aníbal González Álvarez, Zuloaga, Francisco Mora o Julio Antonio. Es sin duda un momento con expresiones entre pintorescas, realistas, étnicas, cultas, precisas y elegantes"[374].

En esta misma línea se ha manifestado Concha Lomba al afirmar: "Entre 1900 y 1930, y sobre todo a partir de la primera década, el fenómeno regionalista irrumpió con fuerza en la pintura española. Aunque arrancaba de conceptos empleados durante los últimos años de la centuria decimonónica, poco tenía que ver ya con ellos"[375]. A continuación, la autora añade como sus dos rasgos caracterizadores: "la búsqueda de una autoafirmación cultural

374 PÉREZ ROJAS, J, *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 233.

375 LOMBA, *op. cit.*, 1996-7, p. 503.

que rebasaba el marco del arte", así como el haber servido como medio para "implantar la renovación artística y formal frente al vocabulario plástico trasnochado que tanto gustaba al academicismo imperante a comienzos del siglo XX"[376].

En cualquier caso, y pese a que podemos hablar de un lenguaje inscrito en unas coordenadas determinadas, el regionalismo no contó con una articulación formal propia, fundamentada en la labor de una serie de teóricos que difundieran y fomentaran una estética específica. Se trata más bien de un proceso, de una realidad palpable dentro de la pintura española de las primeras décadas del siglo XX que se fundamenta, tal y como hemos visto, más en una postura ideológica –igualmente de amplio espectro– y en el gusto por una serie de asuntos, que en una formulación plástica propia. Los pintores regionalistas forman parte de una realidad social y cultural de la que participan activamente, pero en el modo en que se enfrentan al hecho artístico, en su uso del color, la línea, la luz, la pincelada o las composiciones, admiten una gran variedad de soluciones. La utilización de unas u otras dependerá, fundamentalmente, del contexto en que desarrollaron su pintura, no todos los núcleos regionales posibilitaban un mismo acceso a las novedades del momento; del lugar o lugares de formación, no es lo mismo Roma o Madrid que París, Bruselas o Barcelona; y, por último, de las propias inquietudes e intereses artísticos de cada autor. De este modo veremos cómo los regionalistas optan en su producción por un lenguaje más cercano al realismo finisecular, a las tendencias simbolistas, a la técnica de los postimpresionistas, los caprichos modernistas o la sobriedad de los nuevos realismos; por citar algunos ejemplos. Por nuestra parte, entendemos que esta capacidad del regionalismo para adaptarse a las formas propias de lenguajes tan diversos, no es tanto una muestra de su indefinición y falta de personalidad como un signo de su dinamismo, de su capacidad de adaptación y, por lo tanto, un añadido al interés que supone investigar su naturaleza.

De acuerdo con lo visto hasta ahora, podemos decir que además de definir a un autor como regionalista deberemos completar su análisis explicando en qué parámetros se movía su poética. Pero, en cualquier caso, hay una serie de puntos en común, unas líneas de conexión, unos gustos similares que nos hacen englobar a tan amplio número de autores y soluciones bajo este mismo abanico, que los apartan de la labor desarrollada por las generaciones precedentes y nos hacen caracterizarlos, en un determinado momento, como una línea de renovación artística. Hay en ellos, tal y como ha señalado Eugenio Carmona, un espíritu novecentista que merece la pena ser analizado en profundidad y que se interrelaciona no sólo con la tradición sino también con los procesos vanguardistas que, paulatinamente, se fueron asentando en nuestro país. Tomamos las palabras del citado autor cuando en relación a los estudios sobre el periodo cronológico que nos ocupa señala:

> "Son muchas las poéticas artísticas de la primera mitad de la centuria que se elaboraron mediante un ralentizado proceso de gestación. Es más, algunas soluciones plásticas, e incluso algunas ideologías estéticas que nos van a interesar especialmente

376 LOMBA, *op. cit.*, 1996-7, pp. 503-504.

> 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. Ello ha motivado que durante años hayan *escapado* o se hayan resistido a los habituales procesos de formalización o de concreción historiográfica. Y, sin embargo, buena parte del arte de comienzos del siglo XX se confeccionó así y no de otra manera"[377].

Por nuestra parte, entendemos el regionalismo como una de esas poéticas artísticas –en una de sus dimensiones puesto que el regionalismo fue mucho más- que, como adelantábamos, no cuenta con una formulación determinada y canónica pero que se desarrolla en el tiempo y, paulatinamente y no sin cierta pereza, incorpora recursos propios de otros lenguajes con los que se imbrica e interrelaciona, que le sirven en su idea central de referirse a la variedad regional española. Una idea que terminará por desdibujarse conforme avance la incorporación de nuevos procedimientos plásticos y actitudes hacia la obra de arte. Si el tema de España (y de sus distintos territorios) protagonizó la pintura española de las primeras décadas del siglo XX, fundamentalmente recurriendo a la representación de gentes, paisajes y costumbres, cuando las nuevas tendencias artísticas sean incorporadas por fin a la plástica, sus representantes no dejarán de servirse de esos mismos asuntos, eso sí, proponiendo importantes novedades formales y con una nueva actitud. Tal y como han demostrado diferentes estudios precedentes, lo popular fue también un tema recurrente en el ámbito de la vanguardia[378].

A este respecto resulta fundamental la diferenciación entre temas españoles y tópicos realizada por Valeriano Bozal, dado que precisamente uno de los mayores problemas de la pintura regionalista consistirá en la reiteración de una serie de asuntos, ya fueran de inspiración local o nacional, hasta eliminar cualquier posible revisión distanciada, novedosa o crítica de los mismos. Entre estos temas ocupa un lugar destacado el de la tierra que, tal y como señala el citado autor:

> "Es tema y tópico en la Generación del 98 y marca, desde el comienzo de siglo, una interpretación de la cultura y la historia españolas. Tema, en tanto propone un acercamiento distinto, de considerable frescura, a un motivo que se había banalizado en el pintoresquismo romántico y, sobre todo, en sus versiones costumbristas […]

377 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)* [catálogo de la exposición comisariada por E. Carmona y Mª D. Jiménez-Blanco], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 13-67 (cita extraída de p. 13).

378 Entre ellos: *La ciudad placentera: Noche y día en la vida moderna* [catálogo de la exposición comisariada por Javier Pérez Rojas], [Sevilla], Fundación El Monte, 2005; BRIHUEGA, J., "El reverso de la ciudad. La poética de los suburbial en el arte español del primer cuarto del siglo XX", en *Tejada y la pintura. Un relato desvelado. 1914-1925* [catálogo de la exposición comisariada por Javier Pérez Segura], [Madrid], Caja Segovia, 2007, pp. 63-77; *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1863-1936* [catálogo de la exposición comisariada por Patricia Molins y Pedro G. Romero], Madrid, MNCARS, 2008.

> Tópico, por cuanto la tierra se hace historia y, así, permite explicar situaciones históricas a partir de concepciones fundamentalistas que se convierten en lastres para la transformación del país, apegado a una identidad de la que no puede escapar"[379].

Este proceso, el que va del tema al tópico, tanto en relación a la tierra como respecto a otros muchos asuntos que se reiteran en la producción artística española del momento, está íntimamente relacionado –hasta el punto de confundirse en muchos casos– con el que, de forma paralela, tiene lugar en cada una de las regiones en relación a sus propios mitos seminales. Con el añadido de que el riesgo de caer en la perpetuación de una serie de arquetipos entendidos como muestra irrefutable de su identidad y su carácter diferenciado, pero que terminan por resultar incapaces de establecer un verdadero diálogo con el discurrir de los tiempos, es mucho mayor en el ámbito provincial. Y es entonces, debe advertirse, cuando la pintura regionalista pierde toda esa capacidad renovadora a la que venimos haciendo referencia.

3.1 CARACTERÍSTICAS DEL LENGUAJE REGIONALISTA

Tanto desde un punto de vista plástico como conceptual la pintura regionalista arrancaría en gran medida de diferentes planteamientos ensayados ya durante las últimas décadas del siglo XIX. Tanto la estética del Realismo como un costumbrismo que había perpetuado en el tiempo las premisas del Romanticismo, estarían en la génesis de lo que fue el regionalismo. No podía ser de otro modo dado que pretendía representar un medio que observaba, seleccionaba y singularizaba a partir de los distintos territorios españoles.

Y, sin embargo, fue precisamente en relación a estos lenguajes, que ya habían perdido todo atisbo de novedad, respecto a los que pretendió reaccionar. A partir de aquí, y tras la eclosión de movimientos que marcó el cambio de siglo, de la pintura naturalista de denuncia social al simbolismo y el modernismo, se desarrolló esta nueva poética que tomaba no pocos recursos y elementos de ese periodo a los que añadía otros más propios como la insistencia en la recuperación de la tradición de la escuela española de pintura. Y todo ello para ocuparse de unos determinados asuntos en torno a los cuales generó su verdadero discurso, pese a que precisamente eran los que la vinculaban con esos lenguajes académicos frente a los que se situaba. .

Desde un punto de vista formal los autores del regionalismo conocían las novedades surgidas desde finales de la centuria anterior en países como Francia e Italia. Referente fundamental, especialmente para los autores más avanzados, encontraron en el postimpresionismo, del que tomaron determinados procedimientos relativos al uso de la pincelada, el color o la línea. Pudieron conocerlo en sus viajes de formación, a través de publicaciones nacionales y extranjeras o, de forma indirecta, por medio de la obra de los

379 BOZAL, V., "Temas Españoles", en *España. Siglo XX: obras del Museo Nacional Reina Sofía* [catálogo de exposición], Madrid, MNCARS, 1997, pp. 35-70, espec. pp. 47-8.

autores más cosmopolitas como Regoyos, Zuloaga, Iturrino o Anglada Camarasa. Tampoco hay que olvidar, ya en la segunda mitad de la década de 1910, la celebración de exposiciones de arte francés como las de Barcelona, Madrid, Zaragoza o Bilbao. En muchos casos, en ese cúmulo de formulaciones distintas que denominamos postimpresionismo fueron los más avanzados de los que supieron servirse los regionalistas.

De este modo, en relación al arte de la centuria anterior los pintores regionalistas propusieron una serie de novedades en el uso del color y la pincelada. Éstas partían tanto del estudio de las corrientes internacionales como del ya citado conocimiento de la escuela española de pintura. En ambos casos, la premisa fundamental fue una mayor libertad en su uso. Así aparecieron nuevas gamas cromáticas, en fuertes contrastes de complementarios, con colores ácidos heredados del fin de siglo y las nuevas soluciones postimpresionistas o, por el contrario, la preferencia por una sobriedad descarnada heredada del realismo social, que admitía también explosiones cromáticas puntuales en ambientes de marcado tenebrismo.

Respecto al uso de la pincelada también encontramos una gran variedad de soluciones según autores, desde la precisión y minuciosidad de obras en las que la línea marca fuertemente el contorno de los objetos representados, hasta la expresividad de largos brochazos descompuestos que sugieren las formas y abundan en el uso de empastes y texturas diversas. Ambas opciones podían articularse como novedad.

Ante tal abanico de posibilidades formales, cuestión sobre la que volveremos algo más adelante, difícilmente pueden establecerse unos parámetros exactos en torno a los cuales se moviera el regionalismo. De ahí que debamos insistir en que su definición como un lenguaje independiente parte más bien del modo en que se enfrentó a los temas que le eran propios, es decir, la actitud última con la que concibió su acercamiento a las gentes y el paisaje.

El regionalismo volvió su atención sobre el hombre común En él encontró el arquetipo contenedor de esa herencia cultural sobre la que pretendía llamar la atención. De ahí que prestara una especial atención a sus rasgos fisonómicos, aquellos que lo singularizaban respecto a los representantes de otros territorios. De este modo, frente a las abarrotadas composiciones propias del costumbrismo, lo individualizó, convirtiéndolo en muchos casos en el objeto principal de su obra y monumentalizando su figura de modo que tan sólo dejaba espacio para incluir como fondo los paisajes más característicos de esa tierra con la que se encontraba indisolublemente unido. Sin perder su carácter eminentemente popular lo dotó de una nueva dignidad, de un porte aristocrático e incluso de ciertos matices más propios de la temática religiosa. Lo convirtió en icono de una identidad.

De este modo la frontera entre la pintura de género y el retrato quedó muy diluida. Si bien pese a que encontremos en la representación de los tipos populares las posturas, actitudes y composiciones propias del retrato, por lo general, no se individualizaba a la persona, no se pretendía hacer alusión a su identidad individual, tanto como a la colectiva, aquella que lo convertía en figura representativa de un pueblo. Se afirmaba así su lugar en el mundo, la dignidad que le hacía merecedor de la atención de pintor/espectador, al tiempo que su iconicidad como representante de todo un colectivo. Y todo ello acompañado por

la casi obligatoria representación fidedigna de las vestimentas tradicionales. Un elemento fundamental en un acercamiento etnográfico que coincidía con el interés por la representación del folclore, las costumbres, el trabajo y, en definitiva, los modos de vida.

Precisamente en el tratamiento de estos temas, vinculados más claramente a las composiciones de grupo, queda muy patente la evolución respecto a los modos propios de la centuria anterior. Entre otras cuestiones, fue clave el hecho de que la pintura de género comenzó a trabajarse en grandes formatos que, hasta ese momento, habían estado únicamente asociados a las composiciones históricas, mitológicas y religiosas.

También supuso un cambio notable el que, al menos en un primer momento, se limitara la utilización de visiones de conjunto, tomadas desde largas distancias, en las que el objeto fundamental de atención era el ambiente; aquellas más propias del costumbrismo decimonónico. Esto se hizo en favor de, como decíamos, una mayor concreción en el número de personajes y en la descripción individualizada de cada uno de los elementos que componían la escena. Si bien es cierto que con el tiempo aparecieron también determinados autores que recuperaron ese tipo de composiciones, eso sí, desde una visión renovada que incluía la eliminación del detalle en pos de la representación agitada, dinámica, e incluso deformada, de las figuras.

Igualmente, es muy característico del regionalismo el que los tipos retratados, pese a estar tomados en espacios y junto a objetos que hacen pensar en las costumbres, el folclore o el trabajo, abandonen o congelen la acción y observen fijamente al espectador. Las composiciones perdieron la espontaneidad perseguida por románticos y realistas, en favor de escenas concienzudamente construidas en las que no se ocultaban, en ocasiones más bien al contrario, los efectos teatrales.

Paralelamente encontramos un intento por reducir al mínimo la carga anecdótica, por apartarse de las connotaciones más pintorescas inherentes a los asuntos tratados. Lo que Valeriano Bozal ha definido como la "transformación de la anécdota en categoría", algo que considera como una nota propia de ese momento[380]. La pintura regionalista pretende dar el salto que va del estereotipo al arquetipo. Si bien no siempre saldría exitosa de tal ambición y lograría permanecer ajena a los excesos propios del folclorismo y la exaltación del tópico. Precisamente por aquí llegaría su agotamiento como apuesta renovadora.

En este mismo sentido, y sin entrar en el análisis de casos concretos, podemos hablar de una menor carga narrativa dentro del regionalismo respecto a lo que encontrábamos en las propuestas del costumbrismo decimonónico. A ese carácter literario del arte del siglo XIX alude Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925) dado que, en su opinión, "hacían consistir la obra, casi por entero, en la ficción de realidades humanas"[381]. Si bien es cierto que Ortega hace esta afirmación para señalar la fractura entre el romanticismo y el naturalismo y los planteamientos propios del arte nuevo y que, por tanto, poco tiene que ver con nuestro

380 BOZAL, *op. cit.,* 2006, p. 20.

381 ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte*, Barcelona, Planeta, 2010, p. 166 [1ª ed. Madrid, Revista de Occidente, 1925].

intento de definición del regionalismo, lo cierto es que esa caracterización, por otra parte reduccionista, nos puede servir como punto de referencia. Así, es un hecho que los pintores que en su tratamiento de las costumbres insisten en la narración de un relato –en el ámbito aragonés es evidente el caso de Gárate–, se muestran mucho más vinculados a la tradición anterior, frente a aquellos otros que optan por escenas en las que la acción aparece congelada, eliminando al máximo la secuencia narrativa y la inclusión de pequeñas microhistorias y acciones paralelas que acompañan a cada uno de los personajes incluidos en la composición. De este modo, podemos afirmar que, si bien la carga literaria estuvo muy lejos de desaparecer dentro de la propuesta regionalista, sí que podemos permitirnos marcar una cierta evolución de planteamientos en este sentido.

Respecto al paisaje ya hemos señalado que aparece indisolublemente unido al tratamiento de los tipos. Una identificación entre el hombre y la tierra que ya subrayó Ortega y Gasset en su conocido artículo de 1911 "La estética de «El enano Gregorio el Botero»", relativo al conocido cuadro de Zuloaga:

> "Tú, sátiro botero, eres el hombre que hace alto en el camino de perfección, hinca los pies en tierra y decide perdurar desafiando la incontrastable mudanza. La tierra en torno, tu madre, sacude como tú el cultivo, y se vuelve áspera y cruda y cabría, como tú, haz de músculos bravos. Erial en derredor quedó el campo, y la ciudad decadente desborda su putrefacción y su ruina sobre las murallas ruinosas. Pero tú te alzas sobre la desolación que amas, sobre la tierra tonsurada, reseca, pedregosa, bajo el cielo duro, bruñido, reverberante como una piedra preciosa; te alzas membrudo, y tu cuello de novillo aguanta sereno el yugo de la fatalidad"[382].

Esta ambición, y este tipo de composiciones, no fueron únicamente trabajadas por el citado autor sino que aparecen en la producción de la mayor parte de los regionalistas. La representación de la esencia de la región o el país encontró aquí uno de sus mejores vehículos. No en vano, el ambiente, la naturaleza, condicionaba al ser humano y sus producciones de acuerdo con las teorías defendidas por Taine.

Por otra parte, también el paisaje, tratado como género independiente, quedó igualmente vinculado a la cuestión identitaria. En su producción se especializaron no pocos autores que podemos vincular igualmente al ámbito regionalista, si bien en el caso del paisajismo, tal y como ha señalado Bozal, podía reclamarse la vinculación con otras tradiciones modernas, como la impresionista, que desbordaban los límites regionales y nacionales[383].

Por último, respecto al ámbito del retrato, hay que decir que fue igualmente trabajado por los pintores regionalistas. Si bien en este caso tal denominación resulta menos ajustada dado que se corresponde con una vertiente más mundana y, en algunos casos cosmopolita, de su producción. En realidad, esta doble vía de trabajo respondía al

382 ORTEGA Y GASSET, J., "La estética de «El enano Gregorio el Botero»", *El Imparcial*, Madrid, 20 de octubre y 10 de noviembre de 1911, espec. 10 de noviembre de 1911.

383 Cfr. BOZAL, *op. cit.*, 2006, p. 37.

hecho de que aquellos mismos que mostraban predilección por el consumo de obras de inspiración rural, demandaban también ser retratados por los autores que las producían. Las obras resultantes, convine aclarar, tendrán mucho que ver –como en realidad gran parte de la pintura regionalista–, con esa "cultura de la cursilería" definida por Noël Valis[384]. Igualmente, tanto el retrato burgués como el aristocrático –menos abundante quizá–, ya se tratara de medias figuras como de completas, sedentes o en pie, en composiciones individuales o colectivas, incluyó las ineludibles referencias al paisaje, recuperando así un formato clásico que arrancaría del Renacimiento; periodo al que, por otro lado, directamente aludían trabajos de autores como Julio Romero de Torres o Valentín de Zubiaurre. En definitiva un género, como decíamos, trabajado por la mayoría de los autores del momento pero en el que se especializaron algunos como Anselmo Miguel Nieto o, entre los aragoneses, Manuel León Astruc y Justino Gil Bergasa.

3.1.1. REALISMO E IDEALISMO

Una de las cuestiones fundamentales que nos sirven para caracterizar la pintura regionalista reside en la ambivalencia que muestra entre una representación realista e idealista de los motivos tratados[385]. No pretendemos con esto referirnos a dos tendencias diferentes a las que se adscribirían unos autores u otros, sino que hablamos más bien de la conjunción de ambos componentes en el grueso de la producción regionalista.

En líneas generales podemos decir que la visión realista que encontramos en el regionalismo, entendida no como rasgo formal sino como representación fiel de la realidad circundante, es sólo aparente, superficial. Resulta evidente el hecho de que los pintores regionalistas tomaron de la realidad inmediata, especialmente de la rural, sus motivos fundamentales. Pero, como decimos, se trataba únicamente de un punto de partida, el cual reelaboraron y transformaron según sus propios intereses. Tal y como señaló Tierno Galván en relación con el realismo presente en la obra de Costa y en los autores del 98 podemos decir que, en gran parte del regionalismo, el realismo es "una referencia estilística o un modo elaborado de expresión, no una conexión auténtica con lo real"[386].

Esto no quiere decir que los pintores regionalistas no tuvieran un contacto directo con los asuntos que representaban. En muchos casos fueron autores muy viajeros que, como ya hemos señalado, coincidieron con ese interés por el conocimiento del paisaje natural que con los miembros de la Institución Libre de Enseñanza. En cualquier caso, a partir de ese

384 VALIS, N., *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*, Madrid, A. Machado Libros, 2010.

385 Sobre la variedad de significados con que los términos "realismo", "naturalismo" e "idealismo" fueron utilizados por la crítica del momento consultar: CAPARRÓS MASEGODA, M. D. y GUILLÉN MARCOS, E., "El valor polisémico de conceptos como realismo, naturalismo e idealismo en la crítica artística española (1897-1915)", 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. 241-246.

386 TIERNO, *op. cit.*, p. 9.

contacto directo llevaban a cabo una reelaboración propia acorde con las ideas que querían representar. De ahí que no sólo se sirvieran de apuntes tomados del natural, los cuales serían la herramienta fundamental en muchos casos, sino también de fotografías y postales en las que encontraban todas las referencias necesarias para su trabajo.

En principio, esta cuestión podría interpretarse como un alejamiento de esa vocación por descubrir y analizar las tradiciones de un determinado territorio; algo que suponemos inherente a su propia definición. Y, sin embargo, no fue tal. Los regionalistas pudieron representar de forma más o menos fiel los trajes populares, las costumbres o los paisajes pero la intención última de su obra no era únicamente ésa. De hecho, algunos de estos elementos, en concreto la indumentaria tradicional, comenzaba a caer en desuso por lo que, en ocasiones, los pintores debían solicitar a los habitantes de las localidades que visitaban que recuperaran esas ropas de sus arcones.

Aunque siempre pueden citarse ejemplos de autores centrados únicamente en el anecdotismo y más vinculados al costumbrismo romántico que al arte de su tiempo, lo cierto es que, por lo general, el regionalismo trató de realizar una búsqueda de esencias, una reflexión metafísica en torno a la identidad de un pueblo, tal y como hemos venido señalando. De ahí que se produzca un proceso de idealización de los asuntos representados que se convierte en una de sus características fundamentales con consecuencias tanto en el plano semántico como en el formal. En este sentido, las vinculaciones con el simbolismo que analizaremos más adelante son evidentes.

Como ya hemos adelantado los hombres y mujeres representados por los regionalistas no son personas concretas sino arquetipos. Su identidad no es particular sino colectiva. Y esto supone un proceso de "esencialización" que afecta también al modo en que son representados. Incluso en sus rasgos físicos. Se tomarán aquellos considerados más representativos de la raza (si recurrimos a la terminología propia de la época) o el pueblo que se quiere representar. No se hará una crónica de la realidad sino de la identidad. Valeriano Bozal, de forma poco complaciente con la obra de Zuloaga, señalaba hace unos años: "…no se trata ahora, tan siquiera, de un naturalismo analítico y crítico, sino, peor aún, de un idealismo crítico absolutamente apriorístico, que pretende introducir la realidad en burdos esquemas preconcebidos. Zuloaga se asemejó mucho en esto a Unamuno y Pérez de Ayala"[387]. Puede decirse que la idea, la concepción de lo que es un pueblo o un territorio, está prácticamente establecida en los regionalistas antes de enfrentarse con la realidad. El contacto tan sólo reporta los medios, la excusa. Y esto supone el que la pintura regionalista, en ocasiones, perpetúe tópicos establecidos a lo largo del tiempo e incluso maneras heredadas de referentes como el citado Zuloaga.

387 BOZAL, *op. cit.*, 1967, p. 52.

De este modo no es resulta extraño aludir a la teatralidad, al carácter escenográfico, de la obra de autores como el citado o de otros como Romero de Torres[388]. En esos escenarios es donde se representaban funciones que contenían elementos extraídos de la tradición, de la literatura o de la música y, sin embargo, todo con un sentido de trascendencia que pretendía alejar estas imágenes del costumbrismo más superficial. Tan sólo con la llegada de las nuevas corrientes europeas se perderá este interés por la representación de conceptos y se volverá a un tratamiento de lo popular alejado de ese espíritu propio del fin de siglo.

El proceso llevado a cabo por los regionalistas en su encuentro con la realidad es muy selectivo. Se apartan del carácter pintoresco propio de la herencia romántica pero singularizan aquellos elementos que es necesario conservar puesto que aluden directamente a una cuestión diferencial. Por ejemplo, las vestimentas tradicionales no dejan de ser un elemento anecdótico pero que, en muchos casos, se convierten en componente fundamental de sus obras. Permanecen porque son entendidas como símbolo que el espectador puede identificar de forma sencilla como alusión a un territorio concreto. Esto sin olvidar el hecho de que no dejan de casar perfectamente con el interés por lo decorativo que recorre una buena parte del regionalismo.

En cuanto a su interés por la representación de costumbres, fue de nuevo Valeriano Bozal refiriéndose a Zuloaga quien señaló cómo éstas se convierten en símbolos externos como los utilizados por cualquier religión o doctrina:

> "Al poner en juego las costumbres tradicionales como fenómenos absolutos, evidencia episódicamente el sentido irracional de su mundo, consagrando símbolos meramente externos. Toda religión necesita símbolos meramente externos que le permitan duradera existencia social. Toda ideología o doctrina, aunque sea tan precaria como la de Zuloaga, los necesita. Nada mejor que las tradiciones del pueblo. Aquí son sólo el marco en que se desarrolla la mitificación expuesta, mas en otros pintores, los Zubiaurre por ejemplo, sólo existe el aspecto costumbrista"[389].

Intuyamos o no una cierta doctrina vinculada a la producción de los regionalistas lo cierto es que la costumbres son utilizadas, tal y como señala Bozal, como elementos absolutos que hacen referencias a todo el espíritu regional que pretende plasmarse. En este sentido, actúan de forma similar al señalado para las vestimentas. Son anécdota y como tal se representan, pero no es la actividad en sí misma la que interesa, sino la perpetuación de ésta en el tiempo, la repetición de ese mismo momento por parte de un pueblo y durante innumerables generaciones. Si bien es cierto que podríamos hablar también de los falsos históricos y las referencias a costumbres que arrancaban en realidad del siglo anterior. No en vano, y pese al rigor presente en algunos autores, no se trataba de investigaciones etnográficas sino de ejercicios plásticos.

388 En relación a éste último y de entre la abundante bibliografía que se le ha dedicado hay que destacar la relectura a la que se sometió su trabajo en el catálogo de la exposición *Julio Romero de Torres: símbolo, materia y obsesión* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Javier Pérez Segura], Madrid, Tf, 2003.

389 BOZAL, *op. cit.*, 1967, pp. 52-3.

Otra aspiración de los regionalistas será la de plasmar escenas intemporales, alejadas del mundo moderno pero sin referencias a un pasado concreto. De ahí la abundancia de figuras hieráticas, en muchos casos con un carácter escultórico. Lo que se perseguía era la verdadera tradición, la que permanece y que en cierta medida se veía en peligro ante el avance del mundo moderno. Y de ahí la preferencia por el ambiente rural, alejado de los centros de producción artística y susceptible de ser mitificado, y el que sólo autores muy concretos se acerquen a la realidad del proletariado urbano.

Pese a todo, podemos señalar la existencia de un regionalismo crítico en el que situar algunos de los autores más avanzados del momento como Evaristo Valle o Alfonso Rodríguez Castelao. En éstos, el acercamiento a la realidad vendrá teñido de crítica mordaz contra la situación social del momento en lugar de preferir sumarse a la beatificación de la región a través de sus gentes populares. Tampoco las descarnadas escenas populares de Gutiérrez Solana, tomadas de los bajos fondos madrileños, dejan de tener ciertos puntos en común con esta vertiente del regionalismo.

Estamos describiendo, por lo tanto, un complejo proceso que partió de la realidad para alejarse paulatinamente de ella. Y ese es el proceso de modernización que supuso el regionalismo en el seno de la pintura española. Esta evolución ya fue perfectamente relatada por Manuel Abril y, pese a la extensión de la cita, consideramos indispensable reproducirla aquí. En realidad, es una perfecta definición de lo que fue el regionalismo:

> "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.
>
> La región adquiere de ese modo carácter trascendental porque se la va concibiendo en función de una savia interior que la informa. ¿No se ve la diferencia entre tomar un cintajo de corpiño como mero adorno a tomarlo como floración? Lo regional, según el primer modo, no pasa de mascarada o de baile arbitrario de trajes, más monótono que otra cosa; en cambio, según la segunda acepción, nos hace ver la diferenciación de caracteres, de humor, de manera popular de entender la existencia entera. Cuando Sorolla es más Sorolla y más Valencia es cuando pinta desnudos –cielo, mar y carne en el baño- no cuando pinta huertanos con todos sus arreos. Y la boinita de un vasco en los Zubiaurre es tan «facción personal» y tan «distintivo de casta» como las caras joviales e ingenuas, ya de los orondos comilones, como de los flacos vejetes decidores. Así como el egiptólogo pudo reconstituir todo un alfabeto por cuatro rasgos aislados, así por la pipa o la boina de un vasco de los Zubiaurre podría reconstituirse todo un repertorio psicológico de la región.

> Y esto indica, por tanto, que la naturaleza va imponiendo a los pintores la necesidad de tomarla y sentirla desde dentro, como aspectos específicos y orgánicos de una fuerza creadora universal que en cada lugar adopta una forma típica"[390].

Las palabras de Abril describen perfectamente esa intención del regionalismo de ir más allá del motivo representado. Pese a que en la propia definición del regionalismo se recoge la referencia a lo cercano, a lo diferencial, a lo peculiar, entre los teóricos del momento se mantiene la idea de trascender ese ámbito y de que las manifestaciones artísticas tengan un carácter acorde con esa "fuerza creadora universal que en cada lugar adopta una forma típica" a la que aludía Abril. Una idea defendida por Unamuno ya en 1895:

> "El arte por fuerza ha de ser más castizo que la ciencia, pero hay un arte eterno y universal, un arte *clásico*, un arte sobrio en color local y temporal, un arte que sobrevivirá al olvido de los costumbristas todos. Es un arte que toma el *ahora* y el *aquí* como puntos de apoyo, cual Anteo la tierra para recobrar a su contacto fuerzas; es un arte que intensifica lo general con la sobriedad y vida individual, que hace que el verbo se haga carne y habite entre nosotros"[391].

Se trata de una concepción del arte que, en principio, parece remitir directamente a la estética simbolista del Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa*. Y es que, íntimamente vinculada con la vertiente más simbolista del regionalismo, encontramos una corriente clasicista sobre la que merece la pena llamar la atención, la cual no fue sino una exacerbación de esa aspiración de trascendencia que venimos señalando en su seno. Una referencia a lo clásico que fue diferente del mediterraneismo propugnado por el *noucentisme* catalán, así como del clasicismo sintético y ahistórico contenido en una parte de la vanguardia y que tuvo su mayor desarrollo tras la I Guerra Mundial. En lugar de en el arte de la Antigüedad su referente estaba en el Renacimiento, tal y como se ha venido señalando en relación a la obra de Romero de Torres, pero que puede encontrarse igualmente en lienzos de Eugenio Hermoso, Valentín de Zubiaurre o Anselmo Miguel Nieto[392]. Una referencia al pasado que, por otra parte, casaba perfectamente con el altísimo valor concedido a la tradición pictórica por parte del regionalismo.

3.1.2. EL VALOR DE LA TRADICIÓN

En realidad, el respeto por la tradición, tanto por la pictórica como por la contenida en la sabiduría popular, al que venimos haciendo referencia, no se puede restringir únicamente al ámbito pictórico. De hecho fue una constante cultural del periodo que nos ocupa, presente ya tanto en el regeneracionismo como en los escritos de la generación del 98 y, por supuesto,

390 ABRIL, *op. cit.*, pp. 52-3.

391 UNAMUNO, *op. cit.*, 1986, p. 31.

392 Sobre esta cuestión ya llamó la atención Javier Pérez Rojas en: PÉREZ y GARCÍA, *op. cit.*, p. 72.

una idea estrechamente vinculada con el pensamiento regionalista. Macías Picavea en su análisis sobre *El problema nacional*, encontraba precisamente en éste aspecto una de las razones para plantear el regionalismo como uno de los posibles remedios a la situación de España: "Regionalismo, porque es la vuelta a lo castizo, la restauración de la tradición y de la historia, la sacudida vigorosa y defensiva contra el australismo cesarista, centralizador y asesino de la nación en sus miembros sanos y robustos"[393]. También Rafael Doménech, tal y como vimos en su momento, señalaba que nacionalismo y tradicionalismo no pueden explicarse por separado de un modo satisfactorio[394].

Desde un punto de vista estrictamente plástico, la recuperación de la escuela española fue una ambición propia de los pintores regionalistas. Tal y como se ha señalado en repetidas ocasiones la recuperación del pasado artístico español tiene un punto de origen fundamental en la crítica romántica francesa de mediados del siglo XIX, fundamentalmente a través de Gautier y Baudelaire. Fue entonces cuando surgió la idea de que pintar moderno era pintar español, siendo Manet el ejemplo más evidente a este respecto[395]. Esa recuperación llevada a cabo en Francia contribuyó de forma decisiva al interés que la historiografía española mostró desde finales del siglo XIX por los grandes maestros del pasado. Ésta criticó el desconocimiento de la tradición de que hacían gala los, por otra parte afrancesados, pintores españoles. Balsa de la Vega lo exponía del siguiente modo: "Nos sospecharon (los pintores españoles del siglo XIX) que el genio nacional, español puro, brillaba esplendoroso en el hijo de Fuendetodos; cierto que también desconocían el valor positivo de nuestros Velázquez, Rivaltas y Rivera"[396]. Juicios como éste tuvieron consecuencia directa en la obra de los autores más avanzados. Durante la centuria siguiente, esta labor de recuperación fue continuada y se convirtió uno de los rasgos definitorios del lenguaje regionalista.

Encontramos, por tanto, dos formas diferentes de entender el papel jugado por el arte francés en este proceso. Por un lado, es allí donde surge el interés por la modernidad de la escuela española, mientras que, por otro, determinados críticos insistieron en señalar los peligros que entrañaban las novedades parisinas puesto que se apartaban de la verdadera tradición. En la primera de estas líneas hay que situar a Juan de la Encina quien al ocuparse de la pintura vasca señalaba lo siguiente:

> "En la Villa de todos los fermentos hallaron también los artistas vascos, fresco y renovado, el fermento de su arte nacional: en ella recibieron la primera iniciación eficaz en el sentido de su genuina tradición. Al recoger en tierra extraña ese hilo tradicional, tomaron a la vez el complicado y confuso tejido de las nuevas y novísimas direcciones estéticas generadas allí o que se estaban generando. Si bajo ese influjo

393 MACÍAS, *op. cit.*, p. 345.

394 DOMÉNECH, *op. cit.*, [193?], pp. 15-6.

395 Entre otros: *Manet en el Prado* [catálogo de la exposición comisariada por Manuela B. Mena], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003.

396 BALSA DE LA VEGA, R., *op. cit.*, p. 7.

> inician, en efecto, una vuelta a la tradición nacional, no lo hacen con simple prurito de remedo arcaizante: enfrentáronse con ella bajo la acción rectora de las nuevas tendencias dominantes"[397].

Paralelamente, no podían menos que surgir las dudas al respecto de qué se entendía por tradición y en qué medida ésta podía contribuir a la práctica artística del momento. El peligro a éste respecto era evidente y así, autores como Doménech, advertían de que la tradición mal entendida podía ser "un peso muerto que gravita sobre las gentes jóvenes estorbando la libertad de sus movimientos"[398].

Juan de la Encina, por su parte, entendió que esa tradición a la que miraba el arte del momento, tenía que ser una fuerza dinámica, un elemento que posibilitara el cambio. No en vano, era muy consciente del peligro que entrañaba referirse a ésta cuando se pretendía hablar de futuro:

> "En estos tiempos que demandan al arte con particular fruición la novedad, la palabra *tradición* pudiera tener equívoco sentido. Nada más lejos de nuestra intención. No creemos que en arte sean posibles novedades absolutas, aunque también disentimos mucho de aquellos que piensan y afirman que el arte ha cerrado su evolución y todo se halla en los museos. (…) Somos tradicionalistas cuando la tradición que se nos pone delante, es una tradición perdurable, y no momia del pasado. Nos interesa éste principalmente en cuanto puede ser portador de fermentos y sugestiones de futuro. De modo que para nosotros todo debe orientarse hacia el futuro, hacia el cambio vital; y la tradición en ese sentido no es otra cosa que una mera fuerza impulsora y continua que llega de los senos más profundos de la existencia y labra día a día nuestra vida, la reforma y cambia irremisiblemente"[399].

El concepto de tradición esgrimido por Encina en esta obra, así como las implicaciones que éste tendría en relación al regionalismo, ha sido definido por Julián Díaz en los siguientes términos:

> "El libro contiene una definición muy clara (todo lo discutible que se quiera, pero muy clara) de esa tradición clásica española y del arte moderno, pero sus argumentos, llevados a sus últimas consecuencias, negarían la existencia del regionalismo en el sentido fuerte del término, y explicarían algunas curiosidades como esas *Sevillanas en el campo* de Francisco Iturrino que parecen bretonas, debajo de lo regional hay una tradición sólida

397 ENCINA, *op. cit.*, 1919, pp. 8-9.

398 DOMÉNECH, *op. cit.*, [193?], p. 131.

399 ENCINA, *op. cit.*, 1919, pp. 14-5.

y europea, forjada en el siglo XIX, o, sería otra posibilidad teórica de aquel momento, las formas poseen vida propia, o bien, para terminar, las cosas, en arte, casi nunca son lo que parecen"[400].

Precisamente, esa ansia de futuro e innovación, hizo que, apenas dos años después, se posicionara en contra del concepto de tradición que perpetuaba una parte del regionalismo y que ejemplifica en la figura de Zuloaga. Si en *La trama del arte vasco* había destacado el papel de éste precisamente como recuperador de la tradición ahora, probablemente cansado de la falta de novedades que producía nuestra pintura, señalaba lo siguiente:

"Se barajan tradición y modernidad, siguiendo un poco a ciegas el mal ejemplo dado por Zuloaga con su casticismo de tablado; nos hablan todos los días de resucitar la tradición, lo que ellos llaman tradición, esto es, un compuesto de hedor a cebolla, aceite sin refinar y perfumes de mancebía, cuando no misticismo de mascarilla fúnebre de nuestros grandes místicos"[401].

Esa conjunción entre tradición y modernidad, esa concepción de la tradición como vía de desarrollo de un arte nuevo, alejado de los procedimientos decimonónicos, fue una idea recurrente. Así la crítica del momento no dudaba en insistir, y destacar como virtud, los posibles vínculos, en demasiados casos únicamente anecdóticos, que los autores del momento mantenían con los grandes maestros del pasado. Así lo entendía el crítico aragonés José Valenzuela la Rosa señalaba desde las páginas de *Cultura Española*: "Creo sinceramente que las nuevas tendencias no deben atribuirse tanto á la influencia extranjera como á la reacción contra los artistas de la pasada época y á los modernos descubrimientos de la Arqueología"[402]. Y algo más adelante concretaba cuáles eran esos descubrimientos: "Gracias á los estudios arqueológicos, nuevos *clásicos*, como, por ejemplo, El Greco y Goya, admitidos á regañadientes por los antiguos, cobraron gran predicamento, y en ellos fundó su punto de apoyo el arte revolucionario. Quizá por esta circunstancia tienen más firmeza las nuevas tendencias en España que la que puedan tener en el extranjero"[403]. Del discurso de Valenzuela resulta especialmente significativa la alusión a la "firmeza" de las nuevas tendencias en España. Éstas, según aclara el autor, a diferencia de las llegadas de Europa, se legitimaban precisamente en esa vinculación con la tradición y, a partir de ésta, abrían un

400 DÍAZ SÁNCHEZ, J., "Tradiciones, instituciones, ideas y formas en España en el primer tercio del siglo XX", en GIMÉNEZ, C. y LOMBA, C. (eds), *XII Coloquio de Arte Aragonés. Actas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Departamento de Historia del Arte, 2009, pp. 91-116, espec. p. 95.

401 ENCINA, J. de la, "El té chino", *La Voz*, Madrid, 23 de febrero de 1921 (Recogido en *Juan de la Encina y el arte de su tiempo [1883-1963]* [catálogo de la exposición comisariada por Mª Dolores Jiménez-Blanco y Miriam Alzuri], [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo de Bellas Artes de Bilbao, pp. 123-4).

402 VALENZUELA LA ROSA, J. "Los pintores españoles. Crisis del modernismo", *Cultura española*, nº 2, mayo de 1906, pp. 484-491 (cita tomada de p. 486).

403 VALENZUELA, *op. cit.*, p. 487.

nuevo camino. En cualquier caso, tal y como señalaría de la Encina algunos años después, no siempre fueron capaces de cumplir esas expectativas y terminaron por recurrir a los elementos más superficiales de la escuela española de pintura.

El interés que la nueva generación del comienzo de siglo, la que capitaneaba la renovación plástica, sentía hacia los viejos maestros en detrimento de los autores inmediatamente anteriores, buscando en los primeros una posible vía renovadora, queda igualmente evidenciado en las palabras de Ricardo Baroja:

> "Nosotros sin desdeñar lo coetáneo, pretendíamos entroncar con lo anterior. Preferíamos Velázquez a Pradilla, El Greco a Muñoz Degrain, Lope a Echegaray, Herrera al marqués de Cubas, Berruguete a Querol. Pero nuestros contemporáneos o no la comprendían o no la querían comprender. Nos llamaban en tono despectivo "modernistas", cuando más apropiado hubiera sido el llamarnos "arcaístas" o "futuristas". Deseábamos realizar algo imposible o cuando menos muy difícil: adelantarnos a nuestra época o retroceder a la pasada"[404].

También Unamuno, de acuerdo con su formulación de la intra-historia, planteó tempranamente su idea de la tradición, la cual, en realidad, no difiere apenas de lo expuesto hasta el momento. Habló en diferentes ocasiones de una verdadera tradición, una tradición eterna que no se encuentra en libros, monumentos o piedras. Su lugar está en el presente, puesto que es una tradición viva:

> "Debajo de la Historia, es donde vive la verdadera tradición, la eterna, en el presente, no en el pasado muerto para siempre y enterrado en cosas muertas. En el fondo del presente hay que buscar la tradición eterna, en las entrañas del mar, no en los témpanos del pasado, que al querer darles vida se derriten, revertiendo sus aguas al mar. (…) Y buscar la tradición en el pasado muerto es buscar la eternidad en el pasado, en la muerte, buscar la eternidad de la muerte"[405].

De nuevo se trata de una tradición viva, válida para el futuro. Planteamiento coincidente con lo visto hasta el momento. Frente a ésta se encontraba ese pasado muerto que, en cualquier caso, y en relación a la plástica, no podemos identificar con el interés por la recuperación de la escuela española. De hecho, Unamuno admiró a autores como El Greco, Velázquez o Carreño, sobre cuya obra también escribió. En realidad, lo que hace el autor en el texto citado, como el resto de los referidos hasta el momento, es advertir contra esa recuperación de la tradición que se centra en un casticismo superficial, no en el carácter universal y eterno contenido en ella.

Las continuas referencias a la tradición terminaron por ser una simple coletilla entre críticos y teóricos. Tras haber llevado a cabo ese redescubrimiento de los grandes maestros en busca de la modernidad contenida en ellos, la tradición, o más bien la fidelidad

404 BAROJA, *op. cit.*, p. 99.

405 UNAMUNO, *op. cit.*, 1986, pp. 34-5.

a la misma, se convirtió en argumento esgrimido en contra de los que supieron ver más allá de la simple recreación del pasado. De este modo, la vanguardia era perjudicial dado que, aparentemente, no se ajustaba a estos planteamientos y, por lo tanto, rechazada como elemento extranjerizante, ajeno a lo español. De esta situación se hizo eco Manuel Abril en los siguientes términos:

> "Se habla a todas horas y por todos de la verdadera tradición –señal de que, por lo visto, hay más de una, la verdadera y las otras-; pero nadie la define y cada cual escoge como tal a su capricho lo que mejor le parece y lo erige en tradición, de tal manera, que la tradición, según tales testimonios, no es otra cosa que el gusto personal de cada uno hecho dogma. Tal cosa es tradición porque yo lo digo, y basta. A quien diga lo contrario se le moteja de no tradicional y de no español por ende"[406].

Pero lo verdaderamente interesante del planteamiento de Abril es cómo se ocupa de la tradición en relación con el arte de vanguardia. En su ensayo *De la naturaleza al espíritu* (1935), defiende este arte frente a los que lo acusan de apartarse de la tradición. Con esta obra, que ante la sorpresa de su autor fue premiada en el Concurso de Literatura convocado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en 1934, pretende "aportar esclarecimientos para una orientación estética de nuestra pintura" para "situarla dentro de un concepto sanamente, rigurosamente tradicional"[407]. De ahí que insista en señalar lo que de tradición española hay en la obra de Gris o Picasso. De hecho, la intención última de Abril parece ser la de situar la vanguardia española en el devenir del arte contemporáneo, más que como una ruptura como una evolución, señalando incluso lo que hay de patriótico en el triunfo internacional de los autores ya citados, así como en Bores, Cossío, Dalí o Miró. También cuando se refiere a autores más "tradicionales" señala esa necesidad de ver más allá de la simple repetición del modo de hacer de los maestros. En este sentido parece recurrente en todos los autores la apelación a Zuloaga y su sentido de la tradición. Respecto a éste dice Abril: "lo bueno y positivo que pueda haber en la obra de este vasco se debe mucho más a lo que hay de original en esa obra que a lo que pueda haber en ella de tradicional apariencia". Y, a continuación, añade: "Para continuar la tradición y genealogía de los maestros no hay nada como hacer otra cosa"[408].

En este punto faltaría por concretar algo más a qué se refieren las fuentes cuando aluden a la escuela española de pintura. La primera figura a la que resulta necesario referirse es la de El Greco. Como es ampliamente sabido su redescubrimiento se produce durante los últimos años del siglo XIX. De hecho, de su pintura se ocupó, en mayor o menor medida, el grueso de la intelectualidad del momento: Unamuno, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Azorín, M. B. Cossío, Juan de la Encina, Margarita Nelken, Ramón Gómez de la Serna y

406 ABRIL, *op. cit.*, p. 118.

407 ABRIL, *op. cit.*, pp. 7-8.

408 ABRIL, *op. cit.*, p. 60.

un largo etcétera. El lugar de El Greco en la historia del arte español e internacional no era, en absoluto, el que ocupaba, por ejemplo, Velázquez, de ahí que se convirtiera en la figura a reivindicar, fundamentalmente a partir de la vocación de modernidad que se encontró en un autor del siglo XVI. Esa modernidad abría nuevas posibilidades de expresión acordes con la constante alusión a autores del pasado como fuente de inspiración para la pintura del momento. Entre los más fervorosos defensores de su obra, estaban los autores del 98 pues no en vano encontraron en su pintura no sólo una primera representación del paisaje, y por lo tanto, del alma castellana, sino también algunas de las categorías centrales de su pensamiento: "Por ejemplo, la idea de la tristeza ambiental y espiritual de Castilla, el papel del sueño en la concepción de la realidad y las conexiones entre ambos, o la idea de que el comportamiento genuino de la raza oscilaría entre la actividad exaltada e impetuosa y la actitud contemplativa y ensimismada"[409]. Finalmente, y no sólo entre los miembros de la Generación, se encontró en El Greco la esencia del casticismo. De Toledo y Castilla se pasó, una vez más, a la identificación con lo español.

Entre los pintores del momento también arraigó ese fervor por la pintura del cretense. Aunque no podemos extendernos aquí en esta cuestión, basten como ejemplo las fiestas modernistas organizadas por Rusiñol y sus homenajes a éste; la conocida pasión por su pintura, visible al mismo tiempo en su propia obra, de la que hizo gala Zuloaga; o el inevitable recuerdo a las figuras del griego que aparece en la producción del primer Picasso.

Velázquez, por su parte, encarnaba la perfección de la escuela pictórica española. Representaba toda la grandeza del siglo de oro español y como tal su pintura fue reverenciada por críticos y pintores. Así, también abundaron en este momento monografías y artículos sobre su obra. Además de encontrar en sus retratos el punto culminante del naturalismo español, se aludió también a la modernidad de su factura y, dentro de la recuperación del paisaje castellano, a los fondos de sus obras con la representación de la sierra de Guadarrama.

A los dos pintores anteriores hay que añadir la figura de Goya. En realidad, la pintura de Goya no había sido olvidada, aunque no siempre fue entendida, durante el siglo XIX. Las referencias a sus posibles herederos fueron constantes a partir de su muerte y así se desarrolló la idea de los pintores de "veta brava", en referencia a cierto costumbrismo romántico que enlazaba con la manera oscura de Goya y dentro del que destacan las figuras de Leonardo Alenza y Eugenio Lucas. El apelativo se mantendrá en el tiempo y se utilizará en alusión a la "España negra" de Regoyos, Zuloaga o Gutiérrez Solana, autores a los que habitualmente se puso en relación con la obra de Goya. Si nos centramos en concreto en Zuloaga no hay duda de su relación con la obra del aragonés, sobre todo si tenemos en cuenta no sólo determinados rasgos formales de su pintura o el hecho de que tratara asuntos directamente alusivos al universo temático del pintor, sino también su vertiente como coleccionista o los homenajes que tributó al pintor en la localidad natal de Fuendetodos. Solana, por su parte, dedicó una parte de su producción a realizar variaciones personales

409 ÁLVAREZ LOPERA, J., "El presente como historia", en *La mirada del 98*, *op. cit.*, pp. 53-61.

sobre los mismos asuntos tratados por Goya, al que consideraba su más inmediato maestro, insistiendo especialmente en esa visión de un Goya "negro" que tan bien casaba con sus propios planteamientos[410]. Desde un punto de vista diferente, pero que igualmente insistía en referencias plásticas más o menos evidentes a la obra de Goya, habría que situar a Gustavo de Maeztu o, entre los aragoneses, a Ángel Díaz Domínguez.

A tenor de lo expuesto, no es de extrañar que el regionalismo insistiera en la figura del pintor de Fuendetodos como referente fundamental en la recuperación de la tradición plástica española. Si bien, en última instancia, desde esa concepción de Goya como el pintor que mejor había encarnado la idea de "lo español", lo que hizo fue insistir en una visión excesivamente local, deudora en realidad del costumbrismo romántico, que llevó al mantenimiento, todavía durante ese primer tercio del siglo XX, de la temática de majas y chulos. Ésta dio lugar a obras de relativo interés artístico que, sin embargo, casaban perfectamente con el gusto burgués del momento.

Ahora bien, no fueron éstos los únicos maestros de los que se ocupó la historiografía del momento y cuya pintura se trajo a colación para hablar de arte moderno. Aunque en menor medida, también encontraremos menciones a otros como Ribera, Zurbarán, Carreño o Ribalta.

Por otra parte, pero dentro de esas referencias a la recuperación del pasado histórico vinculadas al regionalismo plástico, también deberíamos aludir a la ya señalada inspiración en el Renacimiento presente en determinados pintores[411]. Si bien en este caso, los modelos no fueron tanto españoles como italianos, fundamentalmente florentinos.

José Ramón Melida en una de sus crónicas sobre la Exposición Nacional de 1908 ya se hizo eco de un cambio de gusto en este sentido; aclarando que ya se apuntaba en anteriores certámenes. Habla el autor de una vuelta a los "antiguos modelos" que se producía en el seno "de lo que llamamos modernismo, y por extraña contradicción con su pretendido espíritu innovador"[412]. Un retorno que consideraba parte de una ley histórica de la que citaba algunos precedentes –la época de Adriano, el Renacimiento, el neoclasicismo–, que se volvía a repetir en ese momento: "tras de las desordenadas y caprichosas libertades del modernismo, se encuentra en él su afición á lo arcaico, como para buscar en las mejores obras de lo pasado la depuración conveniente"[413]. De ahí que este cambio se observe, precisamente, en el trabajo de los "innovadores, ardorosos y atrevidos"[414]. De éstos cita tres ejemplos que sitúa entre los mejores que podían verse en la exposición, todos ellos destacados por su recuperación

410 MENA, MANUELA B., "Solana y su mirada goyesca", en *José Gutiérrez Solana*, [Madrid], Turner, 2004, pp. 45- 117.

411 Esta vía renacentista presente en una parte del regionalismo español ha sido puesta de manifiesto en diferentes ocasiones por Javier Pérez Rojas en alusión a autores como Romero de Torres, Miguel Nieto, Valentín de Zubiaurre, Eugenio Hermoso y López de Ayala: PÉREZ y GARCÍA, *op. cit.,* p. 72 y PÉREZ ROJAS, F. J., *El retrato elegante*, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 2000, pp. 127-8.

412 MÉLIDA, J. R., "La Exposición de Bellas Artes", *ABC*, Madrid, 2 de mayo de 1908, pp. 7-8, espec. p. 7.

413 *Ibídem.*

414 *Ibídem.*

de los modelos del Renacimiento: Eduardo Chicharro con *Las tres esposas*, Marceliano Santa María con *Las hijas del Cid*, y, sobre todo, Julio Romero de Torres con *Andalucía, Amor místico y profano* y *Musa gitana*. Una tendencia, que, según entendía, debía ser sólo de transición y que, en cualquier caso, podía llevar a excesos; como ocurría en el envío de José Gutiérrez Solana: *¡De vosotros, pobres de espíritu, será el reino de los cielos!*

Algunos años después, Gabriel García Maroto no dudaba en afirmar, en su análisis de la producción artística del año 1912, la vigencia y posibilidades de futuro que veía en esta vía de expresión:

> "Siguen afirmándose en el arte español las hermosas tendencias renacentistas despertadas hace unos años entre unos cuantos artistas de fibra que en su andar á ciegas fueron inundados de luz por los caballeros italianos de los únicos siglos. (…) De los renacentistas será el reino de la tierra del arte en plazo no lejano; son ellos, los modestos, los reconcentrados, los más acreedores al éxito; su veneración por los grandes les hace soñar con su florecimiento de aquel arte en la vida presente, elegancia italiana y espíritu español, (…) Italia está en la cumbre; Leonardo, Vecellio, Boticelli, los grandes de entonces sonríen cariñosos, (…) Se imponen, por tanto, los renacentistas, con su arte sereno; siguen su retroceso espiritual los lumínicos naturalistas; nacen los inquietos, pasan los arbitrarios, y en el arte español, que de tumbo en tumbo hacía olvidar su gentílica historia, pone el renacimiento actual un florón aureo, que llena de esperanzas á los buenos, y marca un punto alto en la vida"[415].

Apenas un año después en su *Teoría de las artes nobles*, el mismo autor situaba a Romero de Torres al frente de ese "renacentismo", en el que se encontraba también Federico Beltrán, pintor que, poco después, se convertiría en su cuñado[416]. En esta misma publicación, y de acuerdo con las casi obligadas referencias a la tradición en el análisis de los pintores contemporáneos, insiste en la ya por aquel entonces reiterada vinculación de Zuloaga con el Greco, Velázquez y Goya; cita a los dos primeros en relación a Anglada Camarasa; y encuentra en Velázquez el referente fundamental para el trabajo de López Mezquita.

Respecto a la citada vía renacentista de renovación podemos identificarla, al menos en líneas generales, con las ideas defendidas por el simbolismo valleinclanesco[417]. Si bien éste no se refirió en sus escritos únicamente a la validez de autores que, como Romero de

415 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. 20-3.

416 GARCÍA MAROTO, G., *Teoría de las artes nobles. Elementos de filosofía e historia del arte español*, La Solana, R. de la O., [1914?].

417 En realidad, como bien ha puesto de manifiesto Javier Pérez Segura, la reivindicación de lo primitivo italiano iría más allá de los escritos de Maroto o Valle-Inclán, y se trataría de una discusión habitual del momento que volvía a aparecer con cada Exposición Nacional. A éste respecto Pérez Segura cita también los ejemplos de Cristóbal de Castro y Rafael Doménech: PÉREZ SEGURA, J., "Pintura, re-creación y fabulación. Romero de Torres antes del meridiano 1915", en *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y… op.*

Torres[418] o Anselmo Miguel Nieto, ponían sus ojos en la pintura italiana del "quattrocento" y el "cinquecento", sino, en general, y de acuerdo con toda esta nómina de intelectuales a los que estamos aludiendo, al valor de la tradición. Una vez más, en una tradición eterna, encarnada por unos valores clásicos e inmutables que permanecen latentes en el arte verdadero:

> "Amemos la tradición, pero en su esencia, y procurando descifrarla como un enigma que guarda el secreto del Porvenir. Yo para mi ordenación tengo como precepto no ser histórico ni actual, pero saber oír la flauta griega. Cuanto más lejana es la ascendencia hay más espacio ganado al porvenir. La rosa se deshoja a poco de nacer, y para nuestras ilusiones el cristal no nace ni muere. El Arte es bello porque suma en las formas actuales evocaciones antiguas, y sacude la cadena de siglos, haciendo palpitar ritmos eternos, de amor y de armonía"[419].

Estrechamente vinculados con los anteriores, hasta el punto de que en ocasiones se identificaron ambas tendencias, estaban aquellos pintores a los que se denominó "arcaicos" o "primitivos". Éstos, reflejaban en sus obras una vuelta diferente hacia el pasado en la que podemos incluir desde las referencias al arte medieval vinculadas al galleguismo, hasta los vínculos de Viladrich con los primitivos catalanes y del norte de Europa. En cualquier caso, este interés por lo primitivo, que en el regionalismo estaría circunscrito fundamentalmente al mundo medieval, va más allá de los límites de este lenguaje y supone una línea de recuperación de estilos "anticlásicos" (íberos, africanos, asiáticos…), que recorre el arte contemporáneo y que se vincula especialmente con una determinada vertiente de la vanguardia.

Pese a todo lo expuesto hasta el momento queda por dilucidar si verdaderamente la pintura del momento logró servirse de la tradición de la escuela pictórica española como catalizador para la renovación artística. A este respecto se ha posicionado negativamente Álvarez Lopera señalando:

---

cit., pp. 19-42, espec., pp. 34-8. Por su parte, Lola Caparrós Masegosa ha reunidos los diferentes testimonios críticos publicados a partir de las Exposiciones Nacionales en relación con la pintura simbolista y su inspiración en el Renacimiento: CAPARRÓS MASEGOSA, L., "¿Clásicos o modernos? El Renacimiento como coordenada estética en la pintura simbolista española", en *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el Arte Español*, Madrid, Departamento de Historia del Arte. UNED., 1994, pp. 127-137.

418 La relación de Romero de Torres con la tradición pictórica española y europea ha sido abundantemente tratada por la historiografía. En concreto, la cuestión ha sido desarrollada en: GARCÍA DE LA TORRE, F., "Julio Romero de Torres: antecedentes y consecuencias de un pintor", en *Julio Romero de Torres. Símbolo, materia y… op. cit*., pp. 71-90. La autora no circunscribe esa influencia únicamente al renacimiento italiano, sino que pone especial énfasis en la huella dejada en su pintura, entre otros, por Leonardo da Vinci, Juan Valdés Leal o Goya. En este mismo catálogo Javier Pérez Segura ("Pintura, re-creación…", *op. cit,* pp. 19-42) insiste en las relaciones de Romero de Torres con el manierismo; mientras que Lily Litvak ("Abrir las puertas del tiempo", en *Julio Romero…op. cit.,* pp. 163-170), añade la relación con el arte bizantino.

419 VALLE-INCLÁN, R. del, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, p. 101.

> "En lo que se refiere a la influencia que los pintores españoles del pasado ejercieron sobre los artistas de la época baste con recordar que, además de escasa, se produjo por vías poco productivas: a través de la asimilación de características formales externas, de la adopción más o menos casual de esquemas compositivos o de la toma en préstamo de algún que otro motivo"[420].

No hay duda de que la inspiración en pintores del pasado, en muchos casos, se produjo únicamente a través de la asimilación de características formales externas. Sin embargo, sí que dudamos de que éstas fueran escasas; más bien al contrario. Las referencias fueron constantes y reiterativas, si bien de carácter epidérmico. Como adelantábamos, la crítica, especialmente la interesada en las premisas del regionalismo, insistió en ello, y la búsqueda de referentes clásicos como motivo de elogio era prácticamente obligada. Una vez encontrado el vínculo con el pasado las alabanzas eran más profusas cuando, según se entendía, en lugar de copiar, los pintores eran capaces de recuperar esa "verdadera tradición", de tan compleja, por difusa, definición. Es decir, cuando lograban hacer de ésta una vía para la renovación.

Por último, queda señalar que dejando al margen cuestiones temáticas e ideológicas, entendemos que es en este intento por recuperar la tradición pictórica española, junto con la ambivalencia entre realismo e idealismo, donde encontramos dos de las premisas fundamentales en torno a las cuales caracterizar la pintura regionalista. Al margen de ello, y como hemos señalado en diferentes ocasiones, la solución final de cada obra dependerá de los intereses y capacidades de su autor, con lo que podemos vincular al regionalismo muy diferentes soluciones plásticas que, en sus mejores ejemplos, contribuyeron a la actualización de la pintura española de ese primer tercio de siglo.

3.1.3 CONTAMINACIONES LINGÚÍSTICAS

Para completar la caracterización del lenguaje regionalista resulta necesario analizar las interacciones que se produjeron entre éste y otras manifestaciones plásticas desarrolladas de forma más o menos paralela. De hecho es esa confluencia de lenguajes la que dota de un mayor interés y complejidad al periodo que nos ocupa. A éste respecto señalaba hace unos años Francisco Calvo Serraller:

> "No debe sorprendernos que todavía hoy, cuando se trata de nuestro arte finisecular, subsista una confusión hasta en las etiquetas. Se habla, por ejemplo, de modernismo, simbolismo, idealismo, regionalismo, *art déco*, y, no pocas veces para

420 ÁLVAREZ, op. cit., p. 61.

aludir a lo mismo y a los mismos. Esta escasa delimitación de las corrientes se va a perpetuar en nuestro país en las décadas sucesivas, ya bien entrados en el siglo XX, y cuando se han desarrollado ampliamente las vanguardias históricas"[421].

La etiqueta de regionalismo no nos sirve nada más que para caracterizar a grandes rasgos un tipo de pintura común a ese momento. Se trata de un instrumento útil pero falto de contenido si no viene acompañado de una serie de precisiones fundamentales. Tal y como ha señalado Javier Pérez Rojas:

"Tanto el arte español vanguardista como el no vanguardista alcanzan en este momento una innegable personalidad. Las clasificaciones o etiquetaciones, llámense *noucentisme* o regionalismo, tienen un valor relativo, frente a la escala tradición-renovación-vanguardia que se dibuja en el horizonte artístico posterior a 1910, o frente a las relaciones vanguardia, clasicismo, barroco (entendido bien en su acepción historicista o expresionista). Es por ello bastante complejo sistematizar este arte manejando compartimentos estancos que no atiendan a las oscilaciones e incursiones de tan variada índole que tienen lugar, que son más signo de inquietud que de desorientación"[422].

Atendiendo a la forma en que el regionalismo se interrelacionó con esos otros lenguajes, entenderemos más profundamente las relaciones entre tradición-renovación-vanguardia a las que se refiere Pérez Rojas y que son, en realidad, el objeto último de nuestro estudio: qué hay de tradición y qué de renovación en el regionalismo. Para ello comenzaremos por sus vinculaciones con el costumbrismo decimonónico del que arranca su desarrollo, trataremos de ver en qué medida le marcaron los lenguajes del fin de siglo, modernismo y simbolismo, atenderemos específicamente a sus relaciones con la realidad catalana del momento representada por el *noucentisme* y, por último, nos ocuparemos de la evolución que sufrió a través de su contacto con los nuevos lenguajes europeos desarrollados tras la I Guerra Mundial.

3.1.3.1 Pintura regionalista y realismo costumbrista

Como ya hemos señalado el punto de partida para el desarrollo de la pintura regionalista lo encontramos en el Realismo desarrollado en la segunda mitad del siglo XIX, concretamente en sus escenas costumbristas de marcado sabor popular. Pero antes de seguir adelante es necesario realizar una serie de precisiones sobre la evolución de este género.

421 CALVO SERRALLER, F., "El simbolismo y su influencia en la pintura española del fin de siglo [1890-1930], en *Pintura simbolista en España [1890-1930]* [catálogo de la exposición comisariada por Francisco Calvo Serraller], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, p. 46.

422 PÉREZ y GARCÍA, *op. cit.*, pp. 57-8.

El costumbrismo, como es sabido, no es un fenómeno restringido a la órbita del Realismo. La representación de escenas populares es algo común dentro de nuestra pintura del siglo XVII, si bien el verdadero auge de este tipo de obras se produjo con el movimiento romántico y el descubrimiento de España como destino exótico y pintoresco frecuentado por la intelectualidad europea. Hasta tal punto fue importante el desarrollo de la pintura costumbrista durante el Romanticismo que el propio término "costumbrismo" viene cargado de connotaciones que aluden a este movimiento. Autores como Teresa Sauret atribuyen el tratamiento de las costumbres al espíritu romántico mientras que para el Realismo han preferido servirse del concepto de pintura de género con la ampliación temática que esto supone[423]. En cualquier caso, tanto si mantenemos el uso del término "costumbrismo" como si nos inclinamos por el concepto más general de pintura de género, lo que no puede olvidarse es que la creciente importancia de este fenómeno sobrepasó con creces los límites del Romanticismo como movimiento cultural y mantuvo su vigencia hasta el final de siglo.

A partir de los años sesenta se produjo una evolución en el ámbito de la pintura costumbrista acorde con los nuevos gustos del Realismo. Carlos Reyero ha concretado cuáles son los rasgos más significativos de este cambio de orientación[424].. En primer lugar, una obsesión por lo irrelevante que hará a los autores apartarse de la representación de costumbres concretas o de la individualización de sus protagonistas. Si bien es cierto que el mismo autor hace constar, ya en este momento, la alusión eventual a determinados tipos regionales o nacionales. En segundo lugar, una mayor concreción cronológica que contrasta con la intemporalidad propia del Romanticismo, desarrollándose escenas no sólo ambientadas en el presente, sino también en el pasado, sobre todo en el siglo XVIII. Es lo que terminó por denominarse "pintura de casacones", en alusión a la indumentaria de sus protagonistas. Por último, se refiere Reyero al creciente empleo de recursos plásticos propiamente realistas, sobre todo a través de composiciones de pretendida casualidad y de una ejecución caracterizada por el uso de una pincelada pequeña y detallada, y unos colores de gran viveza. Pese a todo no podemos olvidar que ciertas pervivencias de inspiración romántica se mantuvieron dentro de este género hasta el fin de siglo e incluso fueron más allá y aparecen en obras plenamente novecentistas.

El costumbrismo, y su falta de aspiraciones programáticas y de trascendencia en sus contenidos, supuso un claro avance dentro del arte del siglo XIX por su oposición a la tradición académica. Si el origen de su desarrollo hay que situarlo en la difusión del gusto romántico, la implantación de la estética realista contribuiría de forma decisiva a su éxito rotundo. La pobreza de los asuntos que trataba y su falta de monumentalidad, hicieron que los ambientes académicos tardarán en reconocer su interés. De hecho, cuando se referían a éste, aludían más a su popularidad que a sus virtudes propiamente artísticas. Así lo demuestran las palabras del académico José Caveda en 1867:

423 Cfr. SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, [Málaga], Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, 1987, p. 384.

424 Cfr. REYERO y FREIXA, *op. cit.*, p. 188.

> "Mucho más numerosas y expresivas e intencionadas son las pinturas que tiene por objeto los tipos y caracteres especiales de nuestras provincias y con mayor verdad y estimación se representan. Sin que puedan considerarse como otras tantas obras maestras, llevan consigo el prestigio de la popularidad, agradan a la multitud y no les niegan tampoco su simpatía los inteligentes"[425].

La verdadera aceptación de los presupuestos costumbristas por parte de la Academia no llegaría hasta finales del siglo XIX. Si bien para entonces la pintura de género ya abundaba entre las obras presentadas a las Exposiciones Nacionales y el mercado artístico estaba plagado de esas pequeñas composiciones de fácil salida que reportaban considerables beneficios a sus autores.

Un ejemplo de la importancia del realismo costumbrista en los últimos años del siglo XIX lo encontramos en la publicación en 1892 de *Los bucólicos* de Rafael Balsa de la Vega, a la que ya hemos aludido con anterioridad. Ya vimos cómo sitúa en la Exposición Nacional de 1884 el auge de lo que él llama pintura ruralista en España. También señalamos que encuentra en el Realismo de Courbet o Millet el referente fundamental de esa pintura, pese a que aclara que la pretendida originalidad de estos autores no es tal. En la pintura holandesa del siglo XVII y muy especialmente en la pintura inglesa de Gainsborough y Constable, es donde sitúa el origen del acercamiento realista a los asuntos de inspiración rural.

En cualquier caso, lo que a él le interesa es ocuparse del realismo costumbrista español y, a este respecto, realiza una serie de apreciaciones que nos pueden ser de utilidad. En primer lugar, se hace eco de cómo en ese final de siglo se entendía que la estética realista era un síntoma de modernidad. Sin embargo, él es contrario a esta idea y realiza afirmaciones como ésta: "La pintura de las costumbres rurales, no solamente (…), se cultivó con carácter regional, hace siglos, fuera de España, sino que en nuestra patria, número considerable de pintores andaluces, valencianos y de otras provincias se adelantaron a los catalanes en el estudio del género citado"[426]. De este modo, ataca a la pintura catalana, a la que considera copia de los modelos franceses y, en cambio, destaca la de andaluces o valencianos en la cuál sí que encuentra una verdadera identidad española que la hace original. En realidad, Balsa de la Vega se escuda en una pretendida actitud moderna que termina por resultar falsa. Señala la importancia de que los artistas viajen a París "en busca de las novísimas fases por que atraviesa el arte"[427] pero a continuación critica el impresionismo por mercantilista y lo vincula a la obra de Millet y Courbet. Sus referentes estéticos se encuentran todavía en el romanticismo de Delacroix, Delaroche e Ingres y en el realismo de Meissonier o Neuville.

---

425 CAVEDA, J., *Memorias para la Real Academia de San Fernando y de Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid, 1867, t. II, pp. 160-1 (Texto recogido por SAURET, *op. cit.*, p. 382; y por CALVO SERRALLER, F., *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX,* Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1995, p. 40).

426 BALSA DE LA VEGA, *op. cit.*, p. 44.

427 BALSA DE LA VEGA, *op. cit.*, p. 32.

Pese al tema al que dedica su obra, no se muestra el autor complaciente con este tipo de pintura en la que encuentra la única originalidad posible en la representación de las costumbres propias de un país. Considera que el medio natural y la raza deben ser los únicos intereses del pintor, entroncando así con las ideas difundidas por Taine: "No es posible negar la influencia del territorio, como advierte Azcárate en reciente estudio de esta índole. Es muy antigua la creencia de que, a la naturaleza del país corresponden física y psíquicamente, las condiciones del individuo; y si el medio natural, el territorio, tiene tal influencia, ¡qué influencia no tendrá el de la raza!"[428]. En este sentido, podemos entroncar su pensamiento con lo que será el regionalismo, sin embargo, en otros aspectos se aparta totalmente de los planteamientos de este lenguaje.

El realismo burgués defendido por Balsa de la Vega aboga por la representación fiel del natural, sin añadir una mayor trascendencia a sus contenidos. Rechaza la pintura que pretende "coadyuvar a la obra de la regeneración social"[429] por considerar esta actitud un idealismo inútil. Esta estética de lo trivial, que contrasta con el realismo social igualmente desarrollado en este fin de siglo, fue muy representativa del momento y es característica del costumbrismo al que nos estamos refiriendo. De ahí que con la llegada del nuevo siglo encontremos un cambio fundamental de planteamiento en lo que llamamos regionalismo. Esta nueva pintura, sí que trató de jugar un papel en la regeneración social y además se cargó de un profundo idealismo en su intento de que los tipos humanos muestren algo más de lo que son por sí mismos, aludiendo a lo que representan como parte de un colectivo.

La pintura que interesa a Balsa de la Vega es la que realizan en ese momento autores como Jiménez Aranda, Pradilla, Moreno Carbonero, García Ramos, Bilbao, Blanco Coris o Agrasot por citar algunos ejemplos. Salvo Jiménez Aranda, el resto desarrollaron una gran parte de su producción ya durante la centuria siguiente lo que da buena prueba de la pervivencia de esta pintura en el tiempo. Con el nuevo siglo todos ellos eran ya autores consagrados y reconocidos por las instancias oficiales. Es por ello que podemos identificar su pintura con aquella contra la que reaccionó la nueva generación de los regionalistas. Generación de la que, por otra parte, fueron maestros. Salvo, aunque con ciertos matices, en el caso de Gonzalo Bilbao el resto no evolucionaron a partir de ese estilo realista con el que los hemos identificado y, de ahí, que nos sirvan para caracterizar la evolución producida entre el Realismo y el regionalismo.

Aunque determinados autores han pretendido ver en el regionalismo una mera perpetuación de los modos realistas en la centuria siguiente, lo cierto es que resulta imposible dudar de la importancia de los cambios artísticos que trajo consigo el fin de siglo. El hecho de que el grupo de autores antes citado no fuera capaz de dar el paso hacia las novedades que, según entendemos, encierra el regionalismo, es una buena muestra de la distancia que

428 BALSA DE LA VEGA, *op. cit.*, p. 51.

429 BALSA DE LA VEGA, *op. cit.*, p. 130.

separa ambos lenguajes. No se puede pretender que un periodo tan complejo y decisivo para la llegada de la modernidad como fue la transición entre el ochocientos y el novecientos no trajera transformaciones en el ideario estético de la nueva generación.

Precisamente ese cambio de siglo estuvo también protagonizado por lo que se ha denominado como realismo social y que, tal y como ha señalado Carlos Reyero, vivió su impulso definitivo en el ámbito español a partir del triunfo de Luis Jiménez Aranda en la Exposición Universal de París de 1889 con un tema de ambientación hospitalaria[430]. Esta particular vertiente del Realismo, que osciló entre los asuntos tomados de la crónica de sucesos, la denuncia de las condiciones de vida de las clases trabajadoras y la llamada "pintura lacrimógena" en alusión a sus contenidos, tuvo un especial protagonismo especialmente gracias a su destacada presencia y los triunfos obtenidos en las Exposiciones Nacionales al menos hasta 1904. Los pintores regionalistas, en la mayoría de los casos todavía entonces en su etapa de formación, trabajaron, como no podía ser de otro modo, este tipo de obras, por lo que puede decirse que ese realismo social fue esencial en la formulación de su propio lenguaje. No en vano suponía un paso intermedio entre el costumbrismo anteriormente descrito y las propuestas que ellos mismos estaban en proceso de desarrollar y que alcanzarían su madurez durante el segundo lustro del nuevo siglo. Esta cuestión fue puesta manifiesto por Reyero quien en relación a la vigencia de ese realismo social señaló hace algún tiempo: "su desaparición es igualmente imprecisa, porque casi siempre se diluye en un regionalismo regeneracionista o en el análisis de nuevos problemas representativos donde poco a poco queda marginado el valor del tema"[431].

En otro orden de cosas, más allá de los posibles vínculos que el regionalismo presenta con los lenguajes decimonónicos creemos necesario hacer hincapié en la importante evolución que supone en relación a éstos. No olvidaron el sentido de estricta observación de la realidad pero le añadieron nuevas premisas. Sobre todo en un primer momento supuso una reacción –más enfocada contra la pintura costumbrista y de historia que contra la que ponía énfasis en la cuestión social–, con un claro afán modernizador. Pese a todo, fue una reacción escasamente arriesgada y por ello pudo ser absorbida bastante rápidamente por la oficialidad, haciendo necesaria, pocos años después, una nueva respuesta más acorde con el panorama internacional. En cualquier caso, creemos necesario desligar sus propuestas de las llevadas a cabo por la generación anterior y para ello pueden servirnos algunos testimonios del momento.

430 REYERO y FREIXA, *op. cit.*, 1995, p. 243.

431 *Ibídem.*

José Francés en *El año artístico 1915* señalaba lo mucho que desentonaba la obra de Francisco Domingo Marqués en la Exposición Nacional de ese año, no tanto por su técnica como por el propósito y los ideales de su pintura[432]. Habla el autor de una reacción contra ese arte finisecular a través de la figura de Sorolla, al que considera precursor de los nuevos derroteros tomados por la pintura:

> "El arte no podía permanecer inactivo frente a las otras actividades intelectuales. La brusca y luminosa reacción del precursor, Joaquín Sorolla, no había de pasar inadvertida. Toda la vieja pintura pseudo-romántica de fines del siglo XIX, todo ese falso culturismo frío, académico, apolillado, de los pintores cuyos nombres están en la memoria de todos y cuyas obras nos abochornan todavía en el Museo de Arte Moderno, se derrumbó estrepitosamente. Claro que el sorollismo no era bastante"[433].

Uno de los síntomas de esa evolución se concreta en lo que denomina españolismo y que en pintura cobra una gran fuerza en la Nacional de 1915. Trata de concretar cuáles son los precedentes de ese "entusiasmo patrio" y, desde luego, no los encuentra en el realismo costumbrista del siglo anterior: "Busquemos, pues, los antecedentes de este españolismo pictórico más cerca de nosotros y mucho más lejos de esos pintores de la segunda mitad del siglo XIX"[434]. Entiende que en la plástica española se ha vivido una clara evolución y, tras el avance que supuso Sorolla, señala a Zuloaga como el "guía pictórico" a partir del cual ha sido posible ese camino.

En similares términos se había pronunciado el año anterior Ramón Pérez de Ayala desde las páginas de *Gran Mundo*. Al ocuparse de la obra de Julio Antonio y Sebastián Miranda se hacía eco del cambio de sensibilidad respecto a las corrientes de finales del siglo pasado: "La sensibilidad española de la última década es distinta, y en algunos órdenes, antitética a la sensibilidad española de fines del siglo pasado. En literatura y pintura hay una renovación o renacimiento, cuyas características se están estudiando seriamente"[435].

Incluso desde posturas abiertamente contrarias a reconocer el interés tanto del costumbrismo como del regionalismo, podemos encontrar una diferenciación, más o menos clara, entre ambas posibilidades. Joaquín Torres-García, desde las páginas de la revista *España* advertía en 1917 sobre los peligros que podía suponer el seguir de forma fiel una determinada tradición. Así, negaba que los autores que caían en esa práctica pertenecieran al arte moderno, pero curiosamente diferenciaba diferentes grupos de pintores. En el primero incluía a aquellos que pretenden vencer a la fotografía a través de su habilidad técnica, mientras que en el segundo y el tercero, diferencia entre los que compiten con la literatura y los pintores de lo regional:

---

432 FRANCÉS, "Españolismo pictórico…", *op. cit.*, 1916, pp. 104-7.

433 FRANCÉS, *op. cit.*, 1916, pp. 104-5.

434 FRANCÉS, *op. cit.*, 1916, p. 105.

435 PÉREZ DE AYALA, R., "Julio Antonio y Sebastián Miranda", *Gran Mundo*, Madrid, 15 de marzo de 1914 (Recogido en *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, *op. cit.*, pp. 123-4).

> "Ni tampoco los que quieren competir con la literatura –literatura mala– dándonos cuadros de costumbres, escenas dramáticas, cómicas, lo pintoresco, etc., porque no saben que el arte es forma y forma pura lo clásico.
>
> Ni tampoco saben los pintores costumbristas, los del anecdotismo, lo típico, lo regional, etc., que no hacen, como presumen, arte del presente. Esos pobres sordos tampoco han oído la hora del reloj del tiempo"[436].

Si bien resulta algo confusa la diferenciación planteada, al hablar primero de "cuadros de costumbres" y de lo pintoresco y, después, de "pintores costumbristas" y de anecdotismo; lo cierto es que se refiere a dos grupos diferentes de acuerdo con la carga literaria presente en sus obras. Es decir, que en esa representación de lo regional que sitúa en el segundo grupo habría una cierta liberación de determinados modos, concretamente de la necesidad de ajustarse a lo dramático, lo cómico o lo pintoresco, que estamos planteando como más propias de un lenguaje que, si bien se siguió trabajando durante las primeras décadas del siglo XX, fue más característico de la centuria anterior.

Pero el autor que mejor nos sirve para ilustrar el cambio de gusto al que nos estamos refiriendo es de nuevo Manuel Abril. Y no tanto porque se ocupe en términos generales del salto que se produce entre los lenguajes artísticos de un siglo y el siguiente, lo cual también hace, sino porque, específicamente, analiza la evolución que se produce entre las obras costumbristas y las regionalistas:

> "Si alguien nos preguntara en qué consiste para nosotros la diferencia entre cuadro lírico –o épico– del carácter de una región y cuadro pintoresco de costumbres, nosotros responderíamos que el cuadro pintoresco es un cuadro de turismo, en donde las costumbres regionales que allí aparecen pueden ser comprobadas por cualquier indocumentado curioso que vaya al pueblo en el día de la fiesta para ver si, en efecto, usan las mujeres tal peinado o los hombres tal sombrero. El cuadro poemático, en cambio, puede se ajuste también a la exactitud externa, o puede que no se ajuste. No tendrá demasiado empeño en guardar fidelidad a esos pormenores, pero tendrá gran empeño en que el espectador, si es persona documentada –documentada de una manera viva y profunda–, si lleva en la sangre un concepto cabal de la Historia y del carácter secular de la comarca, sienta que allí todo se atiene a lo que va por dentro, más aún que a lo que aparece por fuera"[437].

En realidad no alude Abril directamente al realismo costumbrista propio del siglo anterior, si bien su definición de "cuadro pintoresco de costumbres" se ajusta perfectamente a este tipo de obras. Tampoco utiliza el término regionalismo pero lo cierto es hace esta

436 TORRES-GARCÍA, J., "Notas de arte. Clasicismo moderno", *España*, nº 117, Madrid, 19 abril 1917, p. 14

437 ABRIL, *op. cit.*, 1935, p. 47.

diferenciación de enfoques pictóricos en relación a la pintura de los Zubiaurre, por no decir que su descripción de lo que denomina "cuadro lírico del carácter de una región" se ajusta perfectamente a las características de éste. La diferencia fundamental de actitud entre ambas opciones la ejemplifica Abril en un avance de los regionalistas en pos de un lenguaje poético. Habla el autor de una "versificación de la plástica" que es la que marca la diferencia de este nuevo lenguaje en relación al simple cuadro de costumbres:

> "Tengamos en cuenta esa propensión del alma artística a la versificación –estilización– del lenguaje y se comprenderá mejor por qué los interpretadores de la región van desde los primeros momentos iniciando el abandono de la naturaleza estricta y de su copia para irse acercando a algo que cada vez se impone más y que es el arte"[438].

A partir de esta estilización el artista puede apartarse de la mera copia de la realidad y a partir de la utilización de los recursos plásticos propios de su disciplina plasmar la verdadera esencia del objeto representado. Esto supone un claro avance en relación al lenguaje figurado que es propio del regionalismo que nos marcaría una línea de desarrollo del mismo hacia soluciones más avanzadas. Esta es la vía a través de la cual sitúa el autor la pintura vanguardista de Maruja Mallo en esta tendencia que llama regional, puesto que entiende que encierra en ella una parte del espíritu madrileño.

En definitiva, señala Abril con respecto al costumbrismo un avance que va de lo superficial a lo lírico. Y esto lo puede ejemplificar a través de uno de los elementos más representativos tanto del costumbrismo como el regionalismo: el traje regional. Dice Abril:

> "El traje regional puede ser concebido de dentro afuera, como manifestación de una savia interior y natural que viste al maragato de negro como viste a la celinda de blanco; o puede ser concebido de fuera adentro, como algo que «se lleva». En el caso primero es una flor; en el segundo un postizo. De fijarse en los postizos, porque sean más o menos vistosos, a fijarse en los trajes, como si fueran una segunda piel, puesta en los hombres de cada comarca, por la misma y forzosa ley natural que los hace morenos o rubios, va la diferencia que efectivamente existe entre lo superficial y lo entrañable. Lo entrañable de la lírica y la épica; lo superficial da el costumbrismo"[439].

Basten los ejemplos de Francés, Ayala y Abril para dejar constancia de cómo en ese mismo momento se fue consciente del cambio de lenguaje surgido con el nuevo siglo. De este modo, entendemos que la evolución producida fue plenamente consciente, los autores vinculados al regionalismo buscaban una verdadera modernización. Y este avance no se debe únicamente al hecho de que la nueva generación conociera las novedades del modernismo y el simbolismo. Hay además en ellos un cambio de actitud ante el hecho artístico en general y ante

438 *Ibídem*, p. 49.

439 *Ibídem,* p. 48.

el tipo rural en particular. La intencionalidad del autor es bien distinta y aquí está la fracción principal entre el costumbrismo y el regionalismo; incluso en aquellos autores que apenas fueron capaces de asimilar nuevas soluciones plásticas. No buscaban una simple recreación pictórica de la realidad sino que hay en ellos un afán de trascendencia. Buscan una mayor profundidad en cuanto a los contenidos, se alejan de la simple representación anecdótica de lo popular tratando de plasmar la metafísica del pueblo. Precisamente lo que, como ya indicamos en su momento, Valeriano Bozal ha denominado como "la transformación de la anécdota en categoría"[440].

No pocos autores han señalado que el regionalismo remite más al tratamiento de una serie de asuntos que a la verdadera existencia de un lenguaje diferenciado, de ahí la complicación a la hora de establecer diferencias respecto a estilos anteriores. Por nuestra parte, entendemos que la razón esencial por la que ha resultado difícil entender al cambio producido entre el realismo costumbrista y el regionalismo reside en el hecho de que el segundo perpetuó una serie elementos del primero, fundamentalmente de carácter temático. Una cuestión que resulta decisiva para un lenguaje que, tal y como decíamos, encuentra en la elección de sus asuntos uno de sus rasgos definitorios; si bien en ningún caso los únicos.

Respecto al mantenimiento de la estética realista en el seno del regionalismo no se puede negar que tuvo un cierto peso. Sin embargo, tal y como veremos a continuación ,los movimientos del fin de siglo, transformaron la concepción que se tenía del realismo marcando claras distancias con la concepción decimonónica del mismo. Javier Pérez Rojas ha hecho notar cómo los pintores regionalistas que iniciaron su andadura dentro del costumbrismo finisecular no presentan vínculos formales entre sus primeras obras y las de su etapa madura:

> "No deja de ser curioso que de alguna manera bastantes de estos pintores que se inician con obras de temática social y costumbrista, pasan por un momento modernista y a continuación otro regionalista, pero no hay enlace formal entre el costumbrismo de sus años juveniles y el regionalismo que cultivan en la fase de plenitud; (…) es la situación de Zuloaga, Chicharro y Romero de Torres"[441].

Resulta por lo tanto necesario, ir mucho más allá de las coincidencias temáticas entre una pintura y otra. De este modo, el regionalismo abrió una nueva vía de modernización. Tal y como señalaba Manuel Abril: a través de la estilización formal y la representación de quintaesencias y conceptos, más que de realidades concretas, la pintura se alejaba, paulatinamente, de la simple recreación positivista.

440 BOZAL, *op. cit.,* 2006, p. 20.

441 PÉREZ ROJAS, J., *Art Déco en España*, Madrid, Cátedra, p. 231.

3.1.3.2 Pintura regionalista y modernismo

Hace algún tiempo llamábamos la atención sobre la capacidad del regionalismo para absorber determinados elementos plásticos a su alcance para aprovecharlos dentro de los parámetros que sustentan su poética. Concretamente señalábamos cómo pueden rastrearse la presencia de modos de hacer propios del modernismo y el simbolismo en diferentes pintores aragoneses[442]. Podríamos plantear que estos préstamos se sustentan en el hecho de que el regionalismo presenta una escasa definición formal que obliga a sus autores a optar por soluciones tomadas de otras realidades culturales presentes en su momento histórico. No andaríamos totalmente desencaminados puesto que nos estamos refiriendo a un lenguaje muy versátil, quizá incluso a un concepto excesivamente amplio en el que enmarcamos soluciones plásticas demasiado diferentes entre sí, con unos elementos comunes deficientemente definidos. Sin embargo, aunque somos plenamente conscientes, y así lo estamos planteando aquí, de las limitaciones de la categorización que estamos realizando, creemos que es más correcto enfocar la problemática desde otro punto vista.

Podríamos plantear la evolución de nuestra pintura en estas primeras décadas del siglo XX a partir de la presencia del simbolismo y el modernismo, seguidos por el art déco y, de forma paralela, la vanguardia en sus múltiples concreciones, pero al servirnos de estos términos nos daríamos cuenta de que su definición teórica y la delimitación de sus contenidos, no resulta, en términos generales, más sencilla que la del regionalismo. Además dejaríamos fuera cuestiones, que habría que explicar igualmente, como son la importancia del tema del casticismo y la interrogación sobre el tema de España, las cuales marcaron profundamente el periodo y sustentaron el discurso de un buen número de autores. De ahí que al ocuparnos del regionalismo prefiramos llamar la atención sobre el hecho de que se presenta como una solución híbrida, que toma elementos de los lenguajes que se estaban desarrollando en su momento de gestación y que durante su desarrollo entra en contacto con otros, de modo que cada autor, en virtud de sus aspiraciones e intereses, podrá seguir una dirección propia. Por lo tanto, y siempre dentro de los restringidos parámetros temáticos y formales a los que estamos haciendo referencia, podemos hablar de un lenguaje dinámico, que se transforma a lo largo del tiempo y que se hibrida con otros lenguajes contemporáneos hasta el punto que resulta altamente dificultoso establecer los límites entre uno y otro.

La cuestión que ahora nos ocupa es la relativa al modernismo y al modo en que el regionalismo se relacionó con éste. Para ello, en un primer lugar, y pese a que la cuestión ha sido ampliamente tratada por la historiografía, debemos plantearnos qué entendemos por modernismo. En cualquier caso no deja de ser una cuestión compleja que viene agravada por el hecho de que se trata de un término cuyo uso se restringe al ámbito español

442 CASTÁN CHOCARRO, A., "Modernismo y simbolismo como soluciones plásticas de la pintura regionalista", en *Actas del XII Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009, pp. 279-294.

e hispanoamericano y que, por lo tanto, requiere recurrir a equivalentes en otras lenguas cuando se quiere poner en contacto con los movimientos que se producían en el ámbito internacional.

Como es sabido, son muchos los autores, y más si incluimos el ámbito de la literatura, que se han planteado este interrogante, dando diferentes soluciones al respecto. Por no decir que se trataba de una inquietud planteada en su propio momento histórico, tal y como se desprende del hecho de que la Real Academia se plantease su inclusión en el Diccionario desde 1895 y que finalmente lo hiciera a partir de la edición de 1899[443]. Este mismo interés por perfilar los contenidos del término encontramos en la encuesta realizada en 1902 por la revista *Gente Vieja* en la que se planteaba esta cuestión. Fue premiada la propuesta del musicólogo Eduardo López Chavarri, en la que señalaba:

> "Es característica del arte moderno la expresión: hacer de la obra de arte algo más que un producto de receta; hacer un trozo de vida; dar a la música un calor sentimental en vez de considerarla como arquitectura sonora; pintar el alma de las cosas para no reducirse al papel de un fotógrafo; hacer que la palabra sea la emoción íntima que pasa de una conciencia a otra"[444].

Tanto atendiendo a las propias fuentes de la época como a la luz de las últimas investigaciones al respecto, puede entenderse el modernismo, en una concepción amplia del término, como alusivo a una época, como una actitud que marcó la producción artística del periodo, como una reacción vanguardista propia del fin de siglo español (entendido éste como un periodo amplio que se adentraría plenamente en el siglo siguiente)[445]. En este sentido entronca con la definición del simbolismo, un término que sí que es utilizado en el resto de Europa y que, tal y como ha señalado Juan Antonio de Villena, presenta una mayor anchura geográfica y temática para identificar a esa actitud y a esa época[446]. En esta misma línea podemos situar las opiniones de José Carlos Mainer cuando señala: "Lo que en España hemos llamado *modernismo* (…) tuvo mucho, por no decir casi todo, de *simbolismo*"[447]. La identificación, si bien resulta bastante lógica al atender al espíritu general de ambos fenómenos culturales, lo cierto

443 A este respecto consultar: DÍAZ-PLAJA, G., *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, pp. 6-8.

444 LÓPEZ CHAVARRI, E., "Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?", *Gente vieja*, Madrid, Evaristo Sánchez, 10 de abril de 1902, pp. 1-2 (Recogido en LITVAK, L.(ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 21-27). De esta misma autora interesa citar la colección de artículos recogida en: LITVAK, L., *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990.

445 Sobre la definición del término modernismo resulta especialmente interesante el capítulo titulado "Modernismo. La confusión en torno a un nombre" de: FREIXA, M., *El modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986.

446 VILLENA, L. A. de, "Fin de siglo: visión y terminología", *Revista Barcarola*, nº 37-38, Albacete, Diputación Provincial de Albacete, octubre de 1991, pp. 161-172.

447 MAINER, *op. cit.*, 2007, p. 29.

es que requiere de algunos matices, dado el complejo entramado terminológico que recorre este cambio de siglo. Es por ello que nos ocuparemos por separado de sus relaciones con el regionalismo, de modo que los referidos matices resulten más sencillos de plantear; sin que con esto pretendamos establecer desacuerdo alguno con lo señalado por los citados autores.

Ya en 1935 afirmaba Juan Ramón Jiménez que el modernismo no fue un estilo sino una tendencia general (más tarde hablaría del siglo modernista), una actitud y terminaba con la siguiente definición: "Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza"[448]. Si bien en este sentido un testimonio de singular interés aparece en un artículo de Rafael Urbano en *El Eco de Cartagena* dado a conocer por Javier Pérez Rojas:

> "Los espíritus pequeños que se alimentan únicamente de la crítica de segunda y tercera elaboración, confundiendo la comunidad de angustias de los genios anhelantes, han creído ver no la expresión común de un sufrimiento, sino la repetición de una factura. He aquí cómo lo que se llama modernismo resulta para la generalidad ignorante una escuela de procedimiento artístico y no una aspiración angustiosa del alma contemporánea. No es el modernismo una escuela y buena prueba de ello es que caben en la exteriorización de esa angustia, así los antiguos procedimientos como los más refinados y científicos de hoy"[449].

No cabe duda, por tanto, sobre el hecho de que, ya en su propio momento de desarrollo, se planteaba la cuestión de si se trataba de un procedimiento artístico o más bien de un sentimiento de angustia, de una actitud hacia el hecho artístico. La opinión de Rafael Urbano a este respecto es perfectamente clara. Siguiendo este razonamiento el modernismo se aparta de la concepción restringida que lo entendía como el equivalente español del *Art Noveau* que se desarrolló con especial intensidad en Cataluña, e incluye toda la generación de artistas que trajeron un soplo de aire fresco a nuestro cambio de siglo, tanto desde Barcelona (y Sitges) como desde Madrid; sin olvidar sus equivalentes, en una escala menor, en las diferentes capitales de provincia. Ya vimos que Ricardo Baroja, aunque no se mostraba partidario del término, recordaba en *Gente del 98*, cómo a él y a sus compañeros de tertulia, se les llamaba modernistas. Esa actitud a la que venimos aludiendo fue en su momento sinónimo de modernidad (de ahí la elección del término), de renovación e incluso de bohemia y, poco a poco, se generalizó su uso tanto en la literatura como en las Bellas Artes.

A este mismo ambiente finisecular corresponde el tratado *Alma contemporánea. Estudio de estética,* del oscense José Mª Llanas Aguilaniedo. Conocedor del ambiente modernista barcelonés, durante sus años de estudiante de Farmacia, y relacionado posteriormente con la intelectualidad sevillana y madrileña, publicó esta obra en 1899. Siguiendo los pasos de Max

448 Citado por GULLÓN, R., "Juan Ramón Jiménez y el modernismo", en JIMÉNEZ, J. R.., *El modernismo; notas de un curso*, México, Aguilar, 1962, p. 17.

449 URBANO, R., "El Modernismo", *El Eco de Cartagena*, 6 de julio de 1899 (Incluido en PÉREZ ROJAS, J., *Cartagena 1874-1936: (transformación urbana y arquitectura)*, Murcia, Editora Regional, 1993, Apéndice Documental, pp. 24-25).

Nordau y su conocida obra *Degeneración*, así como de otros estudios similares que vieron la luz en ese momento, se sirve de la sociología y la clínica para acercarse al estudio del arte. De este modo, propone su teoría del Emotivismo, según la cual concibe la emoción exagerada como fundamento del nuevo arte:

> "Siempre ha sido la obra de arte un reflejo de la emoción experimentada por el artista; pero dando mayor amplitud al concepto de esa emoción, y exagerándola como base de toda producción, se obtiene una literatura de *emotivos*, la más en consonancia con el espíritu de la época, impresionable e hipersensible en grado sumo. De esta manera, no los largos desarrollos, ni las áridas profundidades del análisis, ni las marañas e inverosimilitudes de nuestra novela de mediados de siglo, serían los informadores de la obra, sino la emoción constituida en principio, la emoción que nos sorprende en la calle, en el templo y en el teatro, en los brazos de la amada, en las tranquilas intimidades de la vida familiar…"[450].

Pese a que Llanas se dedica especialmente al campo de la literatura realiza puntuales acercamientos a cuestiones pictóricas en las que demuestra que a través de ésta también se puede llegar a la expresión de las emociones en los términos por él planteados. Apunta, por tanto, una posible caracterización de lo que podía entenderse como modernismo pictórico. Además, realiza una referencia a la pintura inglesa que confirma la sabida importancia de los prerrafaelitas en la configuración del gusto estético del momento:

> "En pintura, los modernos sobre todo, son los maestros en conmover; carecerán tal vez sus obras de grandeza, pero en cambio su simbolismo y el ambiente de vida interior que en ellas se respira, hacen vibrar el ánimo al unísono con la nota principal del cuadro. Los ingleses son los más emotivos y casi todas sus producciones evocan un mundo especial, un mundo triste, un mundo de exteriorización sincera de afectos íntimos y en el cual una sola línea, la languidez de una expresión, hacen llorar.
>
> Interpretan muy bien el alma contemporánea; de sus cuadros se ha dicho que en ellos se suplica y llora, se ama y se muere; no se les ocurre pintar escenas alegres; parecen haber excluido de su producción el elemento risa, grotesco siempre y que supone un alma perfectamente insignificante, una mueca. Todo en sus obras aparece revestido de un tono especial de sombría intimidad…"[451].

450 LLANAS AGUILANIEDO, J. M., *Alma contemporánea. Estudio de estética*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991, p. 157. Consultar en esta misma edición el interesante estudio introductorio realizado por Justo BROTO SALANOVA.

451 *Ibídem,* p. 228.

Debemos hacer hincapié en el hecho de que todas las definiciones de modernismo tomadas de su propio tiempo, coinciden en no realizar una caracterización estilística o formal de la pintura a la que hacen referencia. Todas insisten en un espíritu más que en un modo. Lo mismo ocurre en el caso de Valle-Inclán pese a que éste añade ejemplos concretos sobre los pintores que pueden incluirse dentro de esta tendencia:

> "El modernista es el que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender… La emoción no es sentimentalismo… todas las emociones brotan del mismo sentimiento noble y elevado de la belleza… El modernismo en la pintura española nace con Sorolla, Rusiñol, Casas, Mir, Miguel Nieto y Romero de Torres, quienes tuvieron que luchar valientemente contra los prejuicios y los cánones aferrados a la conciencia de los críticos"[452].

En realidad, el término modernismo fue utilizado en su momento con muy diferentes acepciones. Hasta el momento hemos recogido referencias que aluden a esa actitud propia de la época que reaccionó contra el positivismo imperante y planteó un arte encaminado a la expresión de sensaciones y sentimientos, persiguiendo al mismo tiempo un elevado ideal de belleza. Pero hay otro uso, mucho menos definido, aunque compatible con el anterior, en el que la calificación de modernista simplemente alude a la presencia de novedades en la obra artística, entendiendo éstas en un sentido muy amplio. Carmen Pena recoge en su obra *Pintura de paisaje e ideología: la generación del 98* varios ejemplos de este uso. Así ocurre con un texto tomado de las memorias del pintor Martín Rico en el que califica el impresionismo de Pisarro como modernismo[453]. Una idea similar, aunque bastante más ambigua, es la que encontramos en el intento de definición del término realizado por Narciso Sentenach, donde éste diferencia dentro del modernismo una doble vertiente, añadiendo a su particular concepción de lo que es el impresionismo otra tendencia a la que denomina decadentista: "un movimiento que hemos dado en llamar «modernismo», afán de caracterización que toca en lo extravagante gozándose ya en reproducir aquel candor de lo primitivo y casi pueril (decadentista), ya de lo perceptible para algunos seres de sensibilidad exaltada y sinóptica (impresionismo)"[454]. Una definición que nos sirve, asimismo, para llamar la atención sobre ese carácter "extravagante" al que hace referencia y que nos conecta con otro uso del término con un sentido peyorativo que terminará por vincular el modernismo a la exageración y el amaneramiento. Un tono

452 Extracto de una conferencia pronunciada por Ramón del VALLE-INCLÁN en el Teatro Nacional de Buenos Aires el 5 de julio de 1910. Recogido en: BRASAS EGIDO, J.C., *Anselmo Miguel Nieto. Vida y pintura*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980, p. 88.

453 PENA, *op. cit.*, p. 53.

454 SENTENACH, N., "Nuestro siglo estético", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 de septiembre de 1897 (Recogido en PENA, *op. cit.*, p. 53).

crítico hacia el modernismo que ya encontramos en la definición incluida en la edición de 1899 del Diccionario de la Real Academia Española: "Afición excesiva a las cosas modernas con menosprecio de las antiguas, especialmente en artes y literatura"[455].

En una línea muy similar se sitúa José Deleito y Piñuela en su respuesta a la citada encuesta de la revista *Gente Vieja*:

> "La acracia, la anarquía, esto es, a mi entender, el *modernismo* que hoy impera en la vida del arte; fenómeno complejo, de tendencias diversificadas y múltiples, pero que presenta como marca típica la exaltación del elemento individual.
>
> No juzgo apropiado el nombre de escuela para calificar el modernismo, porque toda escuela implica preceptos obligatorios, sumisión a una autoridad, organización sistemática, y justamente en la ausencia de tales condiciones cifra el movimiento modernista su razón de existir. Hasta el nombre, notoriamente impropio y vago, con que se pretende designar a tan heterogénea agrupación, lleva implícito el prefijado empeño de buscar siempre la última palabra en punto a emociones estéticas desconocidas, a impresiones nuevas, a cuantos elementos, provenientes de la más opuestas direcciones, sean capaces, por lo inesperados y exóticos, de romper la glacial monotonía de nuestra existencia con una sensación o un placer jamás sentidos.
>
> Continua variedad de ideas y formas, sonidos y matices: he aquí el lema inscrito en las banderas de los modernistas. Fijar un arquetipo de belleza sería para ellos petrificar el arte"[456].

Junto con un aviso sobre la gran variedad de tendencias que incluye en su seno y con el rechazo al propio término, encontramos, de nuevo, la caracterización del modernismo como una búsqueda constante de la novedad, lo cual, si bien se hace con una intención crítica por parte del autor, vuelve a vincular este movimiento con la vanguardia del cambio de siglo.

Sin embargo, no todos los autores encontraron un problema en esa aspiración renovadora de las artes. José Valenzuela la Rosa desde las páginas de la revista *Cultura Española*, pese a advertirnos de la simplicidad del planteamiento, señalaba que en el arte español del momento había dos grandes grupos: "en un lado los tradicionalistas, los conservadores, los clásicos, los que pintan *como les han enseñado*" y, por otro, "los revolucionarios, los rebeldes, los que se educaron á sí mismos, *los modernistas*"[457]. Coincide Valenzuela con otros autores ya reseñados, en señalar la multitud de tendencias que producirá un arte tan marcadamente individualista. Sin embargo, trata de encontrar unas pautas comunes que resume en tres principios: la búsqueda de la verdad, la simplicidad (que les hará invocar el espíritu de los primitivos) y la defensa de la verdad.

---

455 Recogido en DÍAZ-PLAJA, *op. cit.*, p. 6.

456 DELEITO Y PUÑUELA, J., "Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?", *Gente vieja*, Madrid, Evaristo Sánchez, 30 de abril de 1902, pp. 1-2 (Recogido en LITVAK, *op. cit.,* 1975, pp. 383-89).

457 VALENZUELA LA ROSA, *op. cit.*, p. 485.

En cualquier caso, podemos observar cómo los contenidos a los que alude el término resultan tremendamente amplios y, como decíamos, acabaron por referirse a cualquier intento de modernización en las artes. Ya hemos señalado cómo en alguna ocasión se identificó con el impresionismo, pero lo cierto, es que no fue éste el único procedimiento vanguardista al que lo podemos encontrar vinculado. En los citados artículos de Rafael Urbano y Eduardo López Chavarri, además de al impresionismo se alude al puntillismo, hablando el primero además, de simbolismo y prerrafaelismo. Es decir, que las novedades estaban ahí, y el espíritu modernista era aquel que se servía de un modo u otro de ellas. Si bien, según esta concepción del movimiento, el modernismo iba mucho más allá de los procedimientos concretos utilizados puesto que tal y como señala Urbano: "Si es verdad que el que utiliza esos medios es forzosamente modernista; no todo modernista está obligado a utilizarlos. A un espíritu independiente le sobran los procedimientos, sin recurrir a los fines, para expresar de cualquier modo el alma contemporánea"[458].

De este modo, el uso del término se mantuvo vigente en una parte de la historiografía artística y no únicamente para aludir al espíritu del fin de siglo. En determinados casos puede observarse cómo, de sinónimo de novedad, pasó a ser sinónimo de vanguardia, lo cual requiere que seamos especialmente cuidadosos cuando reseñemos su uso por parte de las fuentes.

Igualmente, el tono crítico al que hacíamos referencia seguirá presente entre los autores más reaccionarios. Así lo señala el crítico Correa-Calderón cuando desde las páginas de *La Ilustración Europea y Americana* en su descripción del jurado de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920 señalaba: "Otros, los que aún son relativamente jóvenes, tienen un odio sagrado al «modernismo», como ellos llaman a todo lo que no huele a casa apolillada"[459]. Esta visión negativa se mantendrá en el tiempo y todavía en 1932 protagonizaba el discurso de Luis Crespo Ordóñez en la *Gaceta de Bellas Artes*: "Ser modernista no quiere decir que se es moderno: modernista es el que adopta una aptitud convencional, ajustada a la última moda"[460]. Y, a continuación, critica el arte que se aparta de la tradición, aquél que toma como fuente de inspiración a los primitivos, que olvida las leyes de la perspectiva o se aparta de la tradición y el reflejo fiel de la realidad.

En nuestro caso, y pese a la variedad de contenidos que puede tener el término, debemos servirnos de una acepción mucho más restringida, si bien no menos vaga, que es la que nos es de utilidad cuando planteamos la pervivencia de herencias modernistas en el regionalismo. No tratamos de describir en detalle las coordenadas estilísticas de lo que, en realidad, hemos señalado como una actitud, pero sí es cierto que existen unos determinados

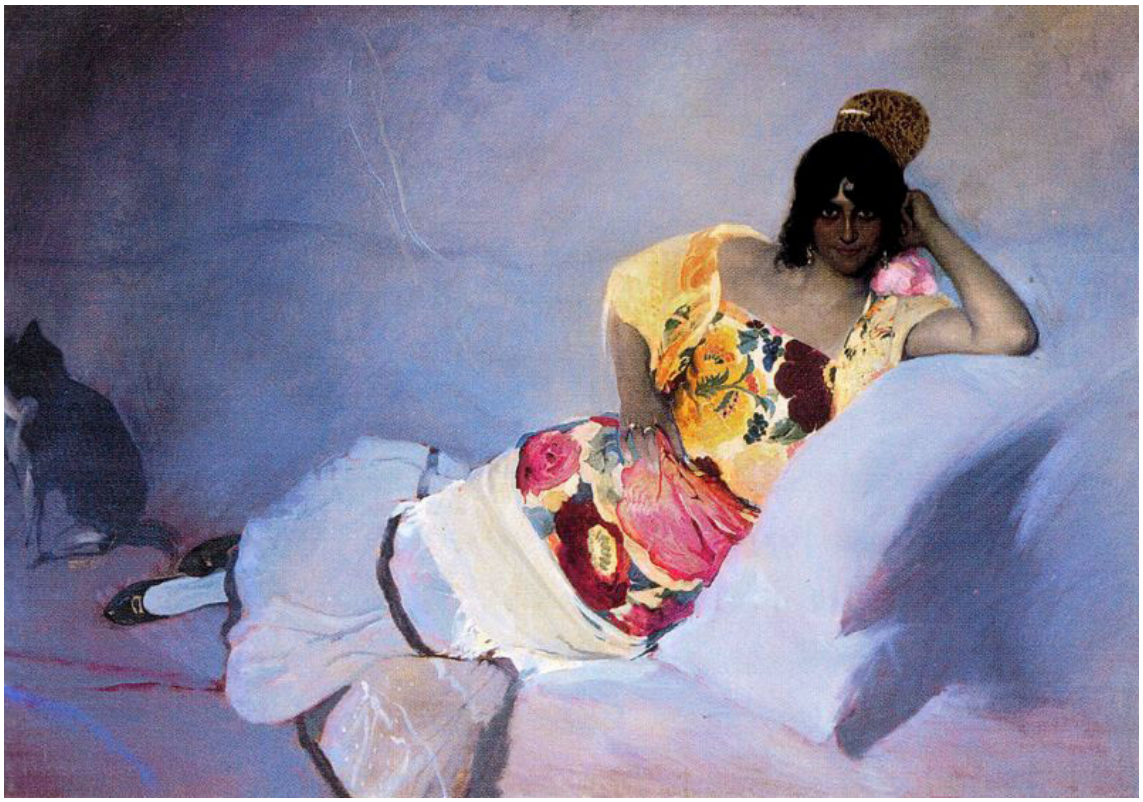
458 Recogido en PÉREZ ROJAS, *op. cit.*, 1993, p. 25.

459 CORREA-CALDERÓN, "Comentario a la Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30-5-1920, s/p.

460 CRESPO ORDÓÑEZ, L., "Arte modernista y arte moderno", *Gaceta de Bellas Artes*, nº 418, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, diciembre de 1932, pp. 14-16, espec. p. 14.

procedimientos formales que pueden vincularse con el modernismo. Algunos de éstos son las que podemos encontrar en diferentes autores y obras regionalistas. Estamos hablando de soluciones formales que aparecen tanto en el *modernisme* catalán como en sus equivalentes en el resto de la península. Pero también, en la producción del *art noveau* francés, del *jugendstil* alemán y austriaco o del *floreale* italiano. Se trata de lenguajes más claramente definidos en relación con la arquitectura o las artes gráficas pero que también cuentan con equivalente en el ámbito pictórico. Todos ellos coincidentes con esa renovación finisecular y esa actitud hacia el hecho artístico a la que estamos aludiendo.

En cierta medida, si hablamos de su aspecto formal, el modernismo puede resultar tan indefinido como ocurre con el regionalismo. Sin embargo, cuando el regionalismo dé decididamente la espalda al naturalismo; se acerque a mundos ideales, incluso oníricos; bulla en él un sentido marcadamente esteticista, en busca de una belleza ideal; se deleite con juegos cromáticos escasamente realistas; o tienda a la estilización exacerbada de las líneas y la musicalidad de las formas…, podremos hablar de modernismo –o de simbolismo–, en definitiva, de fin de siglo. Igualmente ocurrirá en las actitudes de los personajes (ensimismamiento, ensoñación, ambigüedad…) o en la elección de determinados ambientes (misteriosos, lúgubres, crepusculares, decadentes…). También en lo temático pueden señalarse herencias modernistas dentro del regionalismo .



Manuel Benedito, *Gitana*, 1909

Una propuesta historiográfica que nos remite a esta hibridación entre el modernismo y el regionalismo la encontramos en el ámbito de la literatura. Juan Carlos Ara en su estudio sobre Ricardo León propone el uso del concepto de modernismo castizo. Con este término alude a una segunda fase del modernismo, que coincidiría con la reacción antimodernista, y que surgiría mediada la primera década del siglo XX. Según sus propias palabras en ese momento: "El Modernismo se domesticaba a golpes de un casticismo redentor que se iba convirtiendo en una especie de *transfert* que, legitimaba cualquier producción artística, tal como años antes había funcionado el *transfert* espiritual llamado «alma»"[461]. El interés por lo vernáculo, por lo nacional y lo regional, se sintió en el ámbito de la literatura en la misma medida que en el de la plástica y, de este modo, transformó la literatura modernista.

Hablamos, por tanto, de una hibridación que podríamos plantear igualmente en el ámbito de la pintura y que ya hemos señalado a través de los préstamos modernistas que encontramos en el grueso de la primera generación regionalista. Esto es, en la evolución que sufrieron un buen número de pintores vinculados al modernismo, especialmente los más jóvenes, hacia la órbita del regionalismo, siendo la primera transformación de índole temática. Pero también podemos hablar de un retorno hacia la naturaleza, de un realismo más marcado en la representación de las formas, de una mayor sobriedad en el uso del color y una inspiración en la tradición pictórica española, que si bien ya puede rastrearse en el seno del modernismo, se hará mucho más firme a partir de este momento. Ese abandono del modernismo no fue sin embargo inmediato. Javier Pérez Rojas ha señalado cómo entre 1906 y 1912 se dio una convivencia de ambas tendencias dentro de la plástica española. Una convivencia que, lógicamente, había de dar soluciones híbridas y que marcó al regionalismo en su desarrollo.

Un posible punto de confrontación que puede señalarse entre ambos movimientos es el referente al contenido regeneracionista que en el caso del regionalismo estaría íntimamente ligado a la antes referida vinculación con el realismo social. Si bien el regionalismo no se caracterizó, salvo excepciones, por unos contenidos de abierta denuncia social, sí que hemos encontrado en esta pintura una preocupación por la situación de los diferentes pueblos de España que, en su momento, vinculamos al espíritu de la generación del 98. Respecto al modernismo, se ha señalado en unos casos un carácter complacientemente burgués y en otros marcadamente evasivo, pese al interés que muestra por ambientes marginales, e incluso sórdidos, y al hecho de que también se encuentra profundamente imbricado con ese realismo social que en algunas obras de, por ejemplo, Ramón Casas se torna en modernismo –o en una solución híbrida entre ambas opciones–.

Esto nos lleva a la tantas veces traída oposición entre modernismo y 98 puesto que de ambas fuentes, según estamos viendo, bebió el regionalismo. Pese a que un importante número de autores han planteado el modernismo como el espíritu renovador del fin de siglo

461 ARA TORRALBA, J. C., *Del modernismo castizo: Fama y alcance de Ricardo León*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1996.

que, por lo tanto, y aunque con matices diversos, se encuentra presente tanto en los autores del 98 como en los más puros modernistas, lo cierto es que la citada oposición, defendida especialmente por Guillermo Díaz-Plaja[462], ha tenido bastante predicamento en determinados estudios posteriores. Sin embargo, a día de hoy, y pese a que determinados autores como José Luis Bernal mantienen la existencia de dos sensibilidades diversas[463], ha quedado demostrado que no se trata de dos corrientes contradictorias, ni tampoco enfrentadas, sino más bien lo contrario. Los puntos comunes son abundantes y resulta especialmente interesante ocuparse de ellos. Por nuestra parte, podemos entender el regionalismo como un ejemplo de esa comunión entre ambas, puesto que al incluir en su seno diferentes aspectos propios de cada una, demuestra, además de su carácter proteico, la posibilidad real de una hibridación entre sensibilidades más o menos diferenciadas.

3.1.3.3 Pintura regionalista y simbolismo

A la hora de definir el simbolismo el planteamiento debe ser similar al seguido en relación al modernismo. Tal y como ocurría con éste, podemos hablar de un espíritu, de una actitud e incluso de una *Edad Simbolista*, en palabras de Luis Antonio de Villena[464], que él mismo fecha entre 1885 y 1918; si bien en determinados aspectos podríamos rebasar ampliamente ambos límites. Así no es de extrañar que, en relación a la pintura simbolista española, Calvo Serraller estableciera su marco cronológico entre 1890 y 1930[465]. De este modo, tal y como ha señalado Jaime Brihuega, al referirnos al simbolismo español debemos hablar, al margen de una serie de individualidades y focos muy concretos, de "un «ingrediente» visual que se entremezcló con poéticas de muy diverso signo"[466]. Una pintura, por tanto, verdaderamente heterogénea en la que la cuestión identitaria jugó, una vez más, un papel esencial.

Dejando de lado una serie de precedentes históricos perfectamente ilustrados por Edward Lucie-Smith en su ya clásico estudio *El arte simbolista*[467], podemos hablar de un origen mucho más concreto situado en Francia en la década de 1880 y que del ámbito de la poesía se extendió al resto de la literatura, a la música y a las artes plásticas. Una peculiar visión del mundo que, parafraseando a Ricardo Gullón, tiene en sus entrañas al Romanticismo, mientras moderniza la superficie[468]. En cualquier caso, no se puede hablar de un movimiento homogéneo y definido en relación a la plástica, y no sólo respecto al

462 DÍAZ-PLAJA, op. cit.

463 Cfr. BERNAL MUÑOZ, J. L., "Presentación: La mirada del 98", en *La mirada del 98*, op. cit., pp. 13-17.

464 VILLENA, L. A. de, *Diccionario esencial del fin de siglo*, Madrid, Valdemar, 2001, p. 109.

465 CALVO, *op. cit.*, 1997.

466 BRIHUEGA, J., "Islotes entre las ondas. Cartografía del simbolismo en España", en *Miguel Viladrich*, *op. cit.*, pp. 44-65.

467 LUCIE-SMITH, E., *El arte simbolista*, Barcelona, Destino, 1991.

468 Cfr. GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 14-5. En realidad, el autor plantea esta cuestión al analizar las relaciones entre romanticismo y modernismo.

caso español, sino tampoco en el ámbito francés donde podemos hablar de simbolismo en autores tan diversos como Moreau, Maurice Denis, Gauguin, Redon o Puvis de Chavannes. No hubo unidad estilística pero sí un espíritu de reacción contra el positivismo imperante a finales del XIX. Por un lado, podemos entender el simbolismo como una recuperación de la parte literaria contenida en la obra de arte, un neorromanticismo, que se opuso al interés por la representación del mundo real que caracterizaba las poéticas realista e impresionista. Pero, por otra parte, el simbolismo sabrá evolucionar paulatinamente, desprenderse de sus caracteres más propiamente decimonónicos y jugar un papel fundamental en el desarrollo de la vanguardia[469].

La definición más clara –y conocida–, de lo que debía ser el simbolismo en las artes plásticas la realizó Albert Aurier desde las páginas *Mercure de France* en 1891 al ocuparse de la obra de Gauguin. Según sus palabras la obra de arte debía ser:

> "1. *Ideativa*, puesto que su único propósito habría de ser la expresión de la Idea.
>
> 2. *Simbolista*, puesto que debe expresar esa idea en formas
>
> 3. *Sintética*, puesto que expresará esas ideas y signos de una manera que resulte comprensible para la mayoría.
>
> 4. *Subjetiva*, puesto que el tema tratado nunca deberá considerarse un mero objeto, sino la traducción de una idea por el sujeto.
>
> 5. *Decorativa* (como consecuencia de lo anterior), puesto que la pintura decorativa, propiamente hablando, tal como la concebían los egipcios, no es más que un arte a la vez sintético, simbolista e ideativo"[470].

Respecto a las relaciones entre modernismo y simbolismo, los autores que se han ocupado de la cuestión plantean diferentes propuestas, si bien todas ellas abundan en la profunda interrelación existente entre ambos movimientos. La práctica identificación entre ambos conceptos no es extraña en nuestra historiografía, si bien exige siempre de una serie de aclaraciones al respecto. Aunque es cierto que el término modernismo es únicamente propio del ámbito español y que podemos encontrar en el simbolismo su equivalente europeo, también lo es que nuestro modernismo se ha planteado, con no poca razón, como la vertiente española del *Art Noveau*. Además, tal y como ha señalado, Pérez Rojas: "Aunque simbolismo y Art Noveau confluyen en nuestro modernismo no todo simbolismo es modernista"[471]. A este respecto resulta especialmente clarificador referirse a autores y obras concretas. Si bien en determinadas obras de Anselmo Miguel Nieto, Eduardo Chicharro o Romero de Torres[472], se puede hablar

469 A este respecto resulta interesante la evolución trazada por Eugenio Carmona en CARMONA, E., "Novecentismo y vanguardia…", *op. cit.*, pp. 13-9.

470 Cita tomada de: LUCIE-SMITH, *op. cit.*, pp. 59-61

471 PÉREZ ROJAS, *op. cit.*, 1994, p. 32.

472 En relación a éste último Javier Pérez Segura ha diferenciado entre la influencia que tuvo en su pintura el modernismo catalán y la que recibió por parte del modernismo europeo, que se producirían, por otra parte, en momentos cronológicos diferentes: PÉREZ, *op. cit.*, pp. 19-42.

de modernismo y simbolismo, existen otros autores que no resisten ambos calificativos. Así ocurre, por ejemplo, con Miguel Viladrich, quien si bien puede ser calificado de simbolista, en un primer momento con un carácter más puro, y más adelante fusionando éste con su interés por los tipos regionales, resulta difícil hablar en su caso de modernismo; precisamente por la gran distancia que separa su obra del *modernisme* catalán del cambio de siglo.

Es por esto que, en busca de una mayor claridad, hemos preferido diferenciar ambos términos a la hora de analizar sus relaciones con el regionalismo. Si bien hemos caracterizado el modernismo como una actitud propia del fin de siglo, lo cierto es que en su concreción plástica, precisamente por su vinculación con el *Art Noveau*, presenta unos rasgos formales bastante más definidos que seguirán presentes en determinados pintores regionalistas. Mientras, entendemos que los vínculos del simbolismo con el regionalismo son más profundos, y en ocasiones mucho menos evidentes, ya que afectan a la propia concepción de la obra de arte como instrumento para la transmisión de ideas.

Tal vez las similitudes entre modernismo y simbolismo sean tan importantes como los matices que los separan y debamos encontrar en el "Fin de Siglo" el verdadero término aglutinador de ambas posibilidades expresivas. Ese espíritu es el que, sin aludir a término alguno que lo caracterice, pero de acuerdo con las diferentes definiciones que se han realizado sobre el simbolismo, Llanas Aguilaniedo describe del siguiente modo:

> "Cantores de sí mismos y de almas, tal como la suya, refinada, se las hace sentir, saludan desde la soledad de su frondoso retiro al caminante desviado que busca, como ellos, una senda directa para llegar a la consecución del gran ideal. Desengañados del mundo la mayoría, más por un exceso de ideación y de escepticismo leído que por experiencia, buscan un refugio, un consuelo, una esperanza, en esa Belleza soberana, que bajo manifestaciones tan varias se revela y seguirá revelándose al mundo. Es una vuelta a los tiempo del paganismo por apasionamiento del Arte y de los principios que lo informan"[473].

Por otra parte, respecto a la conjunción modernismo/simbolismo podemos señalar que el momento más interesante del simbolismo pictórico español se produce en fechas posteriores a las de la eclosión modernista. Al margen de casos aislados, como el del cántabro Rogelio de Egusquiza, el único foco importante del simbolismo español anterior a la entrada del siglo XX lo encontramos en Cataluña, que se adelantó algunos años al resto de la Península, con la obra de autores como Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Joan Brull o Alexandre de Riquer. Un simbolismo, sin lugar a dudas, profundamente interrelacionado con el modernismo.

473 LLANAS, *op. cit.*, p. 107.

Tal y como ha señalado Lola Caparrós el debate estaba ya planteado en la década de 1890 a través de críticos como Balsa de la Vega que cuestionaban la viabilidad del movimiento[474]. Sin embargo, éste no cobraría verdadera fuerza hasta la década siguiente. Ilustrativa de todo este proceso resulta la pintura de 1899 *Fin de siglo* del poco conocido Segundo Cabello Izarra, de factura realista, y en la que un obrero observa divertido una pintura de inspiración "modernista". El simbolismo modernista (o modernismo simbolista) obtuvo un primer reconocimiento con su triunfo en la Nacional de 1904 gracias la medalla de primera clase obtenida por Eduardo Chicharro con la obra *El poema de Armida y Reinaldo*, pero la verdadera polémica no surgiría hasta la exposición siguiente, la de 1906, cuando fueron rechazadas algunas obras vinculadas al simbolismo, a las que se acusó de imitar a autores extranjeros como los prerrafaelitas ingleses, Sargent o Moreau[475]. El naturalismo seguía siendo para muchos el elemento definidor de la pintura española y de ahí que las nuevas tendencias, con su marcado idealismo, no se consideraran apropiadas para los autores españoles:

> "Idealistas acromáticos cuyas figuras son *pretextos de símbolos*; efectistas rabiosos con gamas que abofetean los ojos; simplificadores despiadados que á fuerza de suprimir detalles se sorben el natural; visionistas de laboratorio que analizan microscópicamente el modelo; rebuscadores de asuntos extrañamente simbólicos ó desvergonzadamente mundanales; técnicos alambicados, artistas mil, en fin, que en el extranjero habéis cultivado un arte cerebral y quintaesenciado, ¿qué sois para los pintores españoles contemporáneos? Mucho en la apariencia, nada en la realidad"[476].

Así se manifestaba Vicente Lampérez desde las páginas de la revista *Cultura Española* en febrero de 1906. Diferenciaba el autor entre los revolucionarios a los "impresionistas de paisaje", fundamentalmente catalanes, de los que "llevados por un snobismo malsano, van por la ruta del asunto supraterreno y de la ejecución rebuscada", a los cuales podemos identificar con los simbolistas. Pero, en cualquier caso, señalaba: "La obra de los primeros se admira con justicia; la de los segundos se estudia y discute, nunca se menosprecia; pero sus tendencias pasan sobre el arte nacional como lámina líquida sobre superficie pulimentada, y la pintura española sigue serena su camino de naturalismo sano y sincero"[477]. Es decir, que no hay en lo expuesto por Lampérez, tanto un rechazo frontal ante las nuevas tendencias, como el convencimiento de que éstas no podían arraigar entre los pintores españoles por no ajustarse a su temperamento.

---

474 CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, Universidad de Granada, 1999, pp. 20-2. De la misma autora: CAPARRÓS, "¿Clásicos o modernos?", *op. cit.*, 1994, pp. 127-137.

475 CAPARRÓS, *op. cit.*, p. 23.

476 LAMPÉREZ, V., "Las artes plásticas en España. Balance de actualidad", *Cultura española*, nº 1, febrero de 1906, p. 150.

477 LAMPÉREZ, *op. cit.*, p. 151.

Ahora bien, una nueva vía de desarrollo del arte moderno estaba ya planteada y la polémica se recrudeció a partir de la Exposición Nacional de 1908. Es entonces cuando quedó perfectamente diferenciada una tendencia derivada del simbolismo, cuya figura fundamental era Romero de Torres, la cual, además, era defendida por un importante sector de intelectuales dirigidos por Valle-Inclán. La oposición entre el idealismo encarnado por esta tendencia y el naturalismo de pintores como Sorolla, considerados en determinados ambientes como más cercanos al ser español, era un hecho, y éste sería uno de los debates fundamentales que se plantearían en el arte español durante los años siguientes. En cualquier caso, existía también una vía intermedia, la cual fue propuesta por José Francés en su crónica de la Exposición Nacional de 1915, esa misma en la que subrayó el triunfo del "españolismo pictórico". Una vía de compromiso que, a nuestro parecer, podía encarnar perfectamente el regionalismo plástico:

> "Suele darse en nuestros pintores una absoluta y radical separación de realismo é idealismo. Esta separación se manifiesta claramente en esta Exposición. Yo aconsejaría que soñaran un poco más los que sólo quieren ver el color y la línea; que se afianzaran un poco más en la verdad los que utilizan más el cerebro que los ojos.
>
> Bien afianzados nuestros pies sobre la madre tierra y empapada de cielo la frente, desnudo el corazón para que lo envuelvan y lo enciendan las emociones.
>
> He aquí el arquetipo del pintor contemporáneo"[478].

La labor de Valle-Inclán como difusor de la estética simbolista durante las dos primeras décadas del siglo XX, fue, como es ampliamente sabido, fundamental. Fue la tertulia del Nuevo Café Levante el ámbito desde el que el literato se encargó de defender esta nueva tendencia del arte español. Por allí pasaron entre 1906 y 1913, tal y como ya indicamos, autores como Romero de Torres, Miguel Nieto, Picasso, Meifrén, Macho, Penagos, Arteta, los Zubiaurre, López Mezquita, Rodríguez Acosta, Mir, Mongrell, Gutiérrez Solana, Regoyos, Casas, Bartolozzi, Labrada, Pinazo, Viladrich, Julio Antonio, Piñole, Zuloaga o Rusiñol. Una nómina ante la que no es de extrañar que Calvo Serraller haya hablado de una "eclosión pictórica idealista, más o menos «regionalizada»"[479].

Valle-Inclán distaba mucho de apoyar cualquier propuesta plástica vinculada al lenguaje regionalista. Así lo demuestran sus duras reflexiones a raíz de la concesión de la medalla de oro en la Nacional de 1908 a la obra *Gitanos del Sacromonte* de José María Rodríguez Acosta, en las que señalaba que los pintores españoles suelen carecer tanto de temperamento como de talento[480]. Y añadía a continuación:

---

478 FRANCÉS, "Españolismo pictórico…", op. cit., 1916, pp. 104-7.

479 Cfr. CALVO, *op. cit.,* 1997, p. 41.

480 VALLE-INCLÁN, R. del, "Notas de la exposición. Divagaciones", *El Mundo*, Madrid, 11 de mayo de 1908. (Recogido en VALLE-INCLÁN, R. del, *Artículos completos y otras páginas ovlidadas* [edición de Javier Serrano Alonso], Madrid, Istmo, 1987, pp. 235-237).

> "Es desconsolador contemplar esos lienzos, de un realismo mezquino en la composición, humilde en el color y fotográfico en el dibujo. Se sufre al imaginarse con cuántas fatigas el artista se afana por representar al natural, pero interesándose únicamente por aquella baja verdad que se muestra a los ojos de todos. La verdad sin carácter"[481].

Todavía más duro se mostró en 1912, de nuevo en la Exposición Nacional, ante los *Paisanos gallegos* de Fernando Álvarez de Sotomayor. En su opinión, con esta obra su autor "no se propuso hacer arte, sino solamente un buen anuncio de los Baños de la Toja"[482]. Y, ni aún en ese caso resultaba válida, dado que "a un anuncio no le cuadra tanta seriedad y tan grosero realismo: conviene un poco más de gracia al interpretar estos motivos alejados del divino Arte"[483].

En definitiva, que cualquier propuesta plástica centrada en la representación fidedigna del natural, alejada del ideal y de la unión de las dos virtudes que, en su opinión, debía encarnar el temperamento artístico –la Emoción y la Verdad–; quedaba muy lejos de su concepción de lo que debía ser arte.

Todo este pensamiento estético preconizado desde el Nuevo Café de Levante y en sus artículos en prensa, quedaría plasmada en su conocida obra *La lámpara maravillosa* (1916). En ésta se ocupa de lo que denomina quietismo estético[484], una nueva forma de entender el arte y el mundo que se corresponde perfectamente con el sentimiento de trascendencia, de alejamiento de la realidad y con la búsqueda de una belleza ideal que defendían los simbolistas

> "El quietismo estético tiene esta fuerza alucinadora. Inicia una visión más sutil de las cosas, y al mismo tiempo nubla su conocimiento porque presiente en ellas el misterio. Es la revelación del sentido oculto que duerme en todo lo creado, y que al ser advertido nos llena de perplejidad. Cuando los ojos quieren mirar fuera de la caverna oscura, quedan ciegos de luz, divina Cáligo de cuantos alcanzan una comprensión del mundo más allá de la enseñanza temporal y mortal de los sentidos"[485].

481 *Ibídem*, p. 236.

482 VALLE-INCLÁN, R., del, "Notas de la exposición", *El Mundo*, Madrid, 20 de junio de 1912. (Recogido en VALLE-INCLÁN, *op. cit.,* 1987, pp. 260-1, espec. p. 260)

483 *Ibídem*.

484 Aunque hablar de quietismo en relación a la obra de arte no es patrimonio exclusivo de Valle-Inclán, ni tiene por qué aludir directamente a la propuesta estética desarrollada por éste. Resulta interesante señalar el hecho de que algunos años después, concretamente en 1918, Juan de la Encina señalará el "quietismo" como una de las características fundamentales de la obra de Miguel Viladrich. Aunque el crítico no realiza ninguna mención directa a la figura de Valle-Inclán, puede tratarse de un ejemplo ilustrativo de la huella dejada por el gallego en el ámbito estético, especialmente a la hora de comprender el trabajo de aquellos autores que, como Viladrich, pertenecieron de forma más o menos directa a su círculo (ENCINA, J. de la, "Exposición Viladrich", *España*, Madrid, 27 de junio de 1918).

485 VALLE-INCLÁN, *op. cit*., p. 142.

Por otra parte, Valle-Inclán no era en ningún caso ajeno a la cuestión de las fórmulas para la definición de un arte regional. Así, tal y como ha recogido Isabel García García[486], en el marco de la Exposición de la Asociación de Artistas Vascos celebrada en el Palacio de exposiciones del Retiro en noviembre de 1916, impartió una conferencia dedicada exclusivamente a este asunto, que fue publicitada a través de los anuncios de la muestra aparecidos en prensa[487]. Concretamente tuvo lugar el día 14, tal y como recogieron medios como *La Correspondencia de España,* en cuya crónica se relata que el autor partió de la idea de que "el sentimiento económico de una región es la base de su desarrollo artístico"[488], razón a la que se debía la pujanza del arte vasco. Valle-Inclán se detuvo en el análisis de las tres regiones españolas "la cántabra, la castellana y la levantina", aprovechando para atacar la obra de determinados artistas de ésta última dado que, en su opinión "mercantilizan sus ideas estéticas"[489]. Por el contrario, ensalzó el arte cántabro y el castellano y, respecto al arte vasco, señaló que se abría al porvenir como una "escuela primitiva" y, tras ensalzar la pintura de Maeztu o los Zubiaurre, añadió que para llegar a su cumbre éste debía universalizarse[490]. Así, de entre los artistas reunidos en la exposición destacó el trabajo de los más cercanos al simbolismo, los cuales, por otra parte, eran también los que mejor encarnaban esa pintura centrada en la representación de tipos y paisajes y de las ideas relativas al alma y la raza contenidas en ellos. Ahora bien, y siempre sin renunciar a esos asuntos, la vía del primitivismo y la búsqueda de una universalización de sus planteamientos eran el rumbo a seguir para el desarrollo del arte vasco y, por extensión, y de acuerdo con el título de la conferencia, del arte regional.

Unos planteamientos que no diferían en grado alguno de los defendidos por el mismo Valle-Inclán algunos meses antes en ese mismo palacio de exposiciones. Fue con motivo de la exposición de Anglada Camarasa –otro simbolista cercano a su propio círculo–, en el marco de la cual se refirió al espíritu de Cataluña, además de a la obra del citado autor. Una Cataluña que "es muda para los que no conocen su lengua y que tiene que revelarse por conducto de sus artistas"[491]. Habló en esa ocasión de tres Españas: "la Atlántica, la Mediterránea y la Central", entendiendo que Anglada encarnaba la segunda, del mismo modo que Zuloaga lo hacía con la tercera[492].

486 GARCÍA GARCÍA, I., *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2004, p. 248.

487 "Asociación de Artistas Vascos", *España*, nº 94, Madrid, 9 de noviembre de 1916, p. 14.

488 "Conferencia de Valle Inclán", *La Correspondencia de España*, Madrid, 15 de noviembre de 1916, p. 4.

489 *Ibídem.*

490 *Ibídem.*

491 "En el pórtico", *El Liberal*, Madrid, 17 de julio de 1916, p. 3.

492 *Ibídem.*

Parte de estas ideas las retomó Valle-Inclán algunos años después en un texto incluido en la publicación aparecida con motivo de la exposición de pintura vasca reciente celebrada en Bilbao en 1919[493]. Aquí, de nuevo las cuestiones estéticas ocupan un segundo plano, quedando por encima la reflexión en torno a las particularidades regionales españolas y a cómo éstas se reflejan en el ámbito artístico. Retoma su división en tres regiones –la Cantábrica (Vasconia, Cantabria, Asturias y Galicia), la Castellana y la Levantina–, para, decidido a subrayar la superioridad del arte vasco, atacar frontalmente la producción del resto. Así, entiende que "Castilla está muerta, porque Castilla vive mirando atrás, y mirando atrás no se tiene una visión del momento", mientras que "toda España está gobernada por la falsificación de Levante", cuyos artistas "jamás fueron sinceros", y "en presencia de las cosas se dijeron: ¿vamos a extraer una técnica propia? No; vamos a adoptar la ajena ya que tenemos este don de imitación"[494]. Frente a éstos, el pueblo vasco que, como todos los cantábricos, está todavía por desenvolverse y que ha dado lugar a un concepto primitivo del arte. De este modo, observa en los artistas de la exposición "que su concepto es superior a su técnica", y es que "el primitivismo no es otra cosa sino estas relaciones de inferioridad de la técnica con el concepto; en tanto que, mirando al Levante, vemos siempre la técnica es superior al concepto cuando el concepto existe, que es muy pocas veces"[495].

Dejando por el momento las ideas estéticas de Valle-Inclán, pero sin apartarnos de la confrontación entre el naturalismo y el simbolismo, éstos se corresponderían en buena medida con la conocida polémica en torno a la España blanca y la España negra. La manera negra de Zuloaga estaba mucho más cerca de la visión de los simbolistas que del realismo lumínico de Sorolla. Pese a que no podemos simplificar hasta el punto de calificar la obra de Zuloaga de simbolista y oponerla al realismo de Sorolla, lo cierto es que la polémica establecida entre ambos tiene mucho que ver con la aceptación del simbolismo por parte del arte español. El poso simbolista que arrastraba la obra de Zuloaga y sus seguidores era reconocido por autores como Moreno Villa quien desde las páginas de la revista *España* señalaba:

> "Todos los vástagos del gran eibarrés se unen en la preocupación del carácter étnico que lanza el padre al arte hispano. Luego, claro está, cada uno se desvía en pos de lo que siente más. Los unos buscan el hieratismo sordo del tipo popular, rodeándolo de sus atavíos polícromos y sus cachivaches deslumbradores. Los otros persiguen la nota monumental que puede haber (o debiera haber) en los tipos regionales –arte ilusorio–, o, introduciendo el gancho analítico en las pobres almas rurales, desenfundarlas y

493 VALLE-INCLÁN, R. del, "La pintura vasca", en *La pintura vasca, 1909-1919: antología*, Bilbao, Biblioteca de Amigos del País, 1919, pp. 3-10. (Texto recogido en VALLE-INCLÁN, *op. cit.,* 1987, pp. 262-66)

494 *Ibídem*, p. 264.

495 *Ibídem.*

presentarlas en toda su animalidad. Todos son expresivistas, y casi todos un poco simbolistas. Pesa en ellos la España trágica y sombría. Pero en ninguno, acaso, como en Solana"[496].

En realidad, podemos interpretar las palabras de Moreno Villa como una constatación del poso simbolista que recorre el regionalismo y que es el que estamos tratando de caracterizar. En ningún caso podemos olvidar que el simbolismo europeo también disfrutó exaltando las raíces antropológicas de determinadas regiones –siendo el caso bretón el más paradigmático– si bien el fenómeno cobró una especial relevancia en España. Sobre esta cuestión, se manifestó muy claramente Juan Antonio de Villena cuando se interrogaba en los siguientes términos: "Y me pregunto, cuando los tardíos pintores españoles –tardíos sí, pero apasionados– se volvieron, entrada su evolución, hacia el regionalismo, y desearon pintar lo típico, lo local, lo provinciano, ¿no andarían respondiendo a esta querencia de primitivismo, de descubrimiento de lo atávico que late en una de las direcciones del Simbolismo?"[497]. Y es que el citado autor observa en el simbolismo español una evolución que seguiría los siguientes pasos: "empezar tarde, mezclarse a veces con el impresionismo, culminar una curiosa senda folklorizante, y devenir (en los años veinte de nuestro siglo) una suerte de *nuevo academicismo* o tradicionalismo, resultando artistas a quienes los vanguardistas nuevos, por lo general, detestan"[498].

Por nuestra parte, si bien estamos totalmente de acuerdo en que esa querencia por lo regional cuadra perfectamente con el afán de evasión propio del simbolismo, más que caracterizar este interés como una fase más dentro de la evolución de los pintores simbolistas, pretendemos señalar cómo el simbolismo es, en realidad, uno de los componentes fundamentales que contribuyeron a la formulación del regionalismo. Ahora bien, ese poso simbolista aparece recogido con muy diversa intensidad en la obra de unos y otros autores, quedando reducido en algunos al señalado interés por lo atávico.

Sobre la relación existente entre el regionalismo y el simbolismo han llamado la atención buena parte de los autores citados hasta el momento. Lily Litvak, en concreto, ha llamado la atención sobre el hecho de que el simbolismo contribuyó a despertar la conciencia nacional no sólo en España sino en otros países europeos:

"El simbolismo actuó como estímulo para el despertar de la conciencia nacional en países como Polonia, Finlandia, Hungría y Bélgica, pues la pintura proporcionaba una forma de expresión que permitía exaltar e informar (…) Esta tendencia fue adoptada

496 MORENO VILLA, J., "Pandemonio", *España. Semanario de la vida nacional*, núm. 268, Madrid, 19 de junio de 1920, p. 11.

497 VILLENA, *op. cit.*, 1991, p. 163.

498 VILLENA, L. A. de, "Visiones decadentes en la pintura «Fin de siglo» española", en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, [Las Palmas], Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, pp. 137-146 (cita tomada de p. 142).

por los pintores simbolistas españoles, que, como indica Calvo Serraller, la amoldaron al regionalismo, aunque con una interpretación diferente de la que habían adoptado los naturalistas"[499].

De hecho, incluso en términos políticos puede hablarse de un componente romántico que marcó el regionalismo desde su propio origen. No en vano ya hemos vinculado su nacimiento con el desarrollo de las aspiraciones diferenciadoras y/o nacionalistas durante dicho periodo. Pese a que se trata de un movimiento encaminado a la consecución de algo tan concreto como es la obtención de una mayor autonomía regional, lo cierto es que no deja de fundamentarse en una concepción idealizada de la región en la que depositan todas sus aspiraciones de regeneración política, social y cultural. Ya en 1907 Joaquín Sánchez de Toca llamaba la atención sobre esta cuestión:

"El regionalismo que estamos viendo germinar en nuestra tierra tiene, en efecto, ahora mucho de amor iluso para que la aureola de ideal que hoy le circunda y lo poetiza hasta en sus mayores extravagancias, no se desvanezca muy luego en cuanto salga del crepúsculo de las ilusiones para entrar en la plena luz de la realidad. Desde ahora puede hacerse seguro vaticinio de los desengaños que ha de producir esa región vislumbrada hoy en las imaginaciones por ella enardecidas con el perfume de los primeros entusiasmos, cual figura tan extraordinariamente bella y delicada que todo el que cambia con ella la mirada se siente al punto apasionado y preso y con arrebatos violentos dentro del alma que no pueden calmarse sino por la posesión. Aunque les parezca ahora esa forma espiritual y corpórea como la germinización más maravillosa de la historia para que el suelo nativo tome personalidad sublimada por misterios de belleza, esto no obstante, cuando los enamorados vean a la diosa desprendida de su nube para vivir entre mortales, descubrirán en ella la misma naturaleza de imperfección de todo lo humano"[500].

Esas aspiraciones idealistas que encuentra Sánchez de Toca en la ideología regionalista tendrán un indudable equivalente plástico. Si trazamos una nómina de pintores españoles vinculados al simbolismo en la que incluyamos nombres como: Eduardo Chicharro, Anglada Camarasa, López Mezquita, Ortiz Echagüe, Eugenio Hermoso, Manuel Benedito, Romero de Torres, Rodríguez Acosta, los hermanos Arrúe y los Zubiaurre, Arteta, Maeztu, Viladrich, Marín Bagüés o Néstor, difícilmente podremos desvincular a ninguno de ellos, al menos de forma taxativa, de la poética regionalista. Incluso en otros autores en principio más alejados de ésta como pueden ser Anselmo Miguel Nieto o Federico Beltrán se pueden encontrar concepciones plásticas similares e incluso obras concretas de temática

499 LITVAK, L., "Hacer visible lo invisible. El simbolismo en la pintura española, 1891-1930", en LITVAK, *op. cit.*, 1990, p. 35.

500 SÁNCHEZ DE TOCA, *op. cit.*, p. 52.

regionalista. Precisamente en relación a éste último Ballesteros de Martos se refiere a una radical "transmutación de concepto, tendencias, técnica y hasta ideales" respecto a una primera etapa anterior a 1915 en la que:

> "pintaba paisajes y lugareños con la misma devoción que un turista obtiene fotografías de los lugares pintorescos y de sus tipos más característicos. Lo que pudiéramos llamar «localismo pictórico», que tantos adeptos tiene en nuestra pintura, sobre todo desde que Sorolla y Zuloaga lo aceptaron como fuente principal de su arte, tenía en él a uno de los más sinceros cultivadores" [501].

Podemos entender, por tanto, que Ballesteros plantea en Beltrán una evolución que iría del regionalismo al simbolismo –en su caso más bien tardosimbolismo fusionado con *déco*– que le caracteriza, y no a la inversa. En cualquier caso, entendemos que difícilmente se pueden desvincular ambas tendencias, siendo mucho más interesante tratar de comprender por qué el simbolismo español se hibridó hasta tal punto con el interés por lo regional.

En primer lugar hay que insistir en que el debate entre realismo e idealismo marcó el desarrollo de nuestro primer arte contemporáneo y que, por lo tanto, resulta lógico que la conjunción entre ambos fuera una constante en un buen número de nuestros pintores. Los propios testimonios del momento tienden en no pocas ocasiones a llamar la atención, o a considerar más relevante, el componente realista/naturalista que encontramos en el regionalismo, muy probablemente de acuerdo con esa convicción de que el verdadero arte español debía seguir esta vía. Sin embargo, también se harán eco del componente idealista que entrañaba esa nueva visión de lo local y, en general, de su significación dentro del arte contemporáneo. Así lo hacía Juan de la Encina en *La trama del arte vasco*:

> "Lleva en su raigambre el «arte moderno» hasta tal punto el sentimiento de la realidad objetiva, que al surgir, v. g., la reacción idealista del postimpresionismo, lo cierto es que el nuevo concepto de arte, a pesar de su aire tan diverso, en el fondo no hace sino corregir prácticamente la estrecha limitación que se había impuesto el Realismo. No desecha el principio de observación y veracidad objetiva. Lo que hay es que, junto con ese principio, se ha intensificado la necesidad de los ritmos plásticos y la composición decorativa. El realismo que le antecede se conforma con la *tranche de vie* de que hablaba Zola. Luego fueron menester además las composiciones rítmicas"[502].

A continuación cita el autor a modo de ejemplo la figura de Gauguin en la que encuentra esa compatibilidad entre la observación de la realidad y la idealización de las formas. Un ejemplo especialmente interesante de traer a colación al hablar de regionalismo

501 BALLESTEROS, *op. cit.*, p. 110.

502 ENCINA, *op. cit.*, p. 32.

puesto que encontramos en él a una figura esencial del movimiento simbolista, al tiempo que un apasionado por la representación del mundo rural, primitivo, de los ambientes tahitianos. Dice de la Encina:

> "Su sentimiento de la realidad era agudo: estudió profundamente el carácter de sus modelos, y si sus grandes composiciones inspiradas en el paisaje y vida de Taití obedecen a ritmos ideales, no por eso al mismo tiempo que sometía las formas a pautas rítmicas, dejaba de determinar claramente lo característico de sus modelos. Sintió la melodía, el ritmo y la armonía como músico: pero también su fantasía pictórica se hallaba nutrida de hechos concretos y observaciones precisas"[503].

Del mismo modo que en Gauguin, esta unión entre realismo y simbolismo se produjo en las obras de los regionalistas más interesantes y así lo supieron ver los críticos más avezados del momento. A este respecto baste citar lo que Manuel Abril señalaba en *De la naturaleza al espíritu* en relación a los hermanos Zubiaurre:

> "El realismo en rostros, tipos, pormenores y enseres domésticos llega a ser en los cuadros de estos hermanos de un minucioso pormenor cercano a Holbein; pero, sin embargo, hay al mismo tiempo en sus cuadros un determinado hieratismo, y una atmósfera, una luz, una quietud y un silencio, que están diciendo a las claras cómo sienten los autores una lírica –o una épica– del carácter vasco, que les lleva, desde luego, al cuadro concebido como «poema pintado» y no al mero cuadro pintoresco de costumbres"[504].

De este modo, a partir de las opiniones expresadas en ese mismo ensayo por Abril, en torno a lo que denomina pintores "naturalistas" y pintores "idealistas" –categorías que ya reseñamos en su momento–, Calvo Serraller ha señalado que para la nueva generación crítica de los años treinta, la diferenciación entre simbolismo y naturalismo regionalista eran tan sólo "una simple cuestión de matiz"[505].

Como es sabido es en el realismo decimonónico donde radica el origen de ese interés por el hombre y la naturaleza que muestran los regionalistas en sus obras. Sin embargo, tal y como señalamos, se produce también en ellos una evidente superación de esos presupuestos que, desde nuestro punto de vista, tiene mucho que ver con la vertiente más simbolista de su poética. El realismo regionalista, en muchos casos, más que por el naturalismo, por la representación objetiva del mundo rural, muestra predilección por los componentes rítmicos y cromáticos. Tampoco hay que olvidar que la vertiente más simbolista del regionalismo, tal y como ha señalado Pérez Rojas, se perpetuará en el tiempo cuando éste derive a partir de 1915, en un ampuloso decorativismo[506]. Pese a que la pérdida de interés por el asunto

503 *Ibídem*, p. 33.

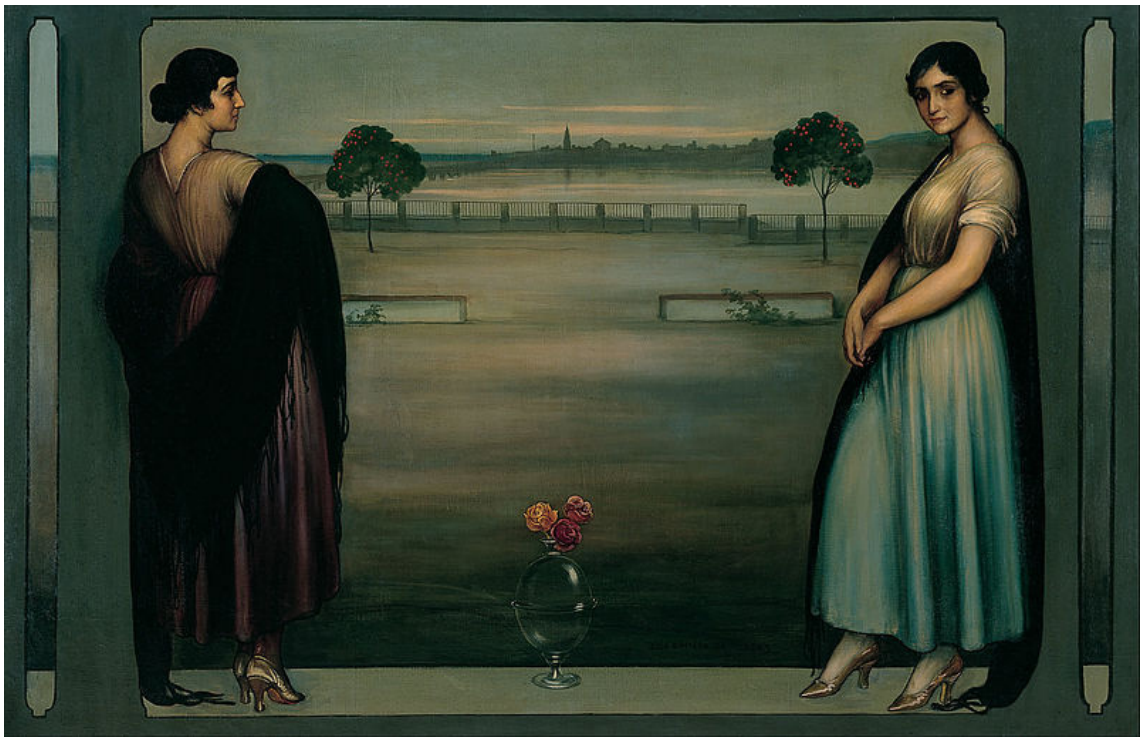
504 ABRIL, *op. cit.*, p 47.

505 CALVO, *op. cit.*, 1997, p. 52.

506 PÉREZ y GARCÍA, *op. cit.,* 1994, p. 86 y ss.

representado, por la semántica de la obra de arte, tan esencial para los simbolistas, resulte evidente, seguiremos encontrando en esta pintura vínculos con la vertiente más vistosa y barroca de este movimiento.

Por supuesto, no podemos olvidar otra vía del regionalismo más vinculada al realismo crítico, fuertemente expresivo, que podemos encontrar, por ejemplo, en las obras de Castelao. Tampoco la existencia de un regionalismo superficial, epidérmico y repetitivo, centrado en lo folclórico y lo anecdótico y anclado en formas propias de la centuria anterior que le llevan a la representación minuciosa de cada detalle. Pero tampoco pueden menospreciarse los componentes idealistas que marcaron el núcleo fundamental del regionalismo. El colorido en los Zubiaurre no es realista, tampoco los cielos de Zuloaga, los paisajes de Romero de Torres, las expresiones de Viladrich o las atmósferas de Maeztu. Todos ellos transforman la realidad de acuerdo con sus intereses plásticos. El conocimiento que éstos y otros autores tenían del mundo rural de sus respectivas regiones es manifiesto. Los viajes de conocimiento y estudio por los distintos territorios fueron casi de obligado cumplimiento, pero el lenguaje artístico utilizado era novedoso y ya no implicaba la representación fiel de cada vestimenta, costumbre o paisaje. Seguir esa vía era una posibilidad pero no una obligación.



Julio Romero de Torres, *Panneau*,1912

En realidad, cuando hablamos de simbolismo a partir de autores como Romero de Torres, hay que fijarse en el tipo de simbolismo que pudo arraigar en el ambiente artístico español[507]. Para que éste fuera aceptado tuvo que alejarse de sus componentes más abstractos y evasivos –al menos en lo que a una primera lectura (superficial) de la obra se refiere–. Se trata de un simbolismo fusionado con ese naturalismo que tan hondamente español se consideraba. Tal y como ha señalado Francisco Calvo Serraller en relación a los pintores simbolistas españoles: "se amoldaron con facilidad al costumbrismo regionalista imperante, aunque su forma de interpretación fuera diferente a la que practicaban los naturalistas"[508]. De ahí que se trate, tal y como veíamos, de un simbolismo tardío, que tuvo que esperar para su desarrollo a que se produjeran en su seno una serie de transformaciones que tienen mucho que ver con el nacimiento y consolidación de la plástica regionalista, donde el componente idealista y el naturalista se fusionarán de forma insistente.

Autores como el citado Romero de Torres , pese a los complejos significados que encierran en sus obras, son, en un primer momento, de fácil lectura por parte del público. Juegan con una serie de tópicos, personajes y ambientes perfectamente conocidos por éste y, de ahí, que su éxito fuera, tras un primer momento de extrañeza ante las novedades que planteaban, fulgurante. En ningún caso, estamos hablando de un simbolismo canónico, que, tal y como señalaba Lampérez, difícilmente podía cuajar entre los pintores españoles, sino de un simbolismo que mantiene un pie firmemente anclado en la realidad. De hecho, una de las principales características que apartan a nuestro regionalismo del simbolismo la encontramos precisamente en que los pintores simbolistas descontextualizan su arte del mundo cotidiano para expresar, emociones, anhelos, concepciones del mundo… y, en cambio, los regionalistas, se ocupan de la más inmediata cotidianeidad, eso sí, con un marcado componente idealista.

Pese a todo, ese acercamiento se produjo hacia una realidad social en trance de desaparición. Ajena al desarrollo urbano que se estaba produciendo en los principales centros del país. Las escenas ambientadas en los núcleos obreros o en las zonas industriales fueron escasas, o, en cualquier caso, no comparables en número con las que se centraban en el mundo rural o en el folclore tradicional. Sí que es cierto que aparecen en obras del fin de siglo y que aumentarán su número a partir de los años veinte, pero el verdadero objeto de atención por parte de los pintores era otro. Existía un anhelo de autenticidad, una búsqueda de la esencia de España y sus regiones vinculada, como ya vimos, a la crisis del 98. Y lo encontraron en esos paisajes y esas gentes. Esto no dejaba de tener un componente romántico. Incluso, tal y como adelantábamos, podemos hablar de un interés por lo arcaico, lo primitivo, todo aquello que, durante siglos, no había sufrido alteración alguna. Las mujeres de los valles de Hecho y Ansó, llamaban la atención por el exotismo de sus vestimentas escondidas en un rincón del

507 De nuevo es necesario llamar la atención sobre las nuevas lecturas que sobre la obra del cordobés ha planteado el catálogo de la exposición: *Julio Romero de Torres: símbolo, materia y… op. cit.*, 2003.

508 CALVO*, op. cit*, 1997, p. 41.

Pirineo. Lo exótico, lo arcaico, lo primitivo… son características que cuadran perfectamente con los gustos simbolistas. La necesidad de evasión se concretó en la plástica a partir de una realidad cercana.

El hecho de que el regionalismo trate de reflejar arquetipos, esencias de razas o pueblos, en lugar de personajes concretos dota a sus obras, tal y como vimos, de un sentimiento pseudo-religioso. Los hombres del campo son elevados a una nueva categoría. En los retratos se les dota de un porte casi aristocrático. La nobleza se convierte en una de las características fundamentales del pueblo. Pero incluso, se va más allá y, al dotarlos de un carácter hierático, inmóvil, atemporal se puede relacionar estas imágenes con los iconos religiosos o, cuando menos, con las representaciones mitológicas. Los personajes casi parecen cobrar un aura mística. El costumbrismo, tradicionalmente vinculado a los pequeños formatos de fácil venta, se hibrida así con otros géneros tradicionalmente entendidos como de mayor entidad. En términos similares a los utilizados por Abril puede hablarse de retablos de la región: "Viladrich llevaba un tipo de su región al altar y formaba con tipos realísimos el Retablo de una religión de la región. Romero hace sus imágenes –también de Retablo de altar– pero con imágenes poéticas: con superrealidades ideales"[509]. Tratar de convertir al individuo en imagen de la colectividad supone esta inversión de los planteamientos tradicionales. El hombre y la mujer se convierten en una idea y, así, en ocasiones, la pintura regional se adentra directamente en el mundo conceptual propio del simbolismo.

Valeriano Bozal al ocuparse de la representación del hecho religioso en la obra de Zuloaga señalaba lo siguiente:

> "El sentido ritual posee otros efectos: elimina en gran medida la temporalidad, que sólo se conserva merced a motivos figurativos puramente accidentales. Éste es uno de los más importantes factores a considerar en la pintura de Zuloaga. Gracias a la intemporalidad, el cuadro es invadido por la eternidad y, entonces, los atributos y situaciones de los personajes se hacen absolutos. Su dignidad y su misticismo no son cosas momentáneas, perecederas o, simplemente históricas, esto es, nacidas trabajosamente por una evolución en el tiempo"[510].

En definitiva, podemos señalar que el simbolismo cubre un espectro tan amplio de posibilidades que a partir de sus logros se desarrollaron experiencias pictóricas de muy diversa índole. Por un lado, ya señalamos su importancia en el desarrollo de una parte de la vanguardia pero, por otro, vemos cómo fue capaz de jugar un papel fundamental en el desarrollo de una renovación mucho más moderada como fue la propuesta desde el regionalismo.

509 ABRIL, *op. cit.*, pp, 70-1.

510 BOZAL, *op. cit.*, 1967, p. 49.

3.1.3.4 Pintura regionalista y *noucentisme*

Mientras en el resto de la Península un regionalismo que adoptaba formas diversas cobraba un gran protagonismo no sólo en el ámbito de la plástica sino también en la arquitectura o la literatura, en Cataluña se asistía al nacimiento y desarrollo de un movimiento ideológico y cultural propio: el *noucentisme*. Surgido tras la etapa modernista característica del cambio de siglo, sobrepasó el ámbito meramente artístico, pretendiendo ser una respuesta a las necesidades e inquietudes de la nueva centuria, de la cual tomó su misma denominación. El término comenzó a ser utilizado por Eugenio d'Ors en 1906 desde sus artículos en *La Veu de Catalunya*. Si en un principio tan sólo se trataba de diferenciar a una nueva generación artística, poco a poco se fue concretando gracias a sus propios escritos, así como a los de autores como Joaquín Torres-García, Joaquín Folch i Torres, Josep María Junoy y Josep Aragay. El movimiento, que alcanzó su madurez hacia 1911, mantuvo su vigencia hasta la llegada al poder de Primo de Rivera en 1923 e incluso, aunque de forma mucho menos relevante, hasta el estallido de la guerra civil.

En realidad el *noucentisme* supuso el compromiso de un amplio grupo de intelectuales y artistas en la labor de modernizar Cataluña, de demostrar su especificidad en relación al resto del territorio español y su vinculación al Mediterráneo y de incorporarla a la Europa del nuevo siglo. Estos anhelos venían representados en el ámbito político por la *Lliga Regionalista* de Enric Prat de la Riba, de acuerdo con las aspiraciones nacionalistas que el propio político plasmó en su obra: *La nacionalitat catalana* (1906)[511]. Se trataba del proyecto cultural de una burguesía catalana que se oponía al poder centralista establecido en Madrid y, como tal, fue el lenguaje oficial promovido desde la *Mancomunitat* creada en 1914 bajo la presidencia, de nuevo, de Prat de la Riba. La muerte de éste en 1917 iniciaría una progresiva desvinculación del movimiento por parte del ámbito oficial.

En relación a la formulación plástica del *noucentisme* la característica fundamental de su discurso residía en la defensa de un clasicismo que volvía sus ojos hacia la tradición mediterránea a la que el pueblo catalán se encontraba tan estrechamente ligado. Suponía la vuelta al orden, la razón y el equilibro, después de la excesiva anarquía que se percibió en un modernismo que había puesto la vista en la Europa septentrional. Por otra parte, ese interés por el mundo clásico no era ajeno a una parte del fin de siglo europeo tal y como demuestra la pintura simbolista de Puvis de Chavannes, el cual será un referente fundamental para entender la obra del pintor de origen uruguayo Joaquín Torres García. Éste, junto con un Joaquín Sunyer más interesado en la preocupación por la forma que presentaban las figuras y paisajes de Cézanne, fueron los dos pintores más representativos del primer *noucentisme*.

511 PRAT DE LA RIBA, E., *La nacionalitat catalana*, Barcelona, 1906.

No es nuestro cometido ocuparnos de la naturaleza y el desarrollo del *noucentisme*, ampliamente estudiado por la historiografía por otra parte[512], sino tratar de perfilar en qué medida podemos relacionar éste con el regionalismo que se desarrollaba, de forma paralela, en el resto de las regiones españolas. Esta problemática ya fue planteada por Eliseo Trenç en un artículo titulado: "Un arte nacionalista español: regionalismo versus "Noucentisme". Años 20", encontrando, como elemento común a ambos, el hecho de volver sus ojos hacia la tradición[513]. Eso sí, una tradición diferente en cada caso, puesto que, "la tradición que reclama el "Noucentisme" no es localista, folklórica y rural como la del regionalismo (no hay notas típicas, campesinos con barretina, ni vida pueblerina en el "Noucentisme"), es la de los valores de la cultura grecolatina, clásica, que duraría hasta el presente, a pesar de esporádicas interrupciones"[514]. Entiende por lo tanto el autor, que el *noucentisme* trasciende el carácter localista del regionalismo, y pretende adquirir un carácter universal y eterno. Y esto era posible tanto por la mayor apertura que presentaba el núcleo catalán hacia la modernidad europea, como por las aspiraciones nacionalistas que dieron carta de naturaleza al *noucentisme* y que favorecían la desvinculación del entramado artístico peninsular.

De este modo, la explicación a esta considerable diferenciación del arte catalán en relación al español durante el primer tercio del siglo XX, habría que encontrarla, tal y como han puesto de manifiesto Francisco Calvo Serraller y Ángel González, en el propio origen del sentimiento de exaltación cultural catalana surgido a la luz del fenómeno romántico:

> "Este ir tejiendo el entramado cultural de su identidad nacional al socaire de una proyección europea va a resguardar el desarrollo del catalanismo de las tendencias casticistas de otras regiones españolas. El romanticismo catalán, que no posee como el del resto de España, salvo raras excepciones, una excesiva altura, va a significarse, sin embargo, por una actitud menos aparatosamente folklorista. Esta situación es la que convierte en especialmente peculiar y complejo su arte regionalista"[515].

No existe duda respecto al hecho de que el *noucentisme* trató de desarrollar una estética propia, completamente ajena a los postulados del regionalismo, el cual se consideraba un lenguaje ajeno, propio únicamente de la escuela castellana. De ahí que ambos sean entendidos

---

512 Entre los estudios generales cabe citar: BILBENY, N., *Eugeni d'Ors i la ideología del noucentisme*, Barcelona, Magrana, 1988; VIDAL I JANSÀ, M., *Teoría y crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1991; VALLCORBA, J., *Noucentisme, mediterraneisme i clasicissme. Apunts per a la Història d'una estètica*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994; *El Noucentisme: un projecte de modernitat* [catálogo de la exposición], Barcelona, Centre de Cultura Contemporania, Generalitat de Catalunya, 1994; FUSTER ORTELLS, Joan, *Contra el noucentisme*, Barcelona, Crítica, 1995; y ORS, C. d', *El Noucentisme: presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*, Madrid, Cátedra, 2000,

513 TRENÇ BALLESTER, E., "Un arte nacionalista español: regionalismo versus "Noucentisme". Años 20", *Boletín de Arte*, nº 20, Málaga, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 1999, pp. 267-276.

514 TRENÇ, *op. cit.*, p. 274.

515 CALVO y GARCÍA, *op. cit.*, 1975, s/n.

como dos fenómenos diferenciados pese a la cercanía espacial y temporal que presentan. No en vano, el arte producido por una Cataluña industrial, difícilmente puede ser entendido al mismo nivel que el producido por otras regiones cuya realidad social estaba todavía inmersa en formas de vida propias del ámbito rural. Sin embargo, según señalaba hace un tiempo Javier Pérez Rojas: "…se ha obviado por lo general en la amplia bibliografía existente un estudio que afronte el significado del *noucentisme* dentro del contexto artístico español, su autonomía, los paralelismos, las relaciones e influencias, las similitudes formales…"[516]. Si bien desde el momento en que el citado autor realizó esta afirmación han visto la luz nuevas publicaciones al respecto, consideramos que todavía falta mucho por decir sobre la cuestión y de ahí, que, de acuerdo con el objeto de nuestro estudio, consideremos necesario plantear algunas correspondencias e interrelaciones que pueden establecerse entre el *noucentisme* y el regionalismo más renovador.

Un planteamiento posible a la hora de señalar a las relaciones entre el *noucentisme* y las corrientes plásticas presentes en el resto del territorio español, ha sido la de referirse a un novecentismo español que se correspondería con el movimiento catalán. En realidad, esta posibilidad parte de los propios escritos de d'Ors, el cual encuentra ese espíritu del novecientos no sólo en la nueva generación catalana sino también en autores españoles como Vázquez Díaz, Picasso o Juan Gris, del mismo modo que en europeos como Cezanne, Modigliani o Mondrian. En cualquier caso, las investigaciones en torno a ese posible novecentismo español han venido más por parte de los estudios literarios que desde los referidos a las artes plásticas[517]. La historiografía ha situado en torno a 1914 un cambio de pensamiento respecto al generado por el 98 que ha llevado a hablar de la existencia de una nueva generación. José Ortega y Gasset sería el nombre más destacado de este cambio caracterizado por una mayor implicación de la intelectualidad en la "cosa pública", así como una visión del mundo más cosmopolita y europeísta. Características todas ellas propias del novecentismo.

En relación a las artes plásticas la propuesta más interesante la realizó Eugenio Carmona en la exposición *La generación del 14: entre el novecentismo y la vanguardia*[518]. El autor entiende el novecentismo como un nuevo "credo" que buscaba un "arte *pro forma*, depurado y cercano a la contención clasicista que en ocasiones, y desde una peculiar originalidad, anticipó sin embargo los presupuestos del realismo moderno"[519]. La tesis propuesta por Carmona consiste en señalar que, en un determinado momento, ese "nuevo arte" se entrecruzó y

516 PÉREZ ROJAS, J., *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990. pp. 55-6.

517 Consultar: DÍAZ PLAJA, G., *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, Alianza, 1975; URRUTIA, J. *El Novecentismo y la renovación vanguardista*, [Madrid], Cincel, 1980; y LAÍN ENTRALGO, P., "El Novecentismo", en *Historia de la Literatura Española*, vol. IV, Madrid, Ediciones Orgaz, 1982.

518 CARMONA, E., "Novecentismo y vanguardia en las artes plásticas españolas. 1906-1926", en *La generación del 14: entre el novecentismo y la vanguardia* [catálogo de la exposición comisariada por E. Carmona y M. D. Jiménez-Blanco], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 13-67.

519 *Ibídem,* p. 19.

llegó a interrelacionarse con el impulso vanguardista y las premisas del retorno al orden, influyendo de forma decisiva en la creación artística española de las primeras décadas del siglo XX. En el caso catalán el novecentismo, se desarrolló de una forma especialmente intensa, tomando la forma de ese *noucentisme* al que nos venimos refiriendo, y yendo de la mano de los postulados del nacionalismo político. En cualquier caso, se ocupa el autor de la naturaleza de un novecentismo desarrollado en otros núcleos españoles, especialmente, Madrid, con la obra de Julio Antonio, Viladrich y Victorio Macho; y el País Vasco, con la pintura de Arteta, Tellaeche o los hermanos Zubiaurre. Esta alternativa plástica tardaría, sin embargo, en ser formulada en relación a lo ocurrido en el caso catalán y, además, "no habría de ser tan consciente de sí misma ni tan programática como lo fue el *noucentisme*. Pero fue una voluntad artística que, al cabo, existió"[520].

Si bien, el planteamiento realizado por Carmona se basa en las relaciones establecidas entre el novecentismo y la vanguardia, no puede el autor obviar la importancia fundamental que en el arte español del momento tenían las reflexiones en torno a la identidad de lo nacional y lo regional. De este modo, señala que: "el encuentro español entre novecentismo y vanguardia siempre tuvo como premisa la necesidad de aunar su tentativa plástica con la redefinición del sentido de lo vernáculo que desde finales del siglo XIX se había establecido como un *topos* inexcusable de la cultura española de acento regeneracionista". De este modo el regionalismo sería un tercer vértice profundamente imbricado con los anteriores a tener muy en cuenta a la hora de ocuparse del proceso de modernización del arte español contemporáneo.

Pero tal vez podamos ir más allá y plantear si en realidad ese novecentismo al que se refiere el autor no coincide en realidad con una vertiente avanzada del regionalismo que encontramos en la obra de Arteta, los Zubiaurre, Julio Antonio, Viladrich, e incluso en cierta medida, Sunyer. Un regionalismo de formas puras, preocupado por el orden y la medida de sus composiciones, que presenta figuras de porte solemne y tendentes al hieratismo y que, además, comienza a perder gran parte de sus referentes espacio-temporales. Es una pintura que denota el poso del clasicismo, que recupera de éste no las formas externas sino la tendencia a la idealización y las figuras monumentales; que no sólo bebe de la Antigüedad sino también del primer Renacimiento, y que conjuga estos elementos con un sobrio realismo, primitivo, que en determinados casos mira hacia la pintura flamenca. Sin embargo, en las obras de estos autores, con la salvedad de Sunyer, siguen apareciendo las referencias a lo regional, a lo local, e incluso al folclore, a través de trajes, bodegones, actitudes y paisajes. La anécdota costumbrista ha sido depurada al máximo, incluso eliminada en ciertos casos, pero todavía existen determinados vínculos, en su mayor parte superficiales, con ese otro regionalismo más prendado de romanticismo que ha evitado el reconocimiento de esta nueva actitud hacia lo vernáculo. Una actitud que sitúa a una parte del regionalismo no tan lejos del *noucentisme* como sus propios creadores pretendieron hacer ver.

520 *Ibídem,* p. 31.

Optemos o no por referirnos a un novecentismo español, de lo que no hay duda es de que el *noucentisme*, tal y como señalábamos al comienzo, presenta una serie de características particulares que lo alejan de lo que se estaba produciendo en el resto de la península. En nuestro caso, y antes de ocuparnos de los elementos comunes, nos interesa clarificar algunos puntos que lo alejan del regionalismo.

En primer lugar hay que referirse a la diversidad de contextos culturales. El ambiente artístico barcelonés, desde finales del siglo XIX, había vuelto sus ojos hacia la capital francesa, a donde enviaba a sus pintores como una etapa necesaria dentro de su periodo de formación. De este modo, se encontraban éstos mucho más al tanto de las novedades que iban apareciendo en la plástica europea que los pertenecientes a otros centros españoles, incluyendo Madrid y también Bilbao. Sobre todo a partir del modernismo, Barcelona se había incorporado de forma decidida a las corrientes internacionales y, a la hora de articular un nuevo lenguaje, esa capacidad de absorción de lo foráneo sería decisiva. Por supuesto, tal y como hemos señalado anteriormente, el núcleo más conservador de la crítica madrileña, rechazó esta postura frontalmente y de ahí que se generalizara durante décadas la consideración del arte catalán como una mera copia del francés. El desarrollo de un camino propio, acorde con la tierra, el carácter y la naturaleza de cada territorio, se consideraba una condición indispensable que debía cumplir el discurso artístico del momento. Y se pensó, erróneamente, que los artistas catalanes habían fracasado en este intento.

En realidad, ese mismo espíritu de desarrollar una creación específicamente catalana era el que guiaba a los artistas del núcleo barcelonés. Y fue esa la iniciativa que llevó al desarrollo del *noucentisme*. Así fue entendido por parte de la *Lliga* de Prat de la Riba y de ahí que éste se convirtiera en un proyecto institucional, que sobrepasaba los ámbitos de la plástica y la literatura, y pretendía fomentar el catalanismo a partir del desarrollo de las infraestructuras y la educación del pueblo. Esta es otra de las cuestiones que separan *noucentisme* y regionalismo puesto que pese a partir de una misma premisa de amor a la tierra, el segundo nunca fue capaz de imbricarse de forma tan decidida en los planteamientos políticos que participaban de su misma ideología. No hay duda de que el regionalismo cuenta con la misma carga de afirmación identitaria que el *noucentisme*, y así lo venimos señalando, pero, ni siquiera en el caso vasco, se llegó a producir un punto de encuentro tan rotundo entre arte y política.

Otra diferencia fundamental entre *noucentisme* y regionalismo reside en el modo en que los primeros entendieron que debían desarrollar un arte específicamente catalán. Tanto en sus visiones del mar como de la costa y el campo, el acento residía en la vinculación con la Antigüedad clásica y el mundo Mediterráneo. Allí, en Grecia y Roma como civilizaciones, y en unos paisajes y figuras que podían remitir directamente a éstas, fue donde entendieron que se encontraba el origen de su propia identidad. De éste modo, y no en la representación de escenas costumbristas o trajes tradicionales, era cómo se enfatizaba la identidad catalana, vinculada por tanto al ámbito europeo y alejada, al menos en cuanto al tratamiento de determinados asuntos, de los parámetros en que se movía el regionalismo español.

Una concepción de la catalanidad que fue definida y defendida por los principales teóricos del *noucentisme*. Tal y como señalaba d'Ors desde las páginas de *La Veu de Catalunya*: "Cuando un crítico del porvenir se encuentre ante un desnudo de Sunyer o una fantasía parisiense de Ismael Smith, o una fantasía ultraterrena de Aragay, no tendrá necesidad de ver payeses ni panoramas para exclamar de súbito ¡qué cosa tan catalana!"[521]. Esta diferencia de planteamiento, que en un principio se refiere únicamente a los asuntos elegidos, trajo consigo una importante consecuencia que condicionaba la propia intencionalidad de la obra. Y es que otra de las características del *noucentisme* fue su vocación universalista, lograda a través de esas referencias al mundo clásico. Encontraron en el clasicismo un valor que subyacía en lo catalán pero que al mismo tiempo tenía una validez global. Carlos d'Ors lo explica en relación a la estética del arbitrarismo propuesta por los *noucentistas* del siguiente modo:

> "El arbitrarismo significa 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; en suma, de toda contingencia temporal o espacial, para lograr la eternidad o universalidad en la historia de la cultura: se trata, por tanto, de elevar la anécdota diaria y cotidiana a categoría universal y cultural"[522].

Mientras que el regionalismo se esforzaba por representar el ser español, el *noucentisme* planteaba la necesidad de un arte que encarnara unos valores que trascendieran ampliamente el ámbito local. Si bien la ideología nacionalista sobre la que asentaba sus bases, tal y como señaló en su día Vicens Vives, incorporó Cataluña a Europa "de una manera total e irrenunciable"[523], también lo es que el debate en torno al modo en que el arte catalán debía abrirse al exterior estaba vigente. Al menos así se deduce de planteamientos como los defendidos por Josep Aragay en la conferencia impartida en el Ateneo barcelonés el 15 de mayo de 1920 bajo el título de *El nacionalisme de l'Art*, que sería publicada poco después[524]. Tal y como ha señalado Gabriella Gavagnin el punto de partida del autor se encuentra en la idea de que el arte no es sino expresión de la esencia espiritual de una nación, razón por la que consideraba urgente que el arte catalán dejara de ser una imitación pasiva de poéticas y contenidos extranjeros para engendrar formas y contenidos originales íntimamente ligados a su esencia nacional[525]. Entiende Aragay que el arte catalán había errado al preferir "l'exemplaritat moderna a l'exemplaritat antigua, encara que aquella fos estrangera"[526] y de

521 ORS, E. d', *La Veu de Catalunya,* 9 de octubre de 1912 (recogido en ORS, *op. cit.*, 2000, p. 223).

522 ORS, C. d', *op. cit.*, p. 190.

523 VICENS VIVES, J., *Cataluña en el siglo XIX*, Madrid, Rialp, 1961, p. 446.

524 ARAGAY, J., *El nacionalisme de l'Art*, Barcelona, La Revista, 1920.

525 Cfr. GAVAGNIN, Gabriella, *Classicisme i Renaixement: una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, p. 106.

526 ARAGAY, *op. cit.*, p. 16.

ahí que se muestre en contra de tendencias vanguardistas como el cubismo y el futurismo. El modelo, de acuerdo con el ideal clásico propio del *noucentsime*, lo encuentra en la Florencia renacentista, subrayando así los vínculos entre Cataluña y la tradición italiana.

Esa doble dimensión –lo local frente a lo universal–, estaba, por tanto, en la base del debate *noucentista*. En opinión de Carlos d'Ors, el esfuerzo por conjugar ambos elementos fue el gran objetivo de Eugeni d'Ors, puesto que "esta lucha entre localistas y universalistas fue feroz"; si bien, según entiende el autor a continuación: "posiblemente, el localismo nacionalista acabó imponiéndose"[527].

Una última cuestión que viene a abundar en la diferenciación entre *noucentisme* y regionalismo es la derivada de la abundante literatura artística que alude al primero como tal. Autores como Ballesteros de Martos se hicieron eco del interés y la modernidad que demostraban la historiografía catalana de su tiempo, no sin criticar su cariz abiertamente nacionalista, acorde pues con los ideales *noucentistas*, que apartaba los logros de sus artistas del resto del contexto español: "Los catalanes van a la cabeza de este movimiento, noble es confesarlo. Y aunque lo hacen en un sentido egoístamente nacionalista, mezquinamente regional, como si España no tuviera derecho a congratularse de la existencia de esos artistas, no por ello deja de ser menos plausible el propósito"[528].

Si, en relación al regionalismo, hablábamos de un lenguaje escasamente definido por la historiografía y la crítica artística de su tiempo, el *noucentisme*, por el contrario, recibe su denominación (aunque no fue la única que se planteó en su momento) según la propuesta realizada por Eugenio d'Ors en 1906. A partir de ahí otros teóricos, a los que ya hemos hecho mención, contribuyeron a la concreción del *noucentisme*, demostrando una conciencia de movimiento, muy alejada de la indefinición, tanto en lo terminológico como en sus contenidos, de un regionalismo que nunca fue articulado en el ámbito de la plástica como tal.

Puesto que los elementos que singularizan el *noucentisme* en relación al regionalismo han sido abundantemente puestos de relevancia, lo que aquí nos interesa es llamar la atención sobre aquellos hechos que demuestran la interacción entre dos lenguajes que fueron simultáneos en lo cronológico y muy cercanos en lo espacial. Un relación que ya fue señalada por Javier Pérez Rojas al afirmar: "Aunque el trasfondo ideológico nacionalista tenga concepciones propias, entre las realizaciones artísticas noucentistas y el regionalismo hay varios elementos comunes en los puntos de mira y concreciones formales"[529]. Una apreciación que coincide con lo expuesto en sus investigaciones por Mireia Freixa[530]. Pero, ¿cuáles son esos elementos comunes sobre los que merece la pena llamar la atención?

527 ORS, C. d', *op. cit.*, p. 304.

528 BALLESTEROS, *op. cit.*, p. 18.

529 PÉREZ y GARCÍA, *op. cit.*, pp. 70-1.

530 REYERO y FREIXA, *op. cit.*, p. 464.

En primer lugar hay que señalar que regionalismo y *noucentisme* tiene su origen en un mismo punto de partida: desarrollar un arte propio, acorde con la nueva centuria, que sea una representación del ser regional (o nacional) y que pueda ser fácilmente identificable como tal. A partir de aquí se desarrollarán ambos lenguajes, los cuales, tendrán una concreción diversa, y no sólo entre una región y otra sino también entre autores de un mismo núcleo. También contaron con importantes divergencias entre ambos, tal y como hemos indicado. A éste respecto Valeriano Bozal ha señalado que frente a la visión de España ofrecida por la obra de Zuloaga, en otros lugares de la Península se desarrollaron "apuestas diferentes pero no disímiles", aludiendo a continuación a la pintura de Sunyer y señalando que, si bien distintas en muchas cosas, las interpretaciones de la obra de arte en relación a la identidad nacional que encontramos en Ortega y críticos catalanes como Joan Maragall o Eugeni d'Ors "coinciden en aspectos sustanciales"[531].

Pero los vasos comunicantes entre Cataluña y el resto de la Península eran una realidad y, por lo tanto, la pintura que se producía en ambos territorios no podía ser completamente ajena. Ni el afán de diferenciación que caracterizó a una buena parte de la crítica catalana del momento, ni el hecho de que Barcelona estuviera más preocupada por el ambiente cultural parisino, fueron razón suficiente para que la intercomunicación entre Barcelona y otros centros españoles como Madrid o Bilbao fuera interrumpida.

En primer lugar, habría que plantearse el modo en que el *noucentisme* fue recibido por parte de la crítica madrileña. Ya hemos señalado anteriormente cómo el arte catalán era, desde finales del siglo XIX, acogido con considerables reticencias desde la capital; un hecho al que contribuyeron de forma considerable los intereses nacionalistas que éste, de forma paulatina, comenzó a encarnar. Pero este panorama general requiere de las lógicas puntualizaciones. De hecho, el *noucentisme* fue bien acogido por parte de la crítica más avanzada del momento y sus autores recibieron atención por parte de publicaciones como *España*, principal foro de expresión de esa generación del 14 que identificamos con el novecentismo. Desde sus páginas, el crítico Juan de la Encina se ocupó de la obra de pintores *noucentistas* como Joaquín Sunyer o Xavier Nogués; e incluso se dedicó a Cataluña el número 74, en el que Joaquín Folch i Torres escribió sobre la actualidad artística de la región. El mismo Juan de la Encina, se expresaba desde las páginas de *Hermes*, otra publicación vinculada al novecentismo pero en este caso editada en Bilbao, en relación al arte catalán del siguiente modo:

> "El núcleo catalán (…) representa en el momento actual el punto más intenso de la cultura artística nacional. (…) En parte, es una provincia del arte francés: por él pasan todas las ondulaciones de éste, registra sus menores vibraciones. (…) Pero con todo y esta marcadísima influencia extranjera, hay en ese núcleo un germen fecundo

531 BOZAL, V., "Política y arte…" *op. cit.*, 2006, pp. 20-22. En relación a la producción artística de Joaquim Sunyer consultar: *Joaquim Sunyer: la construcción de una mirada*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1999.

de originalidad artística regional. (…) La nueva generación de artistas catalanes está formando a nuestro juicio un arte moderno, que, a pesar del sin número de influencias extrañas, trasciende claramente a espíritu catalán"[532].



Joaquím Sunyer, *Vida Mediterránea*, 1909

De este modo queda patente cómo, según avanza el nuevo siglo, surge una nueva generación de críticos que, pese a constatar las peculiaridades de un arte tan atento a las novedades extranjeras, encuentran en él la producción más moderna del momento. Y lo que a nosotros más nos interesa, consideran que esa forma de expresión se ajusta perfectamente al espíritu de la región, es decir, cumple con las aspiraciones que este arte comparte con el regionalismo.

En cuanto a si de la Encina se refiere al *noucentisme* cuando habla de la nueva generación de artistas catalanes no deja duda alguna cuando se refiere al modo en que éstos se enfrentan al hecho artístico:

532 ENCINA, J. de la, "Las tendencias del arte español contemporáneo", *Hermes*, nº 6, junio de 1917 (pp. 369-372, espec. p. 370 de la edición facsímil: Bilbao, Idatz Ekintza, 1988.)

> "Toman de la realidad catalana formas y colores y emociones que luego agrupan según un plan ideal, esto es, según una composición lógica, que no pretende en modo alguna la representación estricta y superficial de la realidad. Buscan también un algo que tal vez se pudiera denominar, aunque vagamente, helenismo, que es en el fondo lo que ellos llaman "mediterranismo", o sea la necesidad, el orden, la mesura, el equilibrio y un algo de sensualidad depurada"[533].

En una línea muy similar habría que situar otros artículos publicados en esos mismos años por críticos como José Francés[534].

Volviendo sobre la citada relación entre Madrid y Barcelona, ésta se confirma por el hecho de que los artistas catalanes, pese a que desde la crítica catalana se llegó a abogar por lo contrario, nunca renunciaron completamente a participar en las Exposiciones Nacionales, en las que, si bien no siempre recibieron el reconocimiento esperado, pudieron verse las novedades que proponían. Incluso, tal y como ha señalado Pérez Rojas, su presencia pudo servir de guía a otros artistas hispanos[535]

Eugenio Carmona ha situado en torno a 1909 las primeras muestras de una estética novecentista en el entorno madrileño, justo cuando Julio Antonio comenzó su serie *Bustos de la raza*, un año después de su viaje a pie por España junto a Viladrich y en el momento en que Victorio Macho hacía lo propio. En estos tres autores encuentra la herencia del 98 en la captación de lo popular, si bien a través de "un lenguaje plástico basado en la contención, la simplicidad y en el encuentro entre realismo y clasicismo". Una actitud, añade Carmona, "plenamente novecentista"[536].

Por otra parte, el hecho de que dos de estos tres autores sean de origen catalán no es un dato accesorio a la hora de analizar los vínculos entre los círculos barcelonés y madrileño. Precisamente en relación a Julio Antonio no hay que olvidar que si bien sus citados *Bustos de la tierra* fueron entendidos por parte de la crítica madrileña como una de las más perfectas representaciones de la imagen de Castilla, y por extensión de España,[537] –precisamente la que se pretendía transmitir desde el ámbito más favorable a la estética regionalista–, lo cierto es que otros de sus trabajos como *Venus Mediterránea* o *Tarraco* pueden incluirse en la órbita del *noucentisme*. En realidad, no puede olvidarse que, como ya señaló en su momento Juan de la

533 *Ibídem*, p. 371.

534 FRANCÉS, J., "El arte catalán. Algunos pintores modernos", *La Esfera*, nº 271, 26 de julio de 1919.

535 PÉREZ ROJAS, *op. cit.*, 1990, p. 56.

536 CARMONA, *op. cit.*, p. 33

537 Entre otros: GARCÍA MAROTO, G., *Del Jardín…op. cit.,* 1911, pp. 123-8; ENCINA, J. de la, "Julio Antonio", *España*, nº 33, Madrid, 9 de septiembre de 1915; ENCINA, J. de la, "Un gran artista catalán. El escultor Julio Antonio", *Hermes*, nº 7, Bilbao, julio de 1917 y ENCINA, J. de la, *Julio Antonio*, Madrid, Saturnino Calleja, 1920, p. 24. A este respecto: FERNÁNDEZ APARICIO, C., "Julio Antonio y sus críticos", en *Julio Antonio, 1889-1919* [catálogo de la exposición comisariada por Carmen Fernández Aparicio], Madrid, MNCARS, pp. 39-57.

Encina esa concepción escultórica de raíz mediterránea recorre toda su producción[538]. Si bien tampoco hay que pasar por alto que ya una década antes Ramón Gómez de la Serna había sentenciado: "triunfará, y con él, todos los que comienzan esa dirección en este regionalismo de España, en que todo es desconocido como en la región de los lagos del África Central"[539]. El regionalismo se muestra así en su obra como perfectamente compatible con las premisas clasicistas propias del *noucentisme*.

Respecto a Viladrich, resulta especialmente ilustrativo atender al modo en que su interpretación de los tipos y paisajes catalanes, partícipe de las propuestas propias del centro madrileño, fueron recibidas desde el ámbito *noucentista*. El primero en hacerlo fue el crítico Joaquim Folch i Torres que le dedicó un artículo en la "Página artística" de *La Veu de Catalunya* en agosto de 1913[540]. Según relata Folch, tuvo noticia del pintor a través de un amigo artista, si bien, poco después, el propio Viladrich le envío fotografías de su trabajo y, a partir de éstas, emitió su juicio en el citado medio. El veredicto fue categórico: se trataba de un pintor bien dotado que, desviado de su camino, realizaba pintura castellana, no catalana. Así, considera que se trata de obras que imitan los procedimientos de Romero de Torres y los hermanos Zubiaurre, representantes de una pintura que interesa desde todos los puntos de vista salvo el propiamente pictórico. El regionalismo, por tanto, no era una opción válida a los ojos del crítico catalán. Las razones las clarifica a continuación cuando explica cuál es el camino a seguir en la práctica pictórica:

> "No cal dir que aquest interés catalanista de les obres den Viladrich, va fòra de tota la nostra idealitat pictòrica i patriòtica; pictòrica perque entenem que la pintura no és mai ni deu ser mai un element de narració, un medi d'expressió d'objectivitats típiques i determinades sinó una revelació de subjectivitats intensa de valors i emocions humanes; patriótica, perque entenem que'ls catalans deuen ésser els pintors, no les figures que pinten, perque les figures són mortes i els homes són vius i aixís ens calen"[541].

El ideal pictórico *noucentista* defendido por Folch, se basa en la representación de subjetividades y no en la narración de elementos típicos o tradicionales, los cuales, por sí mismos, no constituyen un medio de exaltación patriótica. Según añade más adelante, pintar payeses no quiere decir hacer pintura catalana, del mismo modo que pintar majas no quiere

538 Cfr. ENCINA, *op. cit.*, 1920, p. 26.

539 GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Sur del renacimiento escultórico español*, [Madrid], Imprenta Aurora, 1911. Incluido en GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Obras completas. Prometeo I. Escritos de juventud (1905-1913)*, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutemberg, 1996.

540 FOLCH I TORRES, J., "El Pintor Viladric de Lleida", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 21 de agosto de 1913.

541 *Ibídem*.

decir hacer pintura española. Considera, por lo tanto, no sólo que el seguido por Viladrich no es un camino válido para la pintura catalana, sino también que la escuela castellana ha errado en el suyo, puesto que, en realidad, el tema tratado carece de valor.

El ataque de Folch hacia una pintura basada en la narración entronca con uno de los principales avances que plantea el *noucentisme* frente a un regionalismo que, en demasiadas ocasiones, basa toda la fuerza de sus obras en la elección de los asuntos. Pese a que precisamente autores como Viladrich, pretendían trascender éstos para expresar conceptos que van mucho más allá del referente que toman como modelo[542]. En cualquier caso, Folch no vio esa intención en ningún momento.

A lo que sí alude el crítico, tal vez por el éxito cosechado por Viladrich poco antes en París, es a la buena acogida que reciben estas obras por parte del mercado extranjero; si bien entiende que ésta se debe no al hecho de que logren trasmitir toda la fuerza interior española, sino a que ofrecen un espectáculo lastimoso y sentimental.

Entiende Folch que en Viladrich hay un pintor de talento que podría ser, una vez expurgado de "melancolíes manxegues", un "nou honor per a Catalunya". Y muestra así su rechazo al regionalismo y a la pintura castellana, considerando lo ocurrido con Viladrich una verdadera invasión cultural:

> "Així́s, tan clar com volíem dir-ho, ho diem am en Viladrich, al qui no tenim l'honor de la coneixença; i li diem, perque sempre un instint de defensa ens mou davant de tota cosa que representi invasió. I el cas Viladrich és un cas d'invasió, com més inconcient pitjor, volguent dir amb això que encara que mai hagi vistes obres dels joves castellans, l'invasió subsisteix i en'termes més alarmants encara, perque suposa un estat proa fora de sentimentalítat adaptada an ells, per a produir resultats iguals als d'ells sense l'espectacle que'ls sugereixi"[543].

Y finaliza el crítico su artículo con una breve frase que resume el modo en que el *noucentisme* entendió su relación con el regionalismo: "Siguem catalans i el nostre art ho serà. Mentres ho siguin solament les figures que pintem, els nostres quadres de pagesos formaràn part de la escola castellana"[544].

Tal y como señaló algunos años después Juan de la Encina, Viladrich se encontraba al margen de la corriente principal del arte catalán, recogiendo "el espíritu del campo y la montaña de Cataluña, más apartados de Barcelona"[545]. Es decir, planteaba una alternativa con sus representaciones del interior al espíritu mediterraneísta imperante.

---

542 Tal y como planteó Concha Lomba en: LOMBA SERRANO, C., "Metamorfosis de la mirada", en *Miguel Viladrich: primitivo… op. cit.*, 2007, pp. 131-165.

543 FOLCH, *op. cit.*

544 *Ibídem.*

545 ENCINA, J. de la, "La Semana Artística. El só Miquel Viladrich", *España*, Madrid, 22 de noviembre de 1917.

El reconocimiento hacia Viladrich por parte de la oficialidad catalana no llegaría hasta 1929. Fue entonces cuando el Ayuntamiento de Barcelona le encargó un retrato del rey Alfonso XIII, así como un tríptico para la nueva escalera que daba acceso a la planta noble del edificio[546]. Si bien ya era una fecha avanzada para hablar de *noucentisme*, lo cierto es que en ese mismo momento Xavier Nogués se encontraba decorando el despacho de alcaldía en ese mismo edificio. Un trabajo que ha sido señalado como muestra clave del apogeo oficial del *noucentisme* plástico[547]. Tanto la iconografía, en ambos casos visiones alegóricas de una Cataluña ideal, como las soluciones formales aplicadas en ambas obras, permiten constatar que, si bien Viladrich partía de un regionalismo de marcado corte simbolista y Nogués de los preceptos de un *noucentisme* más o menos canónico, la distancia entre ambos no era por aquel entonces tan patente como en un principio se pudiera pensar.

El rechazo hacia esa pintura catalana que representaba asuntos rurales como los payeses, no se había producido únicamente en boca de Folch i Torres y a la luz de las obras de Viladrich. En el verano de 1915 se organizó en la localidad de Sabadell una *Exposició d'Art Catalá*, durante la cual un grupo de teóricos y pintores vinculados al *nocuentisme* ofrecieron una serie de conferencias. Entre ellos se encontraba Joaquín Torres-García quien disertó sobre pintura catalana del último cuarto de siglo, declarándose en contra del falso catalanismo de aquellos que defendían un tipismo de "porrón y barretina"[548].

El mayor desarrollo industrial y los contactos europeos que habrían contribuido a desarrollar un gusto más avanzado y cosmopolita, se han señalado como posibles explicaciones a ese rechazo que el ambiente artístico catalán presentaba hacia esa pintura de payeses y barretinas. Pero habría que añadir aquí el papel que pudo jugar en esta evolución del gusto la importancia de la escuela realista catalana del fin de siglo. Ese naturalismo costumbrista al que, como vimos, se refería el ensayo de Balsa de la Vega *Los bucólicos*, en el que se criticaba la pretendida modernidad de una escuela catalana que seguía en sus procedimientos la línea marcada por pintores franceses como Courbet o Millet[549]. Tal vez el hecho de que autores como Dionis Baixeras ya hubieran ahondado suficientemente en el tratamiento de temas extraídos de la ruralidad catalana, contribuyó a que éstos quedaran como un ejemplo del proceder artístico del siglo anterior. Mientras que en el resto de la Península la reacción contra el realismo costumbrista dio lugar al regionalismo, en Cataluña ese mismo proceso desembocó en el *noucentisme*. Dos fórmulas diferentes, que, pese a lo expuesto por Folch o Torres-García, no podemos considerar como totalmente divergentes.

Volviendo sobre la presencia de lo catalán (y los catalanes) en Madrid, faltaría por aludir al traslado de Eugenio d'Ors a esta ciudad, eso sí, una vez hubo perdido el favor de la oficialidad barcelonesa. Lo que nos interesa de este cambio de residencia es la facilidad

546 A este respecto consultar: CASTÁN CHOCARRO, A., "Viladrich y Barcelona: cabeza y hogar de Cataluña", en *Miguel Viladrich: primitivo…op. cit.*, pp. 168-77.

547 ORS, C. d', *op. cit.*, p. 139.

548 Referencia tomada de: *Ibídem*., p. 147.

549 BALSA DE LA VEGA, *op. cit.*

con que, el principal teórico de la singularidad artística catalana, pudo integrarse en el nuevo medio. Lo cual da fe de que, para 1920, ambos centros no se encontraban tan alejados, ni sus estéticas resultaban en absoluto irreconciliables. No en vano d'Ors siguió abogando desde Madrid, aunque liberada de su componente nacionalista, por una estética muy similar a la que defendió como figura esencial del *noucentisme*. De ello da muestra la nómina de pintores incluidos en su obra *Mis salones*, con un importante plantel de artistas catalanes partícipes del nuevo clasicismo.

Pero Barcelona no era el único centro que desarrolló en aquellos años una importante actividad artística, así como vínculos con la capital francesa. Bilbao seguía sus pasos en esta cuestión y, de ahí, que se estableciera entre ambas capitales una fluida comunicación a la que la historiografía ha aludido en diferentes ocasiones. El grupo de artistas vascos, muy especialmente a partir de la creación en 1911 de la Asociación de Artistas Vascos, mantuvo importantes contactos con el ámbito catalán. Incluso se produjeron determinados intercambios de artistas como en el caso de Darío de Regoyos, vasco de adopción, que pasó sus últimos inviernos en la capital catalana donde pudo mostrar sus obras. Especialmente interesante resulta rastrear la actividad expositiva desarrollada en las salas de la citada asociación, donde pudieron verse exposiciones de autores catalanes como Sunyer o Torres-García y que conocemos en profundidad gracias al trabajo realizado por Pilar Mur[550].

Esta cercanía entre los dos centros nos lleva a preguntarnos si la pintura que se produjo en ambos se encuentra igualmente próxima. La pintura vasca del primer tercio del siglo XX nos ofrece uno de los panoramas más interesantes que se pueden observar dentro del lenguaje regionalista, y, puesto que se encuentra inmersa en esta tendencia, la vinculación de sus autores con el *noucentisme* debe ser realizada a partir de los elementos comunes que venimos señalando entre ambas poéticas. De hecho, ya indicamos cómo Eugenio Carmona se hizo eco de los elementos novecentistas que incluye la obra de autores como Arteta o los hermanos Zubiaurre. En realidad, la capital vizcaína se encontraba a mitad de camino entre la oficialidad madrileña y el cosmopolitismo barcelonés. De ahí que la pintura vasca resulte fundamental a la hora de rastrear el intercambio de ideas que se pudo producir entre esos dos centros creadores de los que se encontraba equidistante.

Dejando a un lado las conexiones físicas establecidas entre los diferentes centros peninsulares, podemos adentrarnos en la propia plástica *noucentista* para dilucidar si alguna de sus características formales coincide con las del regionalismo. Carlos d'Ors en su estudio dedicado a los presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos del *noucentisme* enumera como fundamentales las siguientes: "el monumentalismo clásico, el realismo idealizado, la expresión serena, el bucolismo costumbrista y el alegorismo didáctico". No deja de sorprender que, pese a las considerables diferencias que hemos establecido en el epígrafe anterior entre ambos

550 MUR, P., *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Caja de Ahorros Vizcaína, 1985.

lenguajes, expresadas las características del *noucentisme* de este modo, resulten tan cercanas a lo que entendemos por regionalismo. Si bien una primera explicación reside en el hecho de que los conceptos enumerados son de tal amplitud que admiten múltiples soluciones formales, lo cierto, es que nos lleva a pensar que las distancias entre *noucentisme* y regionalismo quizá no sean tan extensas como se ha pretendido hacer ver.

De hecho, tanto el realismo idealizado como la expresión serena de las figuras serán dos características esenciales de buena parte del regionalismo, sobre todo de aquella vertiente menos volcada en el expresionismo y más decididamente simbolista. Respecto al monumentalismo, lo cierto es que las figuras del regionalismo, sobre todo en su primera etapa, ganarán en presencia, se convertirán en protagonistas absolutas del cuadro y llenarán la composición dejando tan sólo espacio para el paisaje en que se inscriben. Eso sí, el referente plástico no estará siempre en el clasicismo, aunque tampoco será extrañó, puesto que ya nos referimos en su momento a la corriente clasicista que se inserta en su seno. El costumbrismo, por su parte, es en sí mismo una parte inherente al regionalismo, si bien es cierto que el bucolismo no será el camino más habitual en el que se desarrolle, siendo una solución más propiamente *noucentista*. Podemos hablar de bucolismo en, por ejemplo, Eugenio Hermoso así como en diferentes autores activos a partir de los años veinte pero, otros muchos prefirieron decantarse por la severidad, la solemnidad y la expresión. Por último, dentro de las características expuestas falta referirnos al alegorismo didáctico. El hecho de que las imágenes del regionalismo estén tan cercanas a una realidad plausible, partan de la propia vida rural y ciudadana, de costumbres vigentes, de tradiciones mantenidas, hace que en muchos casos se olvide que, en definitiva son tan sólo una excusa, una alegoría, sencilla pero efectiva, del carácter de los pueblos a los que hacen referencia. Esa será, en cualquier caso, la única didáctica que contengan, la de hablar de una raza, una tierra y un modo de vida.

Creemos, por lo tanto, que el *noucentisme* no se aleja del regionalismo, ni en el campo ideológico, reivindicar lo propio es el referente común a ambos, ni tampoco, al menos no de forma categórica, en sus planteamientos formales (aunque sí en la plasmación concreta de éstos, más avanzada en el caso catalán por los ya señalados vínculos con el arte francés). Tal vez en la elección de los asuntos se pueda señalar una mayor distancia entre ambos pero, incluso ahí, se pueden rastrear paralelismos. Eugenio Carmona se ha referido a los posibles vínculos existentes entre las propuestas realizadas por Arteta, Sunyer o Manolo a principios de la década de 1910 en los siguientes términos:

> "Es más, la mistificación de la *bondad de lo rural*, la idealización del trabajo en el campo y la propensión, a veces casi ingenua, de querernos devolver en pintura la esencia de una arcadia nativa intemporal ¿no es en Arteta en buena medida semejante a determinadas propuestas coetáneas de Sunyer y Manolo Hugué? Efectivamente lo es, aunque en Sunyer y Manolo *lo catalán* se *hipostasíe* hacia el concepto más amplio de *lo mediterráneo* y en Arteta la especificidad del tema vasco siga siendo determinante. A través de la reelaboración de *lo pastoral* y del tratamiento del desnudo como *motivo*,

Sunyer y Manolo dieron unas pistas sobre el sustrato clasicista de sus poéticas que no se encuentra en Arteta. Pero no por ello el artista vasco dejó de estar en espontánea sintonía estética con ellos"[551].



Joaquim Sunyer, *El almuerzo*, c. 1915

Por otra parte, una característica del *noucentisme* a la que no hemos hecho referencia es la de su decidido antiruralismo. Se trataba de un arte ciudadano, que pretendía trasmitir una estética civilista en lugar de representar el mundo campesino. Sus conocidos paisajes mediterráneos aluden más habitualmente a composiciones ideales que a espacios concretos, son recreaciones arcádicas de lo que se entendía como catalán. Pero la tierra, y la raza, y la relación indisoluble establecida entre ambas, también ocuparon un lugar dentro la idiosincrasia *noucentista*. Aunque los asuntos elegidos –o bien su tratamiento– puedan diferir de los regionalistas, la intención última era muy similar. Por ejemplo, a través de ese interés por el pueblo catalán se puso en valor la artesanía popular, y de ahí a la representación del

551 CARMONA, *op. cit.*, p. 36.

ámbito rural, no había apenas distancia. Así ocurre con la obra de Xavier Nogués, quien sí que tratará este tipo de asuntos, eso sí, a través de un distanciamiento irónico que le aleja de la habitual solemnidad propia del regionalismo.

Por último, respecto a las relaciones existentes entre regionalismo y *noucentisme* hay que referirse a la propia evolución que sufren en su seno. El regionalismo más canónico alcanza su cenit entre 1915-1919, de modo que a partir de estas fechas surgirá una nueva generación que se enfrentará de forma diferente a la temática regional. Tal y como ha señalado Javier Pérez Rojas, a partir de este momento las diferencias que habíamos señalado entre regionalismo y *noucentisme*, comienzan a difuminarse[552]. No tanto porque se establezca un verdadero diálogo entre ambos lenguajes como porque el regionalismo, agotadas ya sus propuestas, comienza un proceso de transformación que le hará abrirse a nuevas posibilidades expresivas. Esto ocurrirá no sólo entre los nuevos autores emergentes, sino también en la obra de algunos de dilatada trayectoria, que plantearán nuevos caminos para su pintura. El resto, permanecerá en los presupuestos ya establecidos, los cuales repetirá durante su trayectoria posterior, contribuyendo a perpetuar la imagen reaccionaria, que en el futuro adquirirá este lenguaje.

Tal y como veremos a continuación, es el momento en que la vanguardia comenzaba a jugar un papel decisivo dentro del panorama español y el casticismo dominante exploraba nuevas vías. Una de esas vía de renovación será el clasicismo, el retorno al orden que se extenderá por toda Europa y que también dejará su huella entre los regionalistas. No hay duda de que algunos rasgos formales propios del *noucentisme* aparecen en obras regionalistas, pero puesto que el clasicismo era un referente compartido tanto por el nuevo arte europeo como por el *noucentisme* catalán, en ocasiones resulta difícil dilucidar hacia dónde estaban volviendo los ojos nuestros autores. Regionalismo, *noucentisme*, retorno al orden, así como ciertas reinterpretaciones del cubismo, confluyen en ese momento en el arte español.

La modernidad del núcleo catalán hará que autores como Sunyer se conviertan en modelo para los jóvenes. La pintura de éste fue capaz de representar la esencia mediterránea sin caer en el pintoresquismo y la anécdota. Era un acercamiento mucho más puro que entroncaba con la vanguardia europea de principios de siglo. Y esto lo mantendrá incluso durante la segunda mitad de la década de 1910 cuando, en palabras de Eugenio Carmona, sustituya "los desnudos líricos con estilizaciones de personajes tomados del entorno", a través de los cuales lograba "restituir la relación telúrica entre país, paisaje y paisanaje que tanto había preocupado al fin de siglo español, pero sin dramatismos metafísicos o antropológicos"[553]. Esta era una posible vía de renovación para la pintura regionalista que al tiempo que experimentaba con nuevos procedimientos plásticos comenzó a desarrollar una

552 PÉREZ y GARCÍA, *op. cit.*, p. 92.

553 CARMONA, *op. cit.*, pp. 26-7

nueva actitud hacia los temas tratados. Los rasgos formales, el proceso modernizador iniciado, se convertía en la preocupación fundamental y el modo de representar las peculiaridades locales perdía en gravedad y afectación. El 98 quedaba, poco a poco, atrás.

3.1.3.5 Pintura regionalista y *art déco*

El arte español, salvo por alusiones a determinadas personalidades vinculadas a la capital francesa, ha quedado excluido de los estudios dedicados a la naturaleza y desarrollo del *art déco* internacional. Así en la gran exposición dedicada *Art Deco 1910-1939* celebrada en 2003 en el Victoria and Albert Museum de Londres no se incluyó el ámbito español en un recorrido que, más allá de Francia, se ocupó del desarrollo de este lenguaje en Alemania, Austria, Holanda, la Europa central, Escandinavia, Italia y Gran Bretaña; e, incluso fuera del ámbito europeo, en EEUU, Asia oriental, La India, Latinoamérica, Australia y Sudáfrica[554].

Tampoco la historiografía española se ha caracterizado por servirse de este concepto, si bien la cuestión se ha planteado durante las últimas décadas, fundamentalmente gracias a los estudios realizados por Javier Pérez Rojas. Como él mismo señala en su obra *Art déco en España*: "Aplicar ahora el término art déco a una serie de productos artísticos, algunos de los cuales quedaban agrupados bajo otras denominaciones, no se hace por efectuar un cambio de etiqueta –ahora que están tan poco de moda las clasificaciones historicistas–, sino para encuadrarlos en un contexto internacional más amplio, del que han estado ausentes"[555].

Tal y como este mismo autor señala, el *art déco* es un arte "multiforme, polivalente y de síntesis, cuya ambigüedad hace difícil una estricta definición"[556]. Una ambigüedad igualmente achacable al regionalismo y que, sin embargo, no impide a Pérez Rojas plantearse las posibles relaciones existentes entre ambos:

> "Establecer unos límites estrictos entre novecentismo, regionalismo y art déco es difícil por las múltiples interferencias que se establecen y por el desarrollo gradual que suponen los procesos artísticos. Aunque las líneas divisorias sean imprecisas, sobre todo en los años veinte, y a pesar de verlos en parte, pero no en su totalidad, como algo muy interconectado, hay apartados del novencentismo y sobre todo de la variante regionalista, que se mantiene por completo al margen de cualquier influencia art déco"[557].

---

554 *Art Deco 1910-1939* [catálogo de la exposición comisariada por Charlotte Benton, Tim Benton y Ghislaine Wood], London, V&A Publications, 2003. A éste estudio de carácter general habría que añadir otros sobre la materia como: HILLIER, B., *Art Deco of the 20s and 30s*, London, Studio Vista, 1968; MAENZ, P., *Art Déco, 1920-1940: formas entre dos guerras*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976; ARWAS, V., *Art Deco*, London, Academy Editions, 1980; BAYER, P., *Art Deco Source Book*, Oxford, Phaidon, 1988; BOVILLON, J.-P., *Diario del Art Déco 1903-1940*, Barcelona, Destino, 1989; DUNCAN, A., *El Art Déco*, Barcelona, Destino, 1994; HILLIER, B., *Art deco style*, London, Phaidon Press, 1997. En relación al ámbito estrictamente pictórico resulta imprescindible: LUCIE-SMITH, E., *Art Deco Painting*, London, Phaidon, 1990.

555 PÉREZ, *op. cit.*, 1990, p. 62.

556 *Ibídem*, p. 63.

557 *Ibídem*, p. 62.

La interrelación entre ambos lenguajes era inevitable[558]. La presencia de lo castizo en el arte español del momento era tan dominante que, obligatoriamente, venía a interrelacionarse con las posibles novedades europeas que llegaban al país. El *art déco* no fue una excepción como tampoco lo sería la vanguardia. En las artes gráficas, por ejemplo, donde surgieron más tempranos ejemplos de puro *art déco,* encontramos la aplicación de rasgos propios de este nuevo lenguaje en asuntos como las bailarinas de flamenco y otros tipos regionales. Con la pintura regionalista ocurrió algo muy similar.

El cosmopolitismo, el gusto por los ambientes ciudadanos y la vida del mundo moderno, es sólo una de las vías seguidas por el *art déco*. Pero también supo beber de muy diversas fuentes entre las que se encontraban las tradiciones artísticas de diferentes territorios. Su gusto por el exotismo le hizo mirar hacia Extremo Oriente, África, Egipto o Mesoamérica. La temática española, igualmente pintoresca a ojos europeos, fue habitual en el arte de los años veinte y treinta, si bien con un planteamiento muy diferente del que encontramos en el seno del regionalismo. Especialmente los asuntos andaluces tuvieron una fuerte presencia entre autores europeos más o menos avanzados. De este modo, al menos en lo referente a los asuntos tratados, difícilmente puede hablarse de una incompatibilidad entre regionalismo y *art déco*.

Al mismo tiempo, ambos lenguajes coincidían en su posicionamiento entre la tradición y la modernidad. Ambos pretendieron, en sus respectivos contextos, y con diferentes planteamientos, una renovación de la plástica ajena a los postulados más avanzados y preocupada por recuperar determinados elementos del pasado. Lógicamente, el *art déco* suponía un considerable avance en relación a las formas que en ese momento manejaban una buena parte de los regionalistas, pero tal y como estamos viendo, éstos supieron, dentro siempre de unos parámetros bastante restringidos, evolucionar en su contacto con determinadas novedades plásticas.

Podemos preguntarnos si esa evolución sufrida por el regionalismo no hace que, a la luz de sus nuevos contactos con lo internacional, debamos plantear la posibilidad de descartar el término y hablar, sin más, de una pintura *déco* específicamente española, desarrollada durante los años veinte y treinta. Tal y como planteó Pérez Rojas hace algunos años: "cabe cuestionarse si es oportuno hablar de regionalismo o nacionalismo artístico, si ello significa algo más que un sentimiento o una temática de moda ¿Sería ya más oportuno en bastantes ejemplos hablar simplemente de déco?"[559]. Lo cual, al menos a la luz de la obra de determinados autores, parece demandar una respuesta afirmativa. Pero, tal y como señalábamos al comienzo, el *art déco* aglutina muy diferentes tendencias y admite una difícil definición, por lo que parece poco probable que esta opción viniera a simplificar en alguna medida la cuestión. En cualquier caso, esa falta de definición es igualmente achacable al

558 Otros autores como Lily Litvak también se han referido a la estilización del tema regionalista en el ámbito del *art déco*: LITVAK, L, "Julio Romero de Torres", en *Julio Romero de Torres* [catálogo de la exposición comisariada por Lily Litvak], Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2002

559 PÉREZ, *op. cit.*, 1990, p. 246.

regionalismo, el cual, al mismo tiempo, trae consigo la limitación que supone el parcelar cualquier estudio en diferentes focos geográficos que no siempre se corresponden con la realidad que se estaba viviendo en el ámbito plástico. Una vez más, recurrimos a Javier Pérez Rojas, quien señalaba a este respecto:

> "Quizá parezca reduccionista definir gran parte del arte de entreguerras con esta abreviatura francesa, pero lo auténticamente reduccionista es el sentido con que se aplique. Lo *Decò* puede ser simplemente la presencia de un detalle que liga a un todo, que es capaz de imbricar, de sugerir algo más que la mera forma. Es ese rasgo caprichoso suficiente para traducir el estado de inquietud y tensión, la tendencia al refinamiento, la búsqueda de evasión, la vivencia emotiva y apasionada… es la flor geométrica, la fuente de continuo fluir, las formas rizadas, el arremolinamiento, los zig-zags, las ondulaciones, el gesto indolente, la figura en movimiento…"[560].

De ahí que, más que tratar de dilucidar qué es estrictamente regionalista y qué una evolución *déco*, resulta de mayor interés hablar de un nuevo gusto, de una nueva estética surgida en el ámbito europeo que contaminó, e hizo evolucionar, la obra de determinados autores, en mayor o menor medida vinculados al regionalismo.

Esta evolución no se produjo únicamente gracias a una nueva generación de artistas para los que el regionalismo era un posible punto de partida, sino que podemos hablar de un cambio, un nuevo gusto más cosmopolita y estilizado, detectable en la obra de autores que habían protagonizado el primer desarrollo del lenguaje regionalista. De nuevo es Javier Pérez Rojas, quien detecta en el mismo seno del regionalismo un cambio que le hace entrecruzar sus postulados con los del *art déco*:

> "El regionalismo a partir de 1914 (…) se lanza a la conquista de nuevas formas que expresen el sentir y la emoción del hombre moderno. Las estilizaciones, refinamientos, sutilezas y síntesis que se imponen en las creaciones de multitud de obras regionalistas las hacen en gran medida asimilables al espíritu sofisticado y elegante del art déco. El art déco se abre camino en España en un momento en que el regionalismo o el nacionalismo están en alza dando lugar a un sutil, singular y flexible entrecruzamiento. Ello permite hablar a la vez de casticismo y cosmopolitismo; encontrar que un anhelo regeneracionista coquetee con cierto decadentismo; que la sinceridad emotiva acuda en ocasiones para manifestarse y se sienta complacida con ciertas frivolidades de un arte un tanto decorativo de refinadas expresiones"[561].

Y algo más adelante añade:

560 PÉREZ y GARCÍA, *op. cit*, p. 96.

561 PÉREZ, *op. cit.*, 1990, p. 239-40.

> "Definiría el regionalismo o nacionalismo más déco, como aquel que se libera de ciertos lastres y se deja seducir por formas y expresiones amenas, graciosas, chispeantes, sofisticadas o sutiles. Es simplemente el redescubrimiento de un mundo, de unas formas, de una tradición, de una temática, olvidada y anquilosada, pasada por un crisol contemporáneo, que transforma radicalmente todo un panorama dándole un nuevo aliento, que le presta brillos nuevos, resplandores inesperados que hoy casi ignoramos al agrupar despectivamente en el saco del regionalismo una amplia producción que dista mucho de ser homogénea"[562].

A continuación se refiere el autor, en relación a esta evolución del regionalismo, a la obra de pintores como Romero de Torres, Miguel Nieto, Chicharro o Gabriel Morcillo. También José María Rodríguez-Acosta y José Pinazo Martínez han sido señalados por Pérez Rojas en otro lugar como ejemplo de los vínculos entre regionalismo y *art déco*[563].

Pero resulta especialmente interesante plantearse en qué medida este cambio fue entendido por la historiografía de su época. Lo que nosotros podemos entender hoy como pintura *art déco*, dentro del léxico utilizado en su momento, puede asimilarse con el trabajo de los que denominaban pintores decoradores. Si bien es cierto que esta terminología no es específica de este periodo ni del ámbito *déco*[564] –cualquier pintor en el que primara un cierto sentido decorativo podía ser denominado como tal e incluso podía aludir simplemente a la especialización de determinados autores en la decoración de interiores–, lo cierto es que tal apelativo aparecerá recurrentemente aludiendo a la obra de autores que podemos vincular a este lenguaje. No en vano, incluso el hecho de supeditar sus obras al mobiliario de la habitación para el que iban a ser destinadas, ha sido señalado como condición para poder hablar de pintura *art déco*[565].

El caso más ilustrativo a este respecto es el del citado ensayo de Manuel Abril *De la naturaleza al espíritu*, en el que sitúa a este grupo de autores en el escalón previo al desarrollo del arte moderno, es decir, de la vanguardia. Entiende que el grupo de los decoradores es el que "enfoca de otro modo sus motivos; el asunto no es ya para ellos más que un mero pretexto; todo lo que allí se representa está hecho con líneas y colores y son los ritmos de las líneas, el poder musical de los colores, lo que asume la importancia y la responsabilidad de la obra"[566].

Se refiere Abril, por lo tanto, a la deformación de la naturaleza; siendo precisamente ahí donde encuentra el valor de la obra. Una de las posibles vías que, en su opinión, admiten las estilizaciones de la naturaleza propias de esta tendencia, podemos relacionarla, sin ningún

562 *Ibídem*, p. 240.

563 PÉREZ, *op. cit.*, 2000, p. 210.

564 SEGARD, A., *Peintres d'aujourd'hui: Les decorateurs*, París, Librairie Paul Ollendorff, 1914. En el primer volumen de esta obra Segard señala como tal a los pintores Albert Besnard, Gaston La Touche, Jules Chéret y Paul Baudoüin.

565 DUNCAN, *op. cit.*, p. 215.

566 ABRIL, *op. cit.*, p. 103.

género de dudas, con una de las formas más representativas de lo que hoy entendemos como *art déco*; la que tiende a la repetición rítmica de motivos geométricos: "Otros artistas decorativos –más bien decoradores- deforman el dibujo, geometrizándolo de intento e interpretando las formas naturales dentro de unas pautas de rítmica geometrizada, en donde la rítmica es lo principal y lo supeditado las formas orgánicas"[567].

Pero todavía más interesante es el hecho de que se haga eco de cómo esas estilizaciones del natural fueron admitidas por parte del público, lo cual da testimonio de la aceptación de la estética *déco* en la España del momento: "… el hecho de que la gente acepte deformaciones del natural y diga de ellas en tono de justificación que son «estilizaciones», indica hasta qué punto queda tácitamente admitida por las gentes la idea de que el estilo –la estilización, por consiguiente– depende de la interpretación deformadora y no del acatamiento imitativo a las formas naturales"[568].

Respecto al avance que supone esta concepción del hecho artístico señala que es todavía demasiado precario por implicar un concepto "sensualista y epidérmico" del arte; si bien considera que se trata de un primer paso hacia un cambio trascendental. En este sentido, coincide plenamente con lo que venimos señalando para el *art déco* y con la evolución que hemos planteado dentro de la plástica regionalista: un paulatino acercamiento hacia una mayor modernidad, todavía con un pie en la tradición, pero que supone un paso decisivo. Entre los artistas que cita Abril dentro de este grupo se encuentran: Anglada Camarasa, Chicharro, Sert, Néstor, Nogués, Andréu, Beltrán Mases e Hipólito Hidalgo de Caviedes. Un grupo de autores heterogéneos que sin embargo, al menos atendiendo a determinados aspectos de sus respectivas trayectorias, podemos vincular de forma más o menos directa con el *art déco* pero que, en algunos casos, también hemos citado en relación al regionalismo. Una vinculación que resulta evidente en el caso de Chicharro y que ha sido analizada de forma específica en el de Néstor[569]; también es sobradamente conocido el tratamiento dado por Anglada a los asuntos de inspiración valenciana, del mismo modo que el *noucentista* Nogués sintió predilección por los tomados del ámbito catalán… Queda fuera de la relación de Abril Gustavo de Maeztu, si bien en el momento en que se ocupa de su figura ya señala que también podía haberlo situado en las inmediaciones de Anglada.

El caso de Maeztu es especialmente interesante en relación a la cuestión que nos ocupa. Pertenece, junto a Zuloaga o los Zubiaurre, a ese grupo de pintores vascos que, fuertemente atraídos por el ambiente castellano, desarrollaron en su pintura una reflexión identitaria que se ha puesto en relación con las inquietudes de la generación literaria del 98. En su caso concreto, tanto desde un punto de vista formal como en relación a los contenidos, puede hablarse de un regionalismo profundamente imbuido de premisas simbolistas tal y como muestran obras como *Los novios de Vozmediano* (1915), *Coloquio castellano* (1916) y especialmente

567 ABRIL, *op. cit.*, p. 104.

568 *Ibídem.*

569 ALMEIDA CABRERA, P., *Néstor: tipismo y regionalismo*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 1993.

La tierra ibérica (1917), gran tríptico que resume buena parte de sus preocupaciones. Pero lo cierto es que, tal y como ha señalado Pérez Rojas, su obra presenta también un sentido decorativo muy cercano al de los artistas europeos del *art déco*. También las formas marcadamente escultóricas que presentan sus figuras pueden relacionarse con este mismo gusto. Estas vinculaciones con el *déco* se hacen especialmente evidentes en su obra a partir de su estancia londinense de entre 1919 y 1921, cuando sus trabajos se vuelven más cosmopolitas y abunda en la representación de escenas de corte mundano tales como *Ciro's club* (1922) o *Café de la Paix* (1919-23). Todo ello sin que desaparezca su fuerte componente simbolista, lo cual no es de extrañar dado que éste lenguaje se mostró hasta tal punto compatible con el *déco* que se ha llegado a hablar de la existencia de un "simbolismo Art Déco"[570]. También el interés por ambientes exóticos que presenta en pinturas como las dedicadas a personajes mongoles puede demostrar esa vinculación con la nueva estética europea. Un interés por las figuras primitivas y pintorescas de estos pueblos que encaja también perfectamente con las preocupaciones por lo vernáculo que caracterizan al regionalismo.



Gustavo de Maeztu, *La tierra ibérica*, 1917

Por otro lado, la temática regional siguió estando muy presente en obras como *En la dehesa* (1925) o *La jota navarra* (1936). En sus obras de los años veinte y treinta puede observarse cómo el regionalismo no es sustituido en el tiempo por la nueva tendencia *déco*, sino que era posible una fructífera hibridación entre ambos. Lo decorativo jugaba un papel fundamental, pero no era el único factor presente. En sus obras muestra Maeztu una reflexión en torno a la naturaleza de lo hispánico que sólo es comprensible desde el contexto regionalista. Una hibridación entre las preocupaciones plásticas del *déco* y las metafísicas del regionalismo que Manuel Abril calificó como "romanceros plásticos"[571]. Pese a que la

570 PÉREZ, *op. cit.*, 2000, p. 145.

571 ABRIL, op. cit., p. 71.

propia evolución del regionalismo hará que ese fuerte peso depositado en los contenidos y esa lectura simbólica de la que son susceptibles las figuras, se vaya diluyendo y deje paso a preocupaciones eminentemente plásticas, lo cierto es que en autores como Maeztu encontramos que la conjunción de todos estos elementos era posible.



Gustavo de Maeztu, *En la dehesa*,1925

Otros autores, como el también citado Federico Beltrán Mases, pueden ser tomados como ejemplo contrario. Tal y como vimos en su momento Ballesteros de Martos hablaba de una primera etapa de su pintura dedicada a la representación de tipos y paisajes que denominó como de "localismo pictórico"[572]. Así el ambiente popular y rural es fundamental en obras como *Ceres* (1916), del mismo modo que son comunes sus representaciones de majas y de mujeres con mantilla, pero, en cualquier caso, el asunto regional, y las reflexiones vinculadas a éste, ocupan en su producción un lugar eminentemente secundario. En lo formal, su estética parte de un evidente simbolismo que a partir de determinado momento se vuelve perfectamente permeable al *déco* europeo. Precisamente es en el decorativismo que presentan las obras en su conjunto, en los juegos cromáticos que surgen de la penumbra, en las representaciones del lujo y la alta sociedad, y en el gusto por ese decadentismo tardosimbolista, donde encontramos los principales intereses de su pintura.



Federico Beltrán Mases, *Ceres*, 1916

572 BALLESTEROS DE MARTOS, *op. cit.*, p. 110.

En pintores como Beltrán Massés resulta evidente que tanto el simbolismo como lo *déco* se imponen claramente sobre lo regionalista. De éste modo se constata cómo, pese a que la temática podía mantenerse en el tiempo y aparecer en muy diversos autores, poco a poco los contenidos propios de este lenguaje, esa reflexión de corte noventayochista, se fue diluyendo en favor de nuevas concepciones del hecho artístico.

Dentro del ámbito aragonés, la figura más cercana a estos planteamientos es Manuel León Astruc. Pintor eminentemente decorativo, especializado en los retratos femeninos, para el que, como veremos en su momento, lo regional suponía tan solo un asunto más del que servirse. También en algunos retratos realizados por Juan José Gárate durante la década de 1920 puede señalarse esa misma influencia, en éstos encontramos una nueva visión de la mujer en la que el autor pone el énfasis no en lo sensual, lo mundano, el juego lumínico, en definitiva, lo decorativo.

Ahora bien, adentrarnos en el ámbito del déco nos ha alejado de los lenguajes que se conjugaron en la concreción más canónica del regionalismo, adentrándonos en nuevos itinerarios y variantes que se produjeron en el seno de éste ante la recepción de determinadas fórmulas europeas. En este sentido, el déco fue sólo una posibilidad, y durante la década de 1920 determinados pintores regionalistas hicieron suyos planteamientos vinculados a diferentes vertientes de los llamados realismos de nuevo cuño, e incluso, en determinados casos, veremos cómo los asuntos regionales aceptaban en su representación recursos estilísticos tomados de las primeras vanguardias. Una cuestión que, dado que responde no tanto a la caracterización estética del lenguaje regionalista como a su evolución posterior, trataremos en el siguiente apartado.

3.2. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA PINTURA REGIONALISTA: 1898-1939

La naturaleza, evolución y cronología del lenguaje regionalista ha sido trazada por Javier Pérez Rojas en su obra *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. En el contexto evolutivo del arte español contemporáneo lo sitúa entre el modernismo y el *art déco* y destaca tanto su interés por la tradición como su carácter renovador:

> "El arte regionalista lo entendemos también como un componente más de la corriente de retorno a la tradición que se sitúa entre el modernismo y el Art Decò, o entre el fin de siglo y los inicios de la vanguardia. Se podría hablar de una tradición renovada que a la vez admira a los maestros del pasado quiere ser muy de su tiempo. No es un arte vanguardista pero se presenta con un sentido renovador entre 1906 y 1917"[573].

Coincidiendo plenamente con lo expuesto, en el caso que nos ocupa vamos a dividir el marco cronológico en tres periodos acordes con tres momentos diferenciados relativos a la formulación, desarrollo y vigencia del regionalismo como lenguaje. El primero sería el

573 PÉREZ y GARCÍA, *op. cit.*, p. 80.

momento de gestación, en el que paulatinamente singulariza su naturaleza frente a –y en relación con– otras tendencias del momento, y que situamos entre 1898 y 1905; el segundo coincidiría con el momento de máximo desarrollo, maduración formal y relevancia para el contexto español, que podríamos situar aproximadamente entre 1906 y 1919; y, por último, restaría por analizar el periodo comprendido entre 1920 y 1939, cuando el regionalismo bien se mantiene en las formas establecidas durante el periodo anterior sin mostrarse capaz de aportar novedades destacables, bien, especialmente a través manos de una nueva generación de autores, se hibrida, transforma e incluso desaparece como tal, al entrar en contacto con las nuevas formulaciones plásticas llegadas desde el ámbito europeo.

3.2.1. Gestación: 1898-1905

La trascendencia del año 1898 y de todo el pensamiento derivado de esa fecha simbólica para el desarrollo del regionalismo ya fue tratada en el apartado correspondiente por lo que no insistiremos en la cuestión. Por otro lado, nos sirve para marcar un marco cronológico, el del cambio de siglo, en el que encontramos los primeros ejemplos de una plástica centrada en los tipos populares que, paulatinamente, se desmarca de las fórmulas propias del costumbrismo decimonónico.

En el periodo comprendido entre 1898 y 1905 llegaron a la madurez de su estilo aquellos autores que de manera más clara contribuyeron a la formulación del regionalismo, pertenecientes todavía a una generación formada en las premisas del realismo. Son escasos los nombres que podemos vincular de forma más o menos clara al regionalismo nacidos antes de la década de los setenta. Podemos citar, aunque con ciertas reticencias, a Gonzalo Bilbao, nacido en 1860, y ya de forma inequívoca a Joaquín Sorolla, de 1863. Ignacio Zuloaga, de 1870, da paso a aquellos que estarán en la veintena durante el periodo que nos ocupa. Así, en esa misma década nacieron algunos de los mejores representantes del lenguaje, junto con determinadas figuras clave del arte español del momento en cuya trayectoria también encontramos la huella del mismo. Nos referimos a: José Mongrell (1870), Hermén Anglada-Camarasa (1871), Eduardo Chicharro (1873), Julio Romero de Torres (1874), Fernando Álvarez de Sotomayor (1875), Manuel Benedito (1875), Alberto Arrúe (1878), José María Rodríguez-Acosta (1878), Aurelio Arteta (1879), José Pinazo (1879), Valentín de Zubiaurre (1879) y Francisco Marín y Bagüés (1879). Y ya dentro de la década de 1880, y por tanto todavía entre la adolescencia y la juventud entre 1898 y 1905, encontramos autores fundamentales como Anselmo Miguel Nieto (1881), Ramón de Zubiaurre (1882), Eugenio Hermoso (1883), José María López Mezquita (1883), Elías Salaverría (1883), Julián de Tellaeche (1884), José Ortiz Echagüe (1886), Gustavo de Maeztu (1887) y Miguel Viladrich (1887).

Durante esta primera etapa, todos estos autores asistieron, y muchos también participaron, de un panorama dominado por las premisas del realismo social y la "pintura lacrimógena", las tendencias modernistas y las soluciones vinculadas al simbolismo. Tres vías diversas pero íntimamente relacionadas que, tal y como hemos señalado, se combinaron entre sí y fusionaron con otros ingredientes como las preocupaciones identitarias o el interés por el folklore, para dar lugar a la formulación plástica del regionalismo. El estudio de la primera

producción de la nueva generación de pintores que enumerábamos muestra la heterogeneidad y las dudas sobre el camino adecuado, como es propio del proceso de gestación de una realidad nueva formulada a partir de tan diferentes componentes. Un ejemplo paradigmático a este respecto, sobre el que no insistiremos dado que ya lo hemos referido en diferentes ocasiones, sería Julio Romero de Torres, quien en el marco cronológico que nos hemos marcado, anterior a la formulación de su estilo más característico, realizará obras como *Horas de angustia* (1900), *La siesta* (1900) o los murales para el Círculo de la Amistad de Córdoba (1905), que podemos adscribir, respectivamente, a cada una de las tendencias anteriormente enumeradas.

3.2.1.1 El binomio Sorolla-Zuloaga

Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga son las dos figuras que de forma más evidente contribuyeron a la génesis del regionalismo plástico. Dado el lugar destacado que ambos ocupaban en el panorama español e internacional del momento, no es de extrañar que su trayectoria influyera de forma decisiva entre los miembros de su misma generación y la siguiente. Lo cual es fundamental para la cuestión que nos ocupa por la atención decisiva que mostraron en su trabajo a tipos y paisajes españoles.

La crítica del momento pretendió ver en estos autores dos modos opuestos de entender no sólo la pintura sino la propia concepción del alma hispana. Esto dio lugar a la tan traída cuestión –convertida finalmente en lugar común pero que, al menos en parte, se sustenta en la propia literatura artística del momento– de la España blanca frente a la España negra[574].

En ocasiones se llegó a agrupar la pintura española del momento a partir de estas dos visiones de España, lo cual no dejaba de ser una simplificación excesiva; si bien era cierto que ambos contaron con no pocos discípulos e imitadores. E incluso podía establecerse una diferenciación de su discurso de acuerdo con su propia procedencia. No hay que olvidar que la crítica insistía en la agrupación regional de los distintos autores, tal y como vimos, en relación directa con el pensamiento de Taine y de acuerdo con el convencimiento de la influencia decisiva del medio en las formulaciones artísticas. De este modo, Sorolla y Zuloaga podían erigirse en estandartes de dos modos de concebir tanto el arte como la nación que, de este modo, podía verse dividida en tendencias acordes con espacios geográficos tal y como hizo Unamuno en alguna ocasión[575]:

> "Las dos principales tendencias de la pintura española moderna –y digo principales porque hay otras, y sin que ello implique falta de términos medios y de desviaciones y de procesos independientes– son de un lado la que podríamos llamar escuela vascocastellana, y del otro, la valencianoandaluza. Divídense según las divisorias de

574 De entre la amplia bibliografía que se ha ocupado de este tema destacamos: CALVO SERRALLER, F., "Sorolla y Zuloaga: luz y sombra del drama moderno de España", en *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*, Barcelona, Tusquets, 1998 y *Sorolla Zuloaga: dos visiones para un cambio de siglo*, Madrid, Fundación Mapfre, 1998.

575 Ya vimos en su momento cómo también Valle-Inclán dividía España en tres grandes regiones que se correspondían con tres modos diferentes de entender la plástica.

> las aguas de España, según viajen a uno u otro mar los ríos de sus caudales. Y no hablo de escuela catalana, porque esta no es, en rigor, española, ni creo que catalana. Los catalanes en general no han logrado todavía sinceridad artística en su pintura"[576].

En este mismo artículo, Unamuno, contrario a la visión de España encarnada por Sorolla, se refiere a la elección de los asuntos por parte de éste y al tratamiento que hace de los mismos:

> "En una de mis recientes conversaciones con Sorolla (…) se me quejaba de esa predilección que parecen tener otros pintores por buscar lo trágico y lo triste de nuestra patria, lo que pasa comúnmente por manifestaciones de su decadencia, aunque sobre esto de lo que la decadencia sea habría mucho que discutir. Busca él, en cambio, cuanto represente salud, alegría, fortaleza y sanidad de vida y lo pinta a pleno sol. Hasta en aquellos pobres niños enfermos que van, bajo un chorro de luz de sol, a bañar sus cuerpos escuálidos en el mar redentor, se ve una tendencia a la salud. Y aún hay más, y es que Sorolla, en sus excursiones a través de los campos y pueblos de España, ha creído observar que la preocupación dominante de nuestro pueblo es el goce de la mujer, o si se quiere la lascivia"[577].

Sería ésta, en palabras de Unamuno, una España pagana, en oposición a la austera, grave y católica de Zuloaga. Más allá de la toma de postura del literato, lo cierto es que Sorolla evolucionó rápidamente desde su trabajo en el realismo social finisecular hasta una pintura centrada en la fuerte luminosidad mediterránea y la representación vitalista de los tipos de la zona[578]. Se ocupó de las gentes populares valencianas, especialmente niños y mujeres, de sus costumbres, sus paisajes… pero también fue un contumaz viajero por España obsesionado por la representación veraz, realista y despreocupada, de sus diferentes pueblos.

---

576 UNAMUNO, M., "De arte pictórica II", en *En torno a las artes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp.54-62, espec. p. 61. Publicado originalmente en *La Nación*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1912.

577 UNAMUNO, *op. cit.,* 1976, p. 54.

578 De entre la abundante bibliografía sobre Sorolla cabe destacar: BERUETE, A. de, *Joaquín* Sorolla, Madrid, Estrella, 1920; PANTORBA, B. de, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, Madrid, Mayfe, 1953; PEEL, E. (ed.), *Joaquín Sorolla y Bastida* [catálogo de exposición], Londres, Philip Wilson, 1989; *Joaquín Sorolla (1863-1923)* [catálogo de la exposición comisariada por Pablo Jiménez Burillo], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1995; *Sorolla en las colecciones valencianas* [catálogo de la exposición comisariada por Javier Pérez Rojas], Valencia, Generalitat, 1996; *Joaquín Sorolla y Bastida* [catálogo de exposición], Salamanca, Caja Salamanca y Soria, 1997; *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España entresiglos* [catálogo de exposición], Madrid, Valencia, Museo Thyssen-Bornemisza, Generalitat, 1998; PONS-SOROLLA, B., *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001; PONS-SOROLLA, B., *Joaquín Sorolla*, Barcelona, Polígrafa, 2005; TOMÁS, F. y GARÍN, F., *Joaqu*ín Sorolla (1863-1923), Madrid, Tf, 2006; *Sargent / Sorolla* [catálogo de la exposición comisariada por Tomás Llorens], Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2006; *Sorolla. Visión*

Planteamiento opuesto se encontró en la propuesta estética realizada por Zuloaga[579]. Una oposición que fue alimentada por el propio autor quien, al menos en la primera parte de su carrera, se vio a sí mismo como una posible alternativa frente al valenciano. Así se expresaba en una entrevista concedida al periodista Charles Henry Meltzer para el *Cosmopolitan Magazine* de Nueva York:

> "Soy totalmente opuesto a Sorolla. Sorolla reproduce la luz y la vida; os presenta una encantadora mujer saliendo del baño; os retrata un día brillante de sol a orillas del mar en calma; reproduce ante los ojos lo que ven los suyos fielmente, con un realismo que sorprende. No intento menoscabar su mérito y reconozco su talento; pero lo que él hace no lo haría yo nunca. Mi arte es cerebral; no debe nada a la teoría, no sigue ninguna escuela"[580].

Lo cierto es que los planteamientos de Zuloaga fueron mucho más difíciles de asimilar por parte de la sociedad española del momento, que percibía en su trabajo una representación cruda y desgarradora de un país atrasado y en permanente crisis. Y esto pese a que, como ya señalamos, confrontada su visión con la de Sorolla, una buena parte de la intelectualidad del momento –entre ellos la mayor parte de los noventayochistas–, se decantaron por la propuesta del eibarrés. Ya hemos aludido anteriormente a la conocida "cuestión Zuloaga", polémica que tuvo su punto álgido entre 1910 y 1913[581]. En resumen, se puede decir que las críticas se referían al hecho de que el autor ofrecía una imagen irreal de España. Si bien esta crítica podía tomar una doble vía: la que consideraba su oscura visión como antipatriótica, que difundía una imagen degradante de la sociedad española y, por otro lado, la que aludía a la teatralidad y el exceso de folclore que perpetuaba una visión pensada para el extranjero, para la venta en el mercado internacional. Juan de la Encina, en 1917, entendía que esa incomprensión se correspondía precisamente con su origen vasco: "A

---

de España. Colección de la Hispanic Society of America [catálogo de la exposición comisariada por Felipe Garín y Facundo Tomás], Valencia, Bancaja, 2007 y DÍEZ, J. L., y BARÓN, J. (eds), *Joaquín Sorolla. 1863-1923* [catálogo de la exposición comisariada por José Luis Díez y Javier Barón], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.

579 De entre los estudios dedicados a Zuloaga cabe destacar: AROZAMENA, J. M., *Ignacio Zuloaga, el pintor, el hombre*, San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1970; LAFUENTE FERRARI, E., *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Revista de Occidente, 1972; *Catálogo de la Exposición de pintura de Ignacio Zuloaga 1870-1945* [catálogo de la exposición comisariada por XXX], Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, Departamento de Cultura y Turismo, D.L., 1985; *Ignacio Zuloaga, 1870-1945* [catálogo de la exposición comisariada por María Rosa Suárez-Zuloaga y Vincent Ducourau], Vitoria, Departamento de Cultura, Gobierno Vasco, 1990;

580 Declaración recogida en una entrevista concedida al periodista Charles Henry Meltzer para el *Cosmopolitan Magazine* de Nueva York y que se extractaron en el *Diario Español* de Buenos Aires el 26 de marzo de 1911. La cita aparece recogida literalmente en LAFUENTE, *op. cit.*, p. 334.

581 Un completo análisis sobre la polémica que recoge abundantes testimonios de la época encontramos en: TUSELL, "La estética de fin de siglo", en *Paisaje y figura del 98*, *op. cit.*, 1997, pp. 17-74 (la cuestión se analiza entre las pp. 50-68).

nosotros no nos cabe duda de que hay una visión vasca de España. Y en ella radica lo que no sin sobra de ligereza se ha llamado el extranjerismo del pintor eibarrés"[582]. Y añadía: "Visión compleja, que a no pocos se les antoja extranjeriza y falsa, en la que en ocasiones no se quiere ver otra cosa que un prurito malévolo de satirizar. Tiene en ella no pequeño lugar el espíritu crítico, con lo que toma un tinte agri-dulce, mezcla de lirismo, sátira y frío análisis"[583].

Lógicamente no se puede polarizar el arte español del momento a partir de estas dos vías más o menos encontradas, pero sí que hay que reconocer que ambos autores están en el origen de la renovación plástica que llevó al regionalismo y que la crítica reconoció siempre su papel pionero en este sentido. Pronto se vio la labor pionera llevada a cabo por Sorolla, como el primer engranaje en todo este proceso. Así, García Maroto en su *Teoría de las artes nobles* mantuvo que su pintura sería vista como separación entre dos épocas: "Cuando se hable del renacimiento actual y del romanticismo pasado, Sorolla, fuerte y seguro, aparecerá como un gigante de leyenda derrotando la antigua y nefasta manera", puesto que sin él "no sería atrevido asegurar que se habría prolongado y acaso aún siguiéramos viviendo la trágica vida de nuestra pintura de historia"[584]. A éste, entiende Maroto, le siguió en el tiempo Zuloaga, "que buscó el pulso a España en la hora de la derrota, y encontrando el mal, lo marcó ante nuestros ojos, y al hacerlo, podía por nuestra salvación y mostraba el remedio"[585].

Por su parte José Francés, en su ya referido comentario a la Nacional de 1915 apuntaba en la misma dirección: "La brusca y luminosa reacción del precursor, de Joaquín Sorolla, no había de pasar inadvertida. Toda la vieja pintura pseudo-romántica de fines del siglo XIX, todo ese falso culturismo frío, académico, apolillado (…) se derrumbó estrepitosamente. Claro que el sorollismo no era bastante"[586]. Y añade a continuación: "Hoy el sorollismo nos inspira todos los respetos; pero si hoy persistieran los sorollistas, les atacaríamos como un peligro de vulgaridad e ineficacia"[587]. Y en ese camino vuelve a situar a continuación a Zuloaga quien, si bien, "falseó su arte de un modo arbitrario, con miras a la exportación", lo cierto es que "cumplió su misión de «guía pictórico»"[588]. Abriendo así el camino al españolismo pictórico imperante.

582 ENCINA, J. de la, "El arte de Ignacio Zuloaga", *Hermes*, nº 8, Bilbao, agosto de 1917, pp. 515-42.

583 *Ibídem*, pp. 516-17.

584 GARCÍA MAROTO, G., *Teoría de las artes nobles. Elementos de filosofía e historia del arte español*, La Solana, R. de la O., [1914?], pp. 65-6.

585 *Ibídem*, p. 72.

586 FRANCÉS, J., "Españolismo pictórico. Realistas e idealistas", *El año artístico*, v. 1, 1915, Madrid, Mundo Latino, 1916, pp. 104-7, espec. pp. 104-5.

587 *Ibídem*, p. 105.

588 *Ibídem*, p. 106.

De este modo, las propuestas de Sorolla y Zuloaga, además de como dos visiones contrapuestas de España fueron vistas como parte de un proceso –en el que Sorolla actuaría más como precedente frente a una mayor vigencia de los postulados de Zuloaga– que posibilitó el trabajo de toda una serie de autores que, tanto Maroto como Francés, enumeran a continuación: Anglada-Camarasa, Romero de Torres, López Mezquita, Federico Beltrán, Eugenio Hermoso, los hermanos Zubiaurre, Pinazo Martínez, etc… Es por ello que conviene analizar en qué medida contribuyó cada uno de los dos primeros al desarrollo del regionalismo durante esta primera etapa a la que nos venimos refiriendo.

Sorolla y el regionalismo

La relación entre Sorolla y la pintura regionalista no es una cuestión abundantemente tratada por la historiografía. Más allá de posibles alusiones al respecto al ocuparse de sus trabajos para *The Hispanic Society of America*, tan sólo Javier Pérez Rojas ha llamado la atención sobre la cuestión. Pero lo cierto es que el importante magisterio ejercido por Sorolla entre las siguientes generaciones, obliga a señalar el hecho de que algunas vías de trabajo abiertas por el valenciano, incluso antes de su serie para la institución norteamericana, tuvieron un importante eco entre los pintores regionalistas. Lo cual no impidió el que otros autores vinculados a esta misma corriente vieran en la propuesta de Sorolla un camino agotado por estar sujeto a un naturalismo que consideraron caduco.

Pérez Rojas sitúa a partir de 1895 el momento en que empezó a hacerse evidente el liderazgo ejercido por Sorolla. Un año antes, éste había pintado *¡Y aún dicen que el pescado es caro!*, obra capital del realismo social español pero también *La vuelta de la pesca*, obra clave para entender su trayectoria posterior. En ella encontramos, por ejemplo, la traslación del tema costumbrista a unas dimensiones hasta el momento reservadas para otros géneros, dotándolas así de un cierto carácter épico propio de las composiciones de historia. Ya estaba también tanto la preferencia por el tratamiento de asuntos vinculados al litoral valenciano, como su particular manera de enfrentarse a los efectos lumínicos que favorecían este tipo de ambientes. Pon otra parte, presenta todavía una concesión a la representación anecdótica muy propia del autor y que lo sitúa todavía dentro del naturalismo decimonónico. Una anécdota que tenderá a desaparecer en buena parte del regionalismo. En cualquier caso, el propio Sorolla reconocía la importancia de este trabajo: "Hasta el cuadro mío que hay en el Luxemburgo [*La vuelta de la pesca*] no vi mostrárseme en toda su amplitud el ideal que yo perseguía"[589].

589 Recogido en: BARÓN THAIDIGSMAN, J., "La vuelta de la pesca", en DÍEZ, y BARÓN (eds), *op. cit.,* p. 235. Cita original extraída de GIL FRANCO, R., *Joaquín Sorolla*, Madrid, Sáenz de Juberá Hermanos, 1913.



Joaquín Sorolla, *Bebedor vasco*, 1910

Esto no quiere decir que en los años siguientes abandonara los asuntos sociales, tal y como demuestra *Trata de blancas* (1895), pese a que el rumbo iniciado por *La vuelta de la pesca* se hiciera paulatinamente mayoritario. Las escenas costumbristas pintadas a partir de ese momento mostraran a sus protagonistas realizando una actividad, ya sea relacionada con el trabajo, ya con el ocio. Tal y como muestran, entre otras, *Cosiendo la vela* (1896), *Comiendo en la barca* (1898), *Remendando las redes* (1901), *Sol de mañana* (1901), *Sol de tarde* (1903), *Pescadoras*

valencianas (1903), *Verano* (1904) o *Cosiendo la vela* (1904). Pero en torno a 1906, fecha clave para la formulación del regionalismo, encontramos algunas novedades importantes en la obra de Sorolla. Es entonces cuando Sorolla abandona momentáneamente las escenas pesqueras para centrar su atención en la representación de las vestimentas tradicionales valencianas en dos obras tan significativas como *Grupa valenciana* –en la que desarrolla un modelo que él mismo retomará en el futuro del mismo modo que lo harán José Mongrell o José Pinazo– y *María, vestida de labradora valenciana*. En absoluto era éste un tema inédito en Sorolla. Ahí están *Baile valenciano en la huerta* (1889-90), *Los guitarristas. Costumbres valencianas* (1889) o *El naranjero* (1891), obras representativo de ese realismo finisecular vinculado al preciosismo, que conserva cierta carga romántica. Pero el Sorolla de 1906 es otro muy distinto. Incluso en relación a obras más cercanas en el tiempo, y a su estilo más característico, como *Preparación de la pasa* (1900) o *Entre naranjos* (1903). Es cierto que el asunto es también diverso. Tanto *Grupa valenciana* como *María, vestida de labradora valenciana* son en realidad retratos de sus hijos con los trajes tradicionales de labradores –según costumbre propia de la burguesía valenciana[590]–, y no escenas tomadas estrictamente del ámbito popular. De este modo, situándose más cerca del retrato que de la escena de género, atenúa la carga anecdótica y, en consecuencia, opta por soluciones propias de ese regionalismo todavía embrionario que, por ejemplo, preferirá que sus protagonistas miren directamente al pintor/espectador, detengan la acción –en caso de estar realizando alguna– y ocupen todo el espacio disponible, monumentalizando sus figuras, en lugar de verse inmersos en escenas de conjunto.

El camino hacia los paneles de la Hispanic Society estaba ya abierto. De su interés por la etnografía y por la representación de tipos diferentes regiones españolas dan buena prueba obras como *Viejo castellano sirviéndose vino* (1907) y, sobre todo, *Aldeanos leoneses* (1907) que bien podría pasar por uno de los bocetos para el citado ciclo. Entre ambas encontramos trabajos como *Bebedor vasco* (1910) realizada durante su estancia en Zarautz en el verano de 1910. No hay en Sorolla tan sólo una preocupación por los efectos plásticos derivados del uso de la luz y el color, sino también un interés por la representación de tipos y costumbres que le impulsó a viajar por España en su búsqueda. Y el resultado son obras que bien podrían calificarse como regionalistas, pese a que prime en ellas el naturalismo del autor, ajeno a reivindicaciones identitarias y reflexiones conceptuales. Cuestiones éstas que si bien resultan casi definitorias del lenguaje, no siempre están presentes en los autores que habitualmente reconocemos como tal. Tal y como ha señalado Pérez Rojas el regionalismo de Sorolla: "no tiene el componente intelectualizado y poemático apreciado por críticos y literatos, ni muestra el quietismo de éstos.

590 PÉREZ ROJAS, F. J., "Sorolla, atrapando impresiones", en *Sorolla en las colecciones valencianas* [catálogo de la exposición comisariada por Javier Pérez Rojas], Valencia, Generalitat, 1996, ficha nº 79

La pintura de Sorolla es dinámica y viva. Quizás sea éste uno de los motivos por los que fue vista con ciertos reparos por algunos intelectuales del momento"[591]. Cuestión respecto a la cuál este mismo autor precisaba en un trabajo anterior:

> "Si ciertos contenidos y formas modernistas-simbolistas parecen gravitar en una parte de la pintura regionalista, por otro lado hay también en algunos autores supervivencias y conexiones con la pintura de costumbres de mediados del XIX y del naturalismo de temática rural, de aquél del que dejaron muestras Jules Bastien Lepage, Jules Breton, Leon Lhermitte o Wilhelm Leibl. Es esta posición intermedia la que quizás aleja a Sorolla de otros representantes del regionalismo y nacionalismo hispano que se mueven por unos derroteros más decorativos en unos casos y en otros más expresionistas e intemporales"[592].

Dada la abundante bibliografía publicada al respecto –especialmente en fechas recientes–, poco queda por añadir sobre el trabajo de Sorolla para la Hispanic Society[593]. El proyecto de realizar la decoración de la biblioteca de la institución surgió a partir de unas conversaciones mantenidas entre el autor y Archer M. Huntington en París en 1910. La idea original del mecenas era situar en esa estancia una galería de retratos de ilustres españoles contemporáneos para la que ya había adquirido algunos realizados por Sorolla. Una galería que siguió enriqueciéndose incluso tras el cambio de orientación en la decoración de la biblioteca y de la que forman parte, entre otros, *José Ramón Mélida*, *Manuel Bartolomé Cossío*, *Vicente Blasco Ibáñez*, *Aureliano de Beruete*, *José Echegaray*, *Benito Pérez Galdós*, *Juan Ramón Jiménez*, *El doctor Francisco Rodríguez Sandoval*, *Pío Baroja*, *Mariano Benlliure*, *José Ortega y Gasset*, *Manuel Benedito*, *José Martínez Ruíz (Azorín)* o *Ramón Pérez de Ayala.*

---

591 PÉREZ, "Sorolla y la pintura española de su época", en DÍEZ, y BARÓN (eds), *op. Cit.,* p. 158. Respecto a la recepción de Sorolla por parte de los miembros de la intelectualidad del momento, consultar, entre otros,: GARÍN, F y TOMÁS, F, "Joaquín Sorolla y la generación del 98: el debate después de la modernidad", en *Sorolla y la Hispanic… op. cit.,* 1998, pp. 33-76.

592 PÉREZ, *op. cit.,* 1996, pp. 93-4.

593 Numerosos trabajos se han ocupado específicamente de esta cuestión: TRAPIER, E. du Gué, *Sorolla in the Collection of the Hispanic Society of America. Sketches for the Provinces of Spain*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1926; TRAPIER, E. du Gué, *Catalogue of Paintings (19th and 20th) in the Collection of the Hispanic Society of America*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1932; PANTORBA, *op. cit.,* 1953; ANDERSON, R. M., *Costumes Painted by Sorolla in his Provinces of Spain*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1957; GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *La Visión de España de Sorolla*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1962; MANAUT VIGLIETTI, J., *Crónica del pintor Joaquín Sorolla,* Madrid, Editora Nacional, 1964; SANTA-ANA, F. y ÁLVAREZ-OSSORIO, A., "Sorolla y «The Hispanic Society of America»", en *Conocer el Museo Sorolla. 10 aportaciones a su estudio,* Madrid, 1986*,* pp. 39-46; MULLER, P. E., "Sorolla y America", en PEEL, *op. cit.,* 1989, pp. 55-73; PÉREZ, *op. cit.,* 1996, pp. 98-103; CODDING, M. A., "Archer M. Huntington, paladín de España en América", en *Sorolla y la Hispanic… op. cit.,* 1998, pp. 91-117; DÍEZ, J.L., "La «visión de España» de Sorolla. Gestación plástica de un proyecto", en *Sorolla y la Hispanic… op. cit.,* pp. 147-237; MULLER, P. E., "Sorolla y Huntington: pintor y patrono", en *Sorolla y la Hispanic… op. cit.*, pp. 119-46; PONS-SOROLLA, *op. cit* 2001*.,* pp. 395-515; MULLER, P. E., y BURKE, M. B., *Sorolla. The Hispanic Society*, Nueva York, The Hispanic Society of America*,* 2004; TOMÁS y GARÍN, *op. cit.*; BURKE, M. B., "Sorolla: proyectos para la Hispanic", en *Sargent / Sorolla…, op. cit.*, pp. 195-201; y, por supuesto, los catálogos de las recientes exposiciones *Sorolla. Visión de España…op. cit.;* y DÍEZ y BARÓN, *op. cit.*, espec. pp. 110-121 y 424-455.

A ese cambio de programa contribuiría el gran éxito de la exposición celebrada por Sorolla en Nueva York en 1909, que impulsaría a Huntington a encargarle directamente la decoración mural del conjunto de la sala. Así, en octubre de 1910, le propuso hacerse cargo de un programa iconográfico centrado en escenas de la historia de España y Portugal. Dado que ese historicismo no se ajustaba bien a las características de la pintura de Sorolla, las sucesivas conversaciones llevaron a que, finalmente, la decoración se centrara en "una serie de paisajes de las provincias poniendo de relieve los trajes típicos", tal y como recoge el diario del propio Huntington en las páginas fechadas en 1910[594]. En este mismo texto, el mecenas señala que únicamente esbozó el tema relativo a las provincias, dando carta blanca al pintor para que lo desarrollara según su parecer. El 30 de abril de 1911 Sorolla escribió a Huntington aceptando el encargo de veintinueve paneles dedicados a las regiones de España y, el 26 de noviembre, firmaron en París el contrato de un conjunto de pinturas al óleo que mediría entre tres y tres metros y medio de alto por setenta metros de largo[595]. Una labor que ocuparía al valenciano hasta 1919, es decir, durante tres años más que lo inicialmente estipulado.

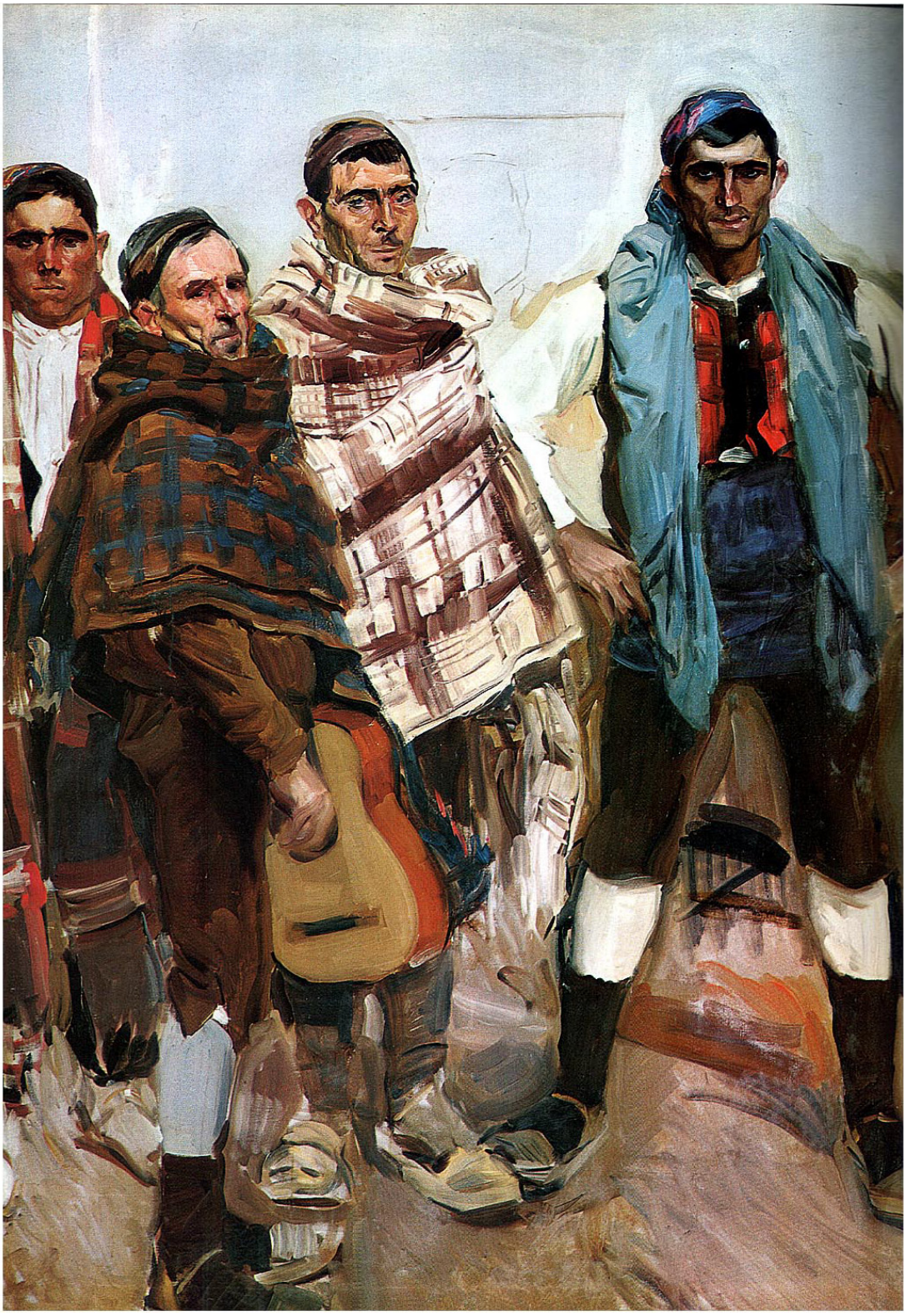
Sorolla abandonó pronto la idea de realizar un friso continuo, para abordar de forma independiente cada uno de los cuadros que, una vez yuxtapuestos, crearían un conjunto menos unitario pero más acorde con su intención de reflejar de forma fiel los distintos tipos españoles. Los asuntos elegidos así como la distribución y dimensiones de cada uno, fue una decisión personal de Sorolla que terminó por dejar fuera algunas regiones como las islas, Murcia y Asturias –también omitió la representación de Portugal–, y puso el acento en aquellas que podían despertar un mayor interés, tanto personal como para la institución para la que trabajaba. De este modo, a Valencia le dedicó dos paneles y a Andalucía, paradigma de la imagen de España para el extranjero, cinco. Por otro lado, y de acuerdo con los postulados institucionsitas y noventayochistas, a Castilla, auténtico eje vertebrador de España, le dedicó el panel más extenso de todos y el primero que acometió.

El sistema de trabajo seguido por Sorolla consistió en la realización de continuos viajes de descubrimiento para elegir los motivos más representativos de cada región y, por supuesto, la ejecución directamente del natural de éstos. Se mostraba así preocupado por desarrollar un verdadero estudio etnográfico de los motivos elegidos, atento tanto a las fisonomías de los tipos como a sus indumentarias, adornos y demás ambientación. Este proceso no partiría únicamente de sus propias investigaciones o del auxilio de la fotografía, sino que, según señalan Díez y Barón[596], se dejaría aconsejar por su círculo de amigos y conocidos, así como por otros pintores, mostrando su conocimiento no sólo de la geografía española, sino también de esa pintura de tipos y costumbres que él mismo había contribuido a forjar .

594 Citado en: CODDING, *op. cit.*, 1998, p. 112.

595 *Ibídem.*

596 Cfr. DÍEZ y BARÓN, *op. cit.*, pp. 112-3



Joaquín Sorolla, *Tipos aragoneses*, 1914

A este respecto, de nuevo Díez y Barón, han señalado que en su composición *Guipúzcoa. Los Bolos* el autor "no deja de concluir con algunas orientaciones de los artistas vascos hacia una pintura monumental que exaltaba los tipos campesinos y pescadores de su tierra"[597], optando así por una vía mucho menos opulenta y abigarrada, –añadiríamos nosotros–, que la elegida en otras obras del conjunto. Del mismo modo, puede observarse cómo en la ambientación, el colorido y la búsqueda del movimiento del panel *Sevilla. El baile* enlaza con toda la tradición de exaltación folclórica de lo andaluz iniciada desde el romanticismo; mientras que el dedicado a Galicia, *Galicia. La romería,* no puede evitar traer el recuerdo de composiciones propias de autores en los que él mismo dejó su impronta como Álvarez de Sotomayor. Incluso, las formas que construyen el paisaje en que se enmarca la escena de *Cataluña. El pescado* tienen un cierto sabor *noucentista*.

El propio Sorolla dejó constancia de las intenciones que guiaban su particular visión de España y, por extensión, del modo en que su pintura entendía el regionalismo. Lo hizo en una carta al escritor Alejandro Pére Lugín:

> "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. Aunque tratándose de mí no sea necesario decirlo, quiero que conste que estoy muy lejos de la españolada"[598].

Si bien sus planteamientos pueden parecer en principio algo contradictorios, lo cierto es que se ajustan perfectamente a las características e intereses de su producción. Sorolla, pretende eliminar simbolismos –pese a tratarse de un conjunto marcadamente simbólico–, cargas filosóficas y contenidos literarios para acometer su trabajo a través del pintoresquismo. Aboga por una línea verista que evitara falseamientos pero que, a tenor de los resultados, no suponía descuidar el aspecto decorativo obtenido a través de las propias formas y los juegos lumínicos y cromáticos. Y todo pretendiendo apartarse de la "española", de la visión estereotipada de la España de pandereta de la que él mismo no estaba tan alejado y que requería de otras vías de expresión para quedar atrás. Eso sí, quiso afirmarse como completamente ajeno a la perspectiva trascendente, conceptual, y metafísica ambicionada por otros contemporáneos, incluyendo buena parte del regionalismo plástico.

En definitiva, una visión de España íntegramente rural, que dejaba al margen todo el progreso ciudadano, comercial o industrial del momento, pretendidamente atemporal y, pese a sus esfuerzos y la gran calidad del resultado, marcadamente tópica de la realidad española.

597 *Ibídem*, p. 116.

598 Recogido en: PANTORBA, *op. cit.*, 1953, p. 93, nota 29.

No pretendemos señalar, ni mucho menos, que la obra de Sorolla deba ser comprendida únicamente desde la óptica regionalista –entre otras cuestiones hay toda una vertiente cosmopolita de su producción que hemos dejado completamente al margen–, pero tampoco hay duda sobre que abrió un camino que sería explorado por otros autores vinculados a este lenguaje. Así, surgieron los "sorollistas", discípulos y seguidores que, según las crónicas de prensa, inundaban los certámenes nacionales de pintura. Según señala Pérez Rojas:

> "…la nómina de artistas que encontramos es de lo más variada: algunos se mantuvieron muy adheridos a las fórmulas del maestro y otros desarrollaron una personalidad propia dentro del regionalismo hispano. Entre sus discípulos y seguidores los hay de diferentes procedencias, pero es entre los valencianos donde se encuentra el núcleo principal. Los primeros que asimilan su influencia son artistas nacidos en su mayoría hacia 1870, a los que se van sumando otros jóvenes que juntos dan lugar a un brillante capítulo del «modernismo» y el regionalismo"[599].

Enumera Pérez Rojas a continuación una larga lista de autores que, en algún momento, reflejaron el impacto de Sorolla en su obra. Entre otros: José Mongrell, Antonio Fillol, Manuel Benedito, Julio Vila Prades o Cecilio Pla, en el ámbito valenciano; y Eduardo Chicharro, Francisco Llorens, Antonio Ortiz Echagüe y Enrique Martínez Cubells, en el resto de España. Si bien la nómina de los que de forma más puntual, y con mayor o menor fortuna, mostraron su influencia sería mucho más amplia; incentivados, muy probablemente, por el modo en que ésta se ajustaba a los gustos del público, así como por su éxito internacional.

Pero también es cierto que, pese a la innegable calidad de su obra, la renovación plástica que proponía, vista en un primer momento como respuesta al academicismo, se agotó rápidamente. Como hemos apuntado, pronto llegaron las críticas, incluso por parte de autores que no se situaban precisamente a la vanguardia del arte español del momento, incluyendo determinadas figuras del regionalismo plástico.

Zuloaga y el regionalismo

José Francés, en agosto de 1916, afirmaba desde las páginas de la revista *La Esfera*: "Este deseo de interpretar los rasgos característicos de la psicología nacional, buscándolos en tipos, costumbres y paisajes, que ahora constituye la cualidad más afirmativa de la pintura española, se debe á Zuloaga"[600]; situando así al autor –eso sí, sin utilizar específicamente el término–, en el origen de la tendencia regionalista. No en vano, entendía que se trataba del pintor español más importante del momento, el cual ejercía una influencia manifiesta sobre el resto: "En unos, como procedimientos; como factura y modo de pintar; en otros, como

599 PÉREZ, *op. cit.*, 2009, p. 156.

600 LAGO, S., "Los artistas vascos contemporáneos", *La Esfera*, Madrid, 12 de agosto de 1916, s/n.

tendencia ideológica; en otros, simplemente, como orientación y elección de ambientes ó asuntos"[601]. De ahí que resulte imprescindible tratar de delimitar en qué medida y de qué modo contribuyó a la formulación del regionalismo.

La huella dejada por Zuloaga entre los pintores regionalistas, tal y como apuntaba Francés, abarca desde rasgos formales –pincelada, cromatismo, composiciones…–, pasando por cuestiones ideológicas –esa ambición por la representación del alma hispana–, hasta la elección de los propios asuntos –Castilla, los tipos populares, el modo en que se sirve del paisaje…–; por lo que debemos atender al proceso que llevó a este autor a desarrollar su estilo más característico. Especialmente importante es ocuparse de esas escenas de género artificiales, construidas, en las que las figuras se retratan e identifican ante el paisaje del que forman parte. Este tipo de composiciones tienen su origen a finales del siglo XIX en obras como *Víspera de la corrida* (1898), donde todavía el retrato de las manolas, con sus características mantillas, se justifica a través de su reunión alrededor del corral de toros. Es decir, todavía necesita el autor de una "excusa" de corte naturalista que explique la escena.

En el caso de Zuloaga, más que el interés por los aspectos costumbristas o folklóricos, fue quizá su trabajo en el ámbito del retrato el que desembocó en sus características representaciones de tipos castellanos y andaluces. De este modo, pudo despojarlos paulatinamente de su carga anecdótica o utilizar ésta con una finalidad muy precisa acorde con la intencionalidad de la obra. Así se observa en excepcionales ejemplos como el retrato de la que sería su esposa, *Valentine Dethomas* (1898) y en composiciones de grupo –concretamente formadas por tres personajes, algo muy habitual en su producción– como *Mi tío y mis primas* (1898) y *Las tres primas* (1903). Paralelamente el paisaje, en íntimo contacto con las figuras, fue ganando cada vez un mayor protagonismo.

Igualmente relevante resulta el retrato colectivo *Gallito y su familia* (1903) ambientado en este caso en un interior pero en el que es evidente la vocación por retratar la vertiente más castiza de la sociedad española, atendiendo especialmente a los tipos y sus rasgos, vestimentas, actitudes… En esos mismos años realiza también pintura de tipos vascos como *Reparto del vino* (1900) o *Amarretako* (1905) donde el interés por la fisonomía y el atuendo convive todavía con una cierta concesión al anecdotismo. En cualquier caso, en la primera de estas obras, podemos intuir ya un temprano modelo de lo que será el regionalismo. Incluso a través de préstamos de tipo compositivo. Baste como ejemplo, una figura femenina agazapada en uno de los ángulos inferiores del lienzo, que, fuera de forma intencionada o accidental, aparece en similar postura y actitud en *Las tres edades* (1919) de Marín Bagüés.

En *El Alcalde de Torquemada* (1905), Zuloaga avanza en esta misma vía de trabajo. Mantiene todavía la composición de a tres, con las figuras interactuando entre sí, sorprendidas en mitad de la conversación.

601 *Ibídem.*



Ignacio Zuloaga, *Reparto del vino*, 1900

1906 vuelve a ser una fecha clave. Lafuente Ferrari señala el comienzo de una nueva etapa a partir de las obras realizadas en Segovia en otoño de ese año[602]. Con obras como *Torerillos de pueblo* –en la que repite el esquema de triple retrato en una escena de interior en la que el ambiente, el colorido y la actitud de los personajes se muestran más vinculados a fórmulas modernistas– y *Celestina*. Por nuestra parte, destacaríamos también *Tipo segoviano* (1906), modelo ampliamente difundido en su momento que entró a formar parte de los fondos del Museo de Arte Moderno en 1908. Siguiendo la línea apuntada en las obras anteriores, muestra aquí Zuloaga la voluntad firme de representar una Castilla quintaesenciada como imagen del alma hispánica a través de uno de esos protagonistas anónimos de la intrahistoria unamuniana. Tanto la gama cromática como cierta inclinación naturalista pueden hacernos pensar todavía en la pintura social del momento, pero lo cierto es que la pretendida simbiosis entre tipo y paisaje había encontrado ya su formulación más característica, partiendo, eso sí, de los grandes retratos en exteriores de maestros como El Greco, Velázquez o Goya, de los que no dejaba de ser una actualización contemporánea.

602 LAFUENTE, *op. cit.,* p. 249.

A partir de ese momento los ejemplos que nos hacen hablar de su relevancia en el desarrollo del regionalismo plástico –aunque en su caso quizá fuera más correcto hablar de nacionalismo hispánico–, se multiplican; siendo *Las brujas de San Millán* (1907), *El enano Gregorio el Botero* (1907), *Gregorio en Sepúlveda* (1908) o *Mujeres de Sepúlveda* (1909) algunos de los mejores ejemplos de este primer momento.



Ignacio Zuloaga, *Tipo segoviano*, 1906

El clásico estudio de Lafuente, cuya primera edición es de 1950, no establece relación alguna entre Zuloaga y el regionalismo; muy probablemente porque este fenómeno estaba todavía pendiente de definición[603]. Una relación que sí supo ver Bozal, sin por ello considerar al vasco un autor estrictamente regionalista[604]. A la hora de caracterizar la obra de Zuloaga, Lafuente la sitúa en la órbita del 98 y el movimiento modernista. Entendiendo que este movimiento llevaba a cabo una reelaboración estilística del natural, interesado no sólo en la realidad si no también en la representación de conceptos[605]. Si bien añade a continuación que el modernismo no sirve por si sólo para caracterizar el estilo de Zuloaga[606].

Las propias declaraciones del autor confirman estos planteamientos. En una carta enviada a Juan Pujol por Zuloaga y publicada en *El Pueblo Vasco* en febrero de 1912, éste expresaba así las aspiraciones de su pintura:

> "¡No y mil veces no! No quiero copiar la Naturaleza tal como es. Para eso se han inventado las máquinas fotográficas (…). En un cuadro no busco atmósferas, distancias, ni busco sol ni luna. 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 *esencial*"[607].

Tanto el alejamiento del natural como la importante carga conceptual llevaron a Ferrari a vincular su obra con la de los simbolistas franceses del fin de siglo; algunos de ellos también estrechamente vinculados con los regionalistas españoles. En opinión de Ferrari coinciden en la vuelta al asunto –sin que tenga que ser éste sinónimo de anécdota–, algo que caracterizó la obra de Zuloaga y que, añadimos nosotros, también fue propio del regionalismo:

> "Mas no olvidemos que el asunto era pie forzado todavía para la pintura española y no española de fines del siglo, y que, no obstante la relación de Zuloaga con Degas y el grupo impresionista, los hombres de la generación de Zuloaga, los que reconocieron el mensaje de un Gauguin, por ejemplo, los que se formaron con el

603 *Ibídem.*

604 BOZAL, *op. cit.,* 1967, pp. 47-54.

605 Cfr. LAFUENTE*, op. cit.*, p. 218.

606 Cfr. *Ibídem.*, p. 219.

607 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. Un fragmento más amplio del texto aparece reproducido en LAFUENTE, *op. cit.,* pp. 208 y 212. En ambos páginas se recogen las mismas palabras, si bien en la primera ocasión se señala como la citada carta de Zuloaga a Pujol, mientras que en la segunda Lafuente indica que es la traducción de una cita textual de Zuloaga utilizada por un crítico francés tras la exposición de la Société Nationale de 1912.

fin de siglo simbolista desde Emile Bernard o Maurice Denis hasta Cottet o Lucien Simon, adoptaron, en general, una actitud contraria a la indiferencia cuasi fotográfica del impresionismo, es decir, favorable a la *vuelta al asunto*"[608].

En otro orden de cosas, si bien Lafuente señala la coincidencia de temas entre Zuloaga y otros contemporáneos, no se ocupa de la trascendencia del autor para la pintura de su generación y la siguiente. Más bien al contrario, prefiere subrayar su supuesta singularidad. Así, al ocuparse de la "cuestión Zuloaga" afirma:

"Zuloaga exhibía en París temas no demasiado desemejantes a lo que pintaban otros artistas españoles de su época: aldeanos, tipos de pueblo español, gitanos, toreros… Tema por tema y asunto por asunto, podríamos escoger docenas de cuadros pintados en aquellos mismos años por otros artistas españoles, y veríamos que la coincidencia con los de Zuloaga era realmente literal"[609].

Y, sin embargo, entiende que:

"Lo que asombraba y parecía nuevo en los cuadros de Zuloaga no eran los temas, sino su manera de tratarlos; es decir, los ingredientes que los elevaban a creación representativa y simbólica, su lenguaje artístico y, sobre todo, la personalidad del autor; era el enorme carácter, el empaque y la fuerza con que estos personajes afirmaban ante el espectador su existencia lo que daba a las figuras de Zuloaga una ejemplaridad y un carácter de símbolo que no tenían nunca cuando eras representadas por un pintor de menor potenciación representativa"[610].

Más allá de la supuesta superioridad de Zuloaga que, sin que pueda negarse su calidad, lo cierto es que pondera de forma excesiva, las palabras de Lafuente recogen no sólo las aspiraciones del eibarrés, sino también las de buena parte de los pintores regionalistas. Y, como tal, no es extraño que su pintura se convirtiera en referente casi obligado. No pocos pintores españoles del momento trataron de captar ese "conjunto de caracteres temáticos y estilísticos" que componían lo que Julián Gallego denominó como "el zuloaguismo" o "lo zuloaguesco"[611].

En definitiva, la propuesta estética de Zuloaga, además de centrarse en reflejar esa España a la que hemos aludido, y en coincidir con posturas propias del pensamiento noventayochista, se define por recurrir a un realismo expresivo que trata pretende una

608 LAFUENTE, *op. cit.*, p. 225.

609 *Ibídem*, p. 308.

610 *Ibídem*, p. 309.

611 GALLEGO, J., "Zuloaguismo y Zuloaguesco", en *Catálogo de la exposición de pintura de Ignacio Zuloaga 1870-1945*, Vitoria-Gasteiz, Eusko Jaurlaritza, Kultura eta Turismo Saila, Gobierno Vasco, Departamento de Cultura y Turismo, D.L. 1985, pp. 34-49, espec. p. 46.

renovación plástica a partir de la relectura de la escuela española. Así definida, podemos señalar que coincide claramente con los postulados del regionalismo. Eso sí, a partir de lo dicho: realismo expresivo y relectura de la tradición, las soluciones fueron muy variadas. A esto añadía también Zuloaga soluciones técnicas tomadas del postimpresionismo europeo, así como rasgos simbolistas que le ayudaban a profundizar en la pretendida profundidad metafísica de sus obras. Una profundidad conceptual no siempre lograda que, en cualquier caso, conectaba con no pocos críticos e intelectuales del momento.

Por otra parte, ese Zuloaga identificado con la visión más dramática de lo español, enlazaba con visiones precedentes como la que Darío de Regoyos había reflejado en sus ilustraciones para el libro realizado en colaboración con el poeta Émile Verhaeren: *España negra* (1899). Y tendría su continuación en la obra de José Gutiérrez Solana, quien siempre se declaró admirador del pintor vasco. Eso sí, la visión de España ofrecida por Solana presenta unas características propias tanto en cuanto a los asuntos, centrados en el ámbito suburbial y los bajos fondos ciudadanos, como desde el punto de vista formal, a través de un tremendismo marcadamente expresionista marcadamente personal que en ningún momento pretendió copiar fórmulas "zuloaguescas". En similar línea de trabajo se suele situar también la producción del pintor y grabador Ricardo Baroja.

La huella dejada por Zuloaga en la pintura de su época no se agota, ni mucho menos, aquí. Así lo recogen de forma reiterativa las críticas de las exposiciones nacionales donde, pese a la no concurrencia del eibarrés, se amontonaban los envíos de sus seguidores. Así, el crítico Almáciga desde el diario *El Mundo* señalaba en su crónica de la nacional de 1910: "igual sucede con los imitadores de Zuloaga, que, no teniendo las grandes condiciones de aquél como dibujantes y coloristas, sólo le imitan en aquello que precisamente pudiera criticarse á tal maestro, y traen obras faltas de personalidad, de dibujo y de color"[612]; mientras que en la siguiente edición, era Claudio quien se manifestaba en esa misma línea desde las páginas de *El País*: "Pasarán los que caricaturiza á ese genio que se llama Zuloaga y que tanto daño ha hecho á la juventud que pinta"[613]. Una crítica, la de este último, que era extensible a todos los que seguían la línea de los primitivos o pretendían realizar una pintura intelectual, descuidando así el natural: "Pasarán los que buscan en los primitivos (exagerándolos ridículamente) un refugio para ocultar que no saben y que son incapaces de ajustarse al natural. Pasarán esas mil y mil tonterías que se quiere hacer pasar por pintura intelectual. Todo esto caerá en el olvido…"[614].

612 ALMÁCIGA, "Exposición de Bellas Artes", *El Mundo*, Madrid, 4 de octubre de 1910.

613 CLAUDIO, "La Exposición de Bellas Artes. En el buen camino", *El País*, Madrid, 22 de mayo de 1912, p.1.

614 *Ibídem.*

Más allá de los simples imitadores, podemos hablar de nexos con Zuloaga en la producción de autores tan variados como López Mezquita, Rodríguez Acosta, los hermanos Zubiaurre el primer Vázquez Díaz, Gustavo de Maeztu, Ortiz Echagüe, el aragonés Ángel Díaz Domínguez y, en general, podríamos decir, en casi cualquier autor que en ese momento se ocupara de la representación de Castilla.

3.2.2 Plenitud: 1906-1919

Se ha situado el momento de eclosión del regionalismo en torno al año 1906[615]. En realidad, si bien no se produjo ese año ningún acontecimiento destacado que diera carta de naturaleza al nuevo lenguaje, lo cierto es que, diferentes autores coincidieron en la realización de una serie de trabajos en los que ya parecen perfilarse de forma evidente las características más propias del regionalismo plástico. El ejemplo más claro son las ya referidas obras realizadas en torno a esa fecha por Sorolla y Zuloaga –*Grupa valenciana* (1906) y *Tipo segoviano* (1906), respectivamente, entre otras–; pero hay otros. Anglada-Camarasa estaba ya trabajando en sus conocidas composiciones de temática valenciana a las que aludiremos algo más adelante; en el País Vasco un Aurelio Arteta todavía en periodo de formación había pintado ya *Pórtico de una iglesia de Vizcaya antes de la misa* (1905), mientras que Alberto Arrúe había hecho lo propio con *Vuelta de romería* (c. 1905) y Ramón de Zubiaurre lo haría poco después con *Iperkalea* (1906); Julio Romero de Torres pinta por esas fechas *Vividoras del amor* (1905-06), todavía muy vinculado al realismo social finisecular, pero está a punto de dar el salto hacia su estilo más característico con *Nuestra señora de Andalucía* (1907); Eugenio Hermoso obtenía en la Nacional una segunda medalla con *La Juma, la Rifa y sus amigas* (1906), en el que las jóvenes extremeñas se ordenan ante el espectador en una coreografía casi perfecta; los tipos gallegos tienen ya en la pintura de Fernando Álvarez de Sotomayor su mejor representación, como puede observarse en *Los abuelos* (1905); Nicanor Piñole renovaba la visión de la Asturias marítima con *Marineros en el puerto de Gijón* (1906) mientras que, en Aragón, Marín Bagüés se encontraba ya inmerso en su interpretación de los ambientes locales con obras como *Probando el vino* (1906), *Los ermitaños* (1907) o *Triando prescos* (1907).

Por otro lado, no pueden olvidarse algunos hechos de relevancia como que 1906 sea el año en que tuvo su punto de partida el *noucentisme* catalán, coincidiendo con la primera publicación del *Glosari* de Eugeni d'Ors, ni el que, para entonces, la generación del 98 hubiera producido ya algunos textos literarios fundamentales para entender el cambio de siglo.

615 En concreto, como ya señalamos, fue Javier Pérez Rojas quien propuso esta fecha: PÉREZ y GARCÍA, *op. cit.*, 1994.

A partir de estas fechas, y a tenor de los ejemplos citados, encontramos un clima propicio para el pleno desarrollo del regionalismo plástico, el cual, durante más de una década, tuvo un protagonismo clave para el devenir del arte español contemporáneo. Es entonces cuando mostró una más ambiciosa capacidad renovadora de la que pasaremos a ocuparnos a continuación.



Ramón de Zubiaurre, *Iperkalea*, 1906



Fernando Álvarez de Sotomayor, *Los abuelos,* 1905

3.2.2.1 El regionalismo como vía renovadora

Las interacciones planteadas hasta el momento entre la pintura regionalista y diferentes lenguajes conectados con las novedades europeas es ya buena prueba de su capacidad para introducir en el ámbito hispano determinadas vías de renovación plástica. Si bien no podemos olvidar que, tal y cómo ha planteado Jaime Brihuega al definir el panorama de la plástica española del cambio de siglo, esta modernización no dejaba de ser epidérmica:

> "En realidad, durante el cambio de siglo el cuerpo central de nuestra producción artística permanecía aferrado a los aspectos más retardatarios de la tradición. Sobre la base de un generalizado figurativismo académico, semánticamente asociado a un regionalismo de carácter anecdótico que sustituía gradualmente a la llamada "pintura lacrimógena" de finales del siglo XIX, se iban filtrando lentamente las pequeñas adjetivaciones de una renovación meramente epidérmica. La mayor parte de estos ingredientes procedían de lenguajes acuñados en las diversas rutas de la modernidad internacional, aunque llegaban convenientemente desactivados. Sobre todo algunas vetas del simbolismo internacional y cierta soltura en la pincelada asociada a una generosidad en el uso de colores puros, que provenía de la asimilación masiva del impresionismo"[616].

Desde esos planteamientos escasamente ambiciosos, los pintores regionalistas participaron durante las primeras décadas del siglo XX de la introducción del arte moderno en España. Tal y como hemos planteado, los mejores autores regionalistas supusieron una alternativa frente a las fórmulas académicas dominantes, con las que, en cualquier caso, todavía mantenía importantes vínculos. Eso sí, el regionalismo se mostró especialmente crítico con las grandes composiciones propias de la pintura historia considerándolas, por fin, un falseamiento retórico de la realidad. También supo ir un paso más allá de las premisas propias del costumbrismo de herencia romántica, el realismo social y la pintura lacrimógena finisecular. Tampoco puede olvidarse que, durante los primeros años del siglo, algunas de sus propuestas fueron vistas como un auténtico desafío respecto a las formulaciones plásticas establecidas e incluso, en casos muy concretos, como un medio provocación frente a la moral establecida.

El regionalismo era el lenguaje defendido por una nueva generación que no dudaba en protestar ante su falta de reconocimiento oficial. Prueba de ello son los tumultos generados por alumnos de la Escuela de Arquitectura tras conocerse el fallo del jurado en la Exposición Nacional de 1910. En realidad, el regionalismo ya había recibido un cierto beneplácito institucional gracias a las dos medallas de primera clase concedidas en la edición de 1908 a *Los gitanos del Sacromonte* de José María Rodríguez Acosta y la *Musa gitana* de Romero de

616 BRIHUEGA, J., "Constantes de modernidad en la tradición española. *El paso* entre la herencia y la renovación", en *El paso a la moderna intensidad* [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], [Toledo], Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 60-79, espec. p. 67.

Torres, pero esto no fue impedimento para que, en el siguiente certamen, el malestar llegara hasta el punto de que, según recogía *Heraldo de Madrid*[617], los citados estudiantes intentaran dañar una obra de Muñoz Degraín. Autor a quien se le había concedido por votación la medalla de honor de ese año apenas dos días antes[618]. Otras fuentes llegaron a señalar que algunas obras llegaron a sufrir "ligeros desperfectos" en el transcurso de la protesta[619].



José María Rodríguez Acosta, *Los gitanos del Sacromonte*, 1908

617 "Manifestaciones tumultuosas", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 18 de octubre de 1910, p. 1.

618 Muñoz Degraín participaba en aquella ocasión con cuatro obras, si bien ignoramos cuál de ellas fue objeto del intento de agresión: *El Jordán*, *Espigadoras de Jericó*, *Jesús en el Tiberiades* y *El cabo Nobal* La votación para la concesión de la medalla de honor, según señala Pantorba (*op. Cit.*, p. 203), había tenido lugar el 15 de octubre.

619 PANTORBA, *op. cit.*, 1948, p. 204.

Pero la de los alumnos de arquitectura no fue la única reacción. Tras hacerse pública la decisión del jurado que, además de la citada medalla de honor, concedió las primeras medallas a José María López Mezquita, Carlos Vázquez, Marceliano Santamaría y Manuel Ramírez[620], *El Imparcial* publicaba una carta dirigida al Ministro de Instrucción Pública en la que un grupo de intelectuales –entre ellos: Jacinto Benavente, Azorín, Pío Baroja o Lasso de la Vega– y artistas –como Anselmo Miguel Nieto o Julio Antonio–, exponían sus quejas por el reparto de premio y pedían una revisión que tuviera en cuenta la calidad de las obras presentadas[621]. Y señalaban: "¿Qué excusa tiene el excluir sistemáticamente, y repudiar y soterrar, la orientación que algunos peregrinos y sutiles espíritus nuevos creen regeneradora y necesaria en la pintura española actual?"[622].

Aunque el citado texto no precisaba en mayor medida cuál era esa nueva orientación tan necesaria, todos los ojos se encontraban inevitablemente puestos en Julio Romero de Torres. De hecho, según la citada crónica de *Heraldo de Madrid*, el pintor cordobés asistió a las protestas de los estudiantes, ante cuyas ovaciones dirigió unas palabras. Al parecer, interrogó a éstos directamente: "¿Consideráis justo el fallo del Jurado?", ante cuyos gritos de negación, volvió a exclamar: "¿Existe el agravio para mí?", obteniendo el grito afirmativo de los asistentes[623]. El desencuentro entre aquellos autores que practicaban un regionalismo más centrado en la representación naturalista de los tipos –como era el caso de los premiados– y los que buscaban nuevas vías de expresión –con Romero a la cabeza–, era para entonces evidente.

Pocos días después *Heraldo de Madrid* publicaba una nueva solicitud remitida al Ministro de Instrucción Pública en el que se solicitaba la adquisición por parte del Estado de alguna de las obras presentadas por Romero de Torres a la exposición[624]. Entre los firmantes, además de varios de los autores del texto anterior, aparecen artistas, escritores y "devotos de la cultura patria" como: Benito Pérez Galdós, Darío de Regoyos, Javier Gómez de la Serna, Niceto Alcalá Zamora, Valentín de Zubiaurre, Ricardo Baroja, Rafael de Penagos, Ángel Vegué y Goldoni, Francisco Marín Bagüés, Rafael Cansinos Assens, Salvador Bartolozzi, Juan Pujol o Victorio Macho.

Conviene recordar que la concurrencia de Julio Romero de Torres a sucesivas Exposiciones Nacionales durante las dos primeras décadas del siglo había oscilado siempre entre el reconocimiento y la polémica, lo que daba buena prueba que, cuando menos, las propuestas de este autor, distaban de ser fácilmente asimiladas por la oficialidad[625]. Aunque

620 Fueron premiados fundamentalmente por sus habilidades como retratistas o, en el caso de Carlos Vázquez, por un tardío ejemplo de "pintura lacrimógena" como era *El torero herido.*

621 "Protestas", *El Imparcial*, Madrid, 16 de octubre de 1910.

622 *Ibídem*

623 "Manifestaciones tumultuosas", *op. cit.*, p.1.

624 "Por el arte. Romero de Torres", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 24 de octubre de 1910.

625 Así, en 1904 recibió una tercera medalla, mientras que en 1906 su obra *Vividoras del amor* fue rechazada por inmoral. En la siguiente edición, la de 1908, logró una primera medalla pero sus trabajos fueron ignorados de nuevo en 1910, dando lugar a las reacciones citadas, y 1912, cuando la revista *Por esos mundos* llegó a

no pretendemos señalar que todo el regionalismo fuera percibido del mismo modo, lo cierto es que muchos de sus representantes, quizá los que ofrecían una visión más particular del mismo, se encontraban todavía con la incomprensión de críticos y jurados. El crítico de *El Mundo*, Almáciga, encontraba, precisamente en la Nacional de 1910, tres marcadas tendencias:

> "La que se preocupa con las tonalidades negras y rancias y con el retrotraimiento á las obras primitivas y arcaicas; la que se empeña en buscar nuevos procedimientos de técnica y color, sin otra finalidad que estas sensaciones, y, la última, la de aquellos que acaso más equilibrados, ó más en posesión de sus fuerzas y valer, siguen serenamente su camino sin preocuparse de lo que hacen los demás, ni de procedimientos nuevos, y sólo atienden a su temperamento y al estudio sincero de la Naturaleza" [626].

Obviamente era la última, la que permanece en el estudio sincero de la naturaleza, la que estaba más acorde con el criterio del crítico, quien precisamente destacaba en su análisis los trabajos de algunos de los premiados: Muñoz Degrain, López Mezquita o Marceliano Santamaría. También reconocía el autor el talento de Romero de Torres, pese a que calificaba su pintura de tendenciosa y criticaba a sus múltiples imitadores. Muy probablemente encontró en él esa primera tendencia, la de las "tonalidades negras", que también se correspondería con las obras agrupadas en la sala cuarta donde, además del andaluz se encontraban, entre otros, los trabajos de Nonell, Viladrich, los Zubiaurre, Gutiérrez Solana, Vázquez Díaz o Marín Bagüés. Entre una tendencia y otra la de los que se atrevían introducir audacias tanto en la técnica como en el color, a los que también califica de "impresionistas absolutos", cuyas obras no pasaban de impresiones de color que, si bien cuando están bien hechas pueden ser superiores a un cuadro terminado pero vulgar, siempre estarán por debajo de una obra "pensada, acabada y bien pintada"[627].

En esta misma línea el crítico Rafael Doménech llegó a dedicar tres artículos a la Exposición Nacional de ese año a "lo arcaico, lo simbólico y lo negro" que, en su opinión, constituían la nota dominante del certamen. Señalaba el autor que éstos, podían aparecer juntos o por separado, pero que no son sino "síntomas de un mal muy añejo en nuestra pintura", exacerbados por influjos extranjeros y favorecidos por literatos metidos a definidores del arte pictórico[628].

---

organizar un homenaje de desagravio donde se le entregó una medalla de oro encargada al escultor Julio Antonio. (Cfr. GARCÍA GARCÍA, I., "Biografía", en *Julio Romero de Torres…op. cit.*, 2003, pp. 395-406).

626 ALMÁCIGA, "Exposición de Bellas Artes", *El Mundo*, Madrid, 4 de octubre de 1910.

627 *Ibídem.*

628 (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).

En realidad, dado lo impreciso del lenguaje, podríamos citar autores vinculados al regionalismo, en relación a las diferentes tendencias citadas, puesto que también la preocupación por la trascripción fiel de la naturaleza tuvo cabida en su seno; si bien, por lo general, dando lugar a trabajos más deudores del realismo decimonónico. No fueron pocos los críticos que fundamentaban sus juicios en la capacidad de una determinada obra, o un determinado autor, por encarnar un sentimiento patriótico que perfectamente podemos identificar con la pintura regionalista, y éste, en opinión de algunos, podían encarnarlo mejor visiones directas de comprensión inmediata que complejas e intelectualizadas formas de carácter simbólico. Escalpelino, desde las páginas del diario *La Mañana*, aplaudía a aquellos artistas

> "que llevan pedazos de patria española en sus obras, á los identificados con su raza, con su tradición, con el sentir de ahora, para los que llevan á sus lienzos la luz brillante, la coloración alegre de nuestros cármenes granadinos, de nuestras vegas de Levante, las melancolías de la húmedas y pintorescas robledas de Asturias y Galicia, las grandiosidades de los dilatados llanos de Castilla, cuando no dorados y destelleantes, escuetos y secos como la raza"[629].

Y, a continuación, destacaba por encima de todos los presentes en la nacional de 1910, a López Mezquita, quien junto a otros como Sorolla, Mir, Álvarez Sala, Hermoso y Pinazo, "se distingue por su legitimidad castizamente española"[630]. Y dejaba a un lado, por tanto, esas otras vías, algo más avanzadas plásticamente, a las que ya hemos hecho referencia.

Conviene llamar la atención sobre el hecho de que, dentro del variado abanico de posibilidades que podemos asociar al regionalismo, algunos de sus principales protagonistas encarnaban las mejores posibilidades de modernización y mostraban el mayor conocimiento de las tendencias europeas, que podía encontrarse en exposiciones nacionales como la de ese año.

Ahora bien, si hubo un crítico que abogó abiertamente por las posibilidades del regionalismo plástico en la Exposición Nacional de 1910, ése fue Francisco Alcántara. Aunque comenzaba su crónica señalando las limitaciones tanto del "naturalismo creado al aire libre" –en clara alusión a Sorolla y sus discípulos– que se había impuesto algunos años antes, como del idealismo "tétrico y enfermizo" que dominaba en ese momento; era en la sala tercera, en que se agrupaban algunas de las obras "oscuras" de ese segundo grupo, donde encontraba todas las posibilidades que ofrecía la pintura regional. En primer lugar, porque en ésta se constataba el nacimiento de una nueva pintura característica de las provincias del norte:

> "En España existe una gran variedad de regiones, y hasta hace poco, pictóricamente, no había más que una, formada por las dos de Levante y Mediodía, de gloriosa tradición artística. Todos los que pintaban en España tenían que apencar con esa pintura; pero entre el hastío producido por cincuenta años de borrachera colorista y

629 ESCALPELINO, "La Exposición de Bellas Artes", *La Mañana*, Madrid, 26 de octubre de 1910, p. 1.

630 *Ibídem.*

> el despertar de las regiones que parecían resignadas a perpetua inferioridad artística, hase favorecido la aparición de los pintores del Norte, de nuestro Norte y del Centro, y, gracias a la aparición de esos pintores, (…), estamos en camino de alcanzar, quizá pronto, el florecimiento artístico más grande que ha habido en Europa desde el Renacimiento acá"[631].

Más allá del exceso contenido en esta última afirmación, destaca de los planteamientos de Alcántara el hecho de que, a continuación, abogue por la variedad de soluciones que esa vertebración regional podía llevar a la pintura, procurando el respeto de muy diferentes tendencias, de modo que se acabara definitivamente con la uniformidad anteriormente censurada:

> "Puede conseguirse tal florecimiento respetando toda tendencia, procurando que cada ciudad cuide y estimule a sus pintores para sí misma y para el arribo a la vida artística nacional y universal de las bellezas locales: paisaje, costumbres, etc., y desterrando de la crítica esos criterios erróneos, preconizadores de determinada clase de pintura en un país como el nuestro, donde no sólo cada región, cada ciudad y aun cada villa, podría tener su escuela de arte propio, si sólo nos atuviésemos a la variedad geográfica, topográfica o de altitud"[632].

El regionalismo, por tanto, era la vía a través del cual podía asistirse al florecimiento de la pintura española, y era, así, muy especialmente, por la variedad de soluciones que éste ofrecía. Por lo que no dudaba en concluir con un consejo a sus compañeros críticos: "No, queridos colegas y amigos; dejarse de limitaciones y de reparos ante las tendencias; si cada arista viene con la suya, por extraña que sea, mucho mejor"[633].

La situación no cambió de forma significativa de cara al siguiente certamen nacional, celebrado en 1912. Si bien éste vino a confirmar que la vía más centrada en la representación del natural dentro de los regionalistas, había sido definitivamente aceptada por la oficialidad. De este modo, algunas de las principales recompensas recayeron en propuestas de corte regionalista, eso sí, del regionalismo menos arriesgado en sus planteamientos. Así, obtuvieron medallas de primera clase Elías Salaverría con *La procesión del Corpus de Lezo* y Salvador Martínez Cubells con *La vuelta de la pesca*; de este modo, tan sólo el *Fauno viejo* de Santiago Rusiñol, mostraba una línea de trabajo diferente, y no por ello más novedosa. A éstas se

631 ALCÁNTARA, F., "Caracteres de la Exposición", *El Imparcial*, Madrid, 4 de octubre de 1910, pp. 3-4, espec. p. 4.

632 *Ibídem.*

633 *Ibídem.*

añadió la concedida al conjunto de la obra presentada por José María Rodríguez Acosta, que respondía a la petición realizada por varios artistas una vez conocido el fallo del jurado y que fue posible dado que este autor había obtenido algunos votos para ello[634].



Elías Salaverría, *La procesión del Corpus de Lezo*, 1912

De este modo, mientras que se cuestionaba, una vez más, la obra presentada por Romero de Torres por resultar excesivamente intelectualizada, se alababa la de Acosta o Salaverría por su cuidada representación del natural. Esto pese a que críticos como Vaquer subrayaron la cercanía de la obra de éste último con la del francés Lucien Simon, lo cual confirma la cercanía entre los pintores vascos y los simbolistas franceses de la *bande noire*[635].

En esta misma línea cabe situar el publicado por el crítico Claudio en *El País*, donde vuelve a insistir en lo efímero de propuestas como la de los seguidores de Zuloaga y la de los que imitan a los primitivos:

> "Pasarán los que caricaturizan a ese genio que se llama Zuloaga y que tanto daño ha hecho á la juventud que pinta. Pasarán los que buscan en los primitivos (exagerándolos ridículamente) un refugio para ocultar que no saben y que son incapaces de ajustarse al natural. Pasarán esas mil tonterías que se quiere hacer pasar por pintura intelectual"[636].

634 PANTORBA, *op. cit.*, p. 210.

635 VAQUER, E., "Notas de arte. La exposición de Bellas Artes", *La Época*, Madrid, 30 de mayo de 1912, p. 3. Concretamente habría que hablar, tal y como hace Pantorba, del parentesco entre esta obra y la *Procesión* (*Procession à Penmar'ch*, c. 1900) de Lucien Simon (PANTORBA, *op. cit.*, p. 213).

636 CLAUDIO, "La Exposición de Bellas Artes. En el buen camino", *El País*, Madrid, 22 de mayo de 1912, p. 1.

Algo más adelante, alude directamente al camino erróneo seguido por Julio Romero de Torres o los hermanos Zubiaurre, llegando a exclamar: "¡Quiera Dios se apeen del burro, pues talento tienen todos!"[637].

Pero el texto más revelador –que no por ello acertado–, dado que pretende trazar una panorama de la pintura española del momento, es el publicado en el *El Imparcial* por el veterano escritor Jacinto Octavio Picón, al cual podemos situar en el ala más conservadora de la crítica de arte[638]. Trata Picón de dar una explicación al hecho de que la pintura española haya abandonado el género histórico en favor del costumbrista, y encuentra ésta en algo, cuando menos, inaudito. Entiende el escritor que, dado que las obras históricas suelen requerir de la representación del lujo y la elegancia, esto dificulta su tratamiento por parte de pintores en mala situación económica; mientras que, aquellos que se encuentran en buena posición –que considera aumentan cada día–, no gustan de representar lo que les rodea y prefieren centrarse en gente de pocos recursos. Una situación que ha llevado a que los artistas se centren en las costumbres populares tratando de "darles variedad con el auxilio del color local privativo de regiones distintas"[639]. De modo que –continúa Picón–,

> "lo propio de cada nación y dentro de ella lo particular de cada comarca, el aspecto de sus ciudades, la diversidad de sus tierras, los distintos tipos de hombres y mujeres, sus viviendas, usos y trajes, las fiestas y labores, los duelos y regocijos públicos, hasta la callada y rutinaria existencia del hogar brindan al pintor cuadros de soberana belleza y aun, a veces, parece que el natural se los da hechos"[640].

Pese a lo fallido de su explicación, Picón llama la atención sobre la preponderancia de los temas regionales en la pintura del momento, incluso atendiendo al hecho de que, con ello, se pretende subrayar las peculiaridades de cada región. Sin embargo, y aquí es donde coincide con las opiniones que estamos viendo en otros autores, no todos los modos de acercamiento a esta temática, son igualmente válidos. Entiende Picón que el pintor debe observar la realidad sin amoldarla a sus propias ideas, "respetando la vida tal cual es, porque exagerar ó desvirtuar los rasgos morales y el aspecto de un pueblo ó de un individuo que lo personifica, es mentir y acaso calumniar"[641]. Es decir, que sólo era factible la vía naturalista.

Picón aún va más allá y no entiende que cualquier tema de los que ofrece la realidad deba ser tratado; siendo éste uno de los mayores peligros del género. Considera que el llamado "color local", aquello que deferencia unas gentes de otras, se basa muchas veces en la conservación de elementos que no merecen perpetuarse, pero que lo hacen a través

637 *Ibídem.*

638 PICÓN, J. O., "La Exposición de 1912 y la pintura española", *El Imparcial*, Madrid, 10 de junio de 1912, p. 3 (primera página del suplemento "Los lunes del Imparcial").

639 *Ibídem.*

640 *Ibídem.*

641 *Ibídem.*

de un "culto fanático á lo pasado" que termina por vincular color local y barbarie[642]. Ahí es dónde entiende que el pintor debe ser especialmente cuidadoso y selectivo, evitando fijarse en "lo feo y estrafalario"[643]. Y, por tanto, encuentra aquí uno de los males fundamentales de la pintura del momento, dado que:

> "toda esta gente pudiera pintarse creando un realismo henchido de gracia y de belleza; pero, en vez de entenderlo así, algunos artistas se han dedicado á estudiar los usos, costumbres, tipos y figuras de diversas regiones, procurando escoger lo tan excesivamente acentuado dentro de lo rústico y tan falto de visualidad que resulta desagradable"[644].

En definitiva, aboga por una labor de selección, propia de los más estrictos ideales académicos.

A todo ello añade el hecho de que estos pintores tratan de ocultar su falta de pericia técnica a través de una supuesta sinceridad que viene a negar el ansia de perfección propia del arte. Y alude directamente a esa corriente primitiva que tantos ánimos soliviantaba: "Muchos confunden la sinceridad con el apocamiento: pintar, por ejemplo, en un primer término las florecillas del campo como los niños ó imitando á los artistas del siglo XV, es afectación que raya la simplicidad"[645]. En este mismo sentido, tampoco entiende como válido optar "por esa factura trabajosa y pesada que (…) no ha sido nunca la de los grandes artistas españoles"[646].

Por último, a la hora de encontrar culpables de esa mala orientación de la pintura española, entiende que puede deberse a la "imagen falsa y repulsiva" de lo español que triunfa en el extranjero. Aludiendo de este modo, aunque sin citar expresamente su nombre, a la figura de Zuloaga.

Más allá de las exposiciones nacionales, otros testimonios de esos mismos años pueden servirnos para llamar la atención sobre la vía renovadora que se percibió en el regionalismo; o, al menos, en una parte de éste. Francisco Acebal, desde las páginas del diario *El Publicador* de Gijón, en una elogiosa crítica con motivo de la primera exposición celebrada por Evaristo Valle en Madrid en 1909, muestran esa misma sorpresa ante la capacidad renovadora de determinados artistas periféricos preocupados por la representación de sus respectivas regiones[647]. En este artículo, se refiere el autor a los artistas que estaban surgiendo en el norte de España en los siguientes términos:

642 *Ibídem.*

643 *Ibídem.*

644 *Ibídem.*

645 *Ibídem.*

646 *Ibídem.*

647 ACEBAL, F., "Evaristo Valle, pintor asturiano", *El Publicador*, Gijón, 15 de julio de 1909, p.2 (Recogido parcialmente en BARÓN, J., "Evaristo Valle y el 98", en *La huella del 98*, *op. cit*, p. 81).

> "Y este es precisamente el caso extraordinario de los artistas que está produciendo el norte de España: ellos son generalmente los representantes de las más agrias rebeldías estéticas. De Bilbao ha surgido un grupo de pintores que están en abierta pugna con cuanto representa tradición y escuela histórica. Ellos toman por los caminos más nuevos; sobre todo, por los más imprevistos. El que representa la mayor «estridencia pictórica» que podemos imaginarnos, es un pintor nacido en Asturias y educado en Guipúzcoa. Me refiero al tenaz puntillista Darío de Regoyos. Son también artistas de rebelión Losada y Uranga. Los hermanos Zubiaurre se afiliaron recientemente con sus últimas obras al grupo de los que podemos llamar díscolos. Y ahora viene Evaristo Valle a sumarse a ellos"[648].

Si bien las alusión a la "estridencia pictórica" de un autor como Regoyos, que había participado de la vanguardia internacional, puede resultar comprensible, hablar de los hermanos Zubiaurre o de Uranga como representantes de las "más agrias rebeldías estéticas" resulta, a día de hoy, cuando menos excesivo. Y, sin embargo, es buena prueba de cómo sus trabajos podían ser percibidos entonces como una abierta apuesta por la renovación. A continuación, divide en tres grupos a los pintores españoles del momento: el de los tradicionales "que reniegan de toda modernidad"; el de los que siguen las fórmulas del "impetuoso colorido" y las "luminosidades valientes" de Sorolla; y, por último, el de los que se adaptan "a la especialísima manera" de Zuloaga; donde sitúa a Valle[649].

Pese al intento de Acebal, y de tantos otros, por agrupar las tendencias del arte español del momento, no hay duda de que aquellos que optaron por explorar nuevas vías de expresión plástica conformaban un grupo marcadamente heterogéneo en el que también tenían cabida, insistimos, los regionalistas. En cualquier caso, es evidente la notable distancia que separó a todos estos autores de los "ultramodernos", –siguiendo la terminología empleada por Isabel García[650]–, que, fundamentalmente a partir de la segunda década del siglo, llevarían a cabo una verdadera apuesta vanguardista.

Sin embargo, algunos medios y espacios de expresión no podían dejar de ser comunes a simples renovadores y auténticos vanguardistas. Especialmente durante la década de 1910. Así, no resulta sorprendente, que una personalidad atenta a las novedades como Ramón Gómez de la Serna, poco después de alabar desde las páginas de *Prometeo* la producción de Viladrich o Julio Antonio, tradujera el manifiesto futurista de Marinetti, y que, en 1915, mientras mostraba por primera vez en Madrid el cubismo en la *Exposición de pintores íntegros*, compartiera tertulia en el café de Pombo con no pocos regionalistas.

---

648 *Ibídem.*

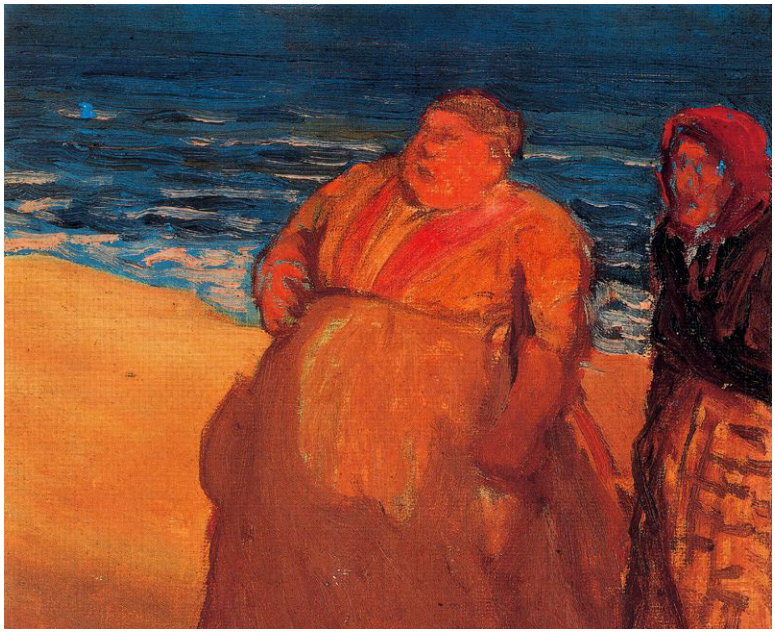
649 *Ibídem.*

650 Término utilizado según las fuentes consultadas por la citada autora entre 1916 y 1919: GARCÍA GARCÍA, I., *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Diputación de Córdoba, 2004, espec., pp. 15-22.

Podemos decir, en relación a de la Serna, que el ansia por conocer las novedades europeas, y por difundirlas e incorporarlas a nuestro acerbo cultural, no le hizo despreciar la que, todavía en ese momento y de forma mucho menos avanzada, era otra posibilidad de modernización de la plástica española. En una línea similar, otra destacada figura, Margarita Nelken, desde las páginas de su *Glosario* (1917), señalaba que la escuela castellana era "la única que siempre ha sido moderna", al tiempo que defendía que junto a *Los apaches* o el *Matrimonio pobre* de Picasso "cualquier obra de los grandes maestros parece superficial"[651].

En otro orden de cosas, tampoco hay que pasar por alto que la vanguardia se mostró al público en espacios vinculados al regionalismo, como ocurrió con las salas de la Asociación de Artistas Vascos, donde pudieron verse, por ejemplo, las obras de Celso Lagar o las de Robert y Sonia Delaunay.

Debe quedar claro que la renovación planteada desde el ámbito regionalista se movía en unos parámetros muy restringidos ajenos al discurso vanguardista del momento. Tal y como hemos planteado, esa renovación se llevó a cabo a partir de lenguajes propios del fin de siglo como el simbolismo y el modernismo, así como de las múltiples soluciones plásticas que ofrecían los autores postimpresionistas. Tan sólo en algún caso muy concreto pueden rastrearse elementos cercanos al expresionismo o el fauvismo, tal y como puede señalarse en relación a la obra de Evaristo Valle . Los vascos Iturrino y Echevarría, por su parte, son autores que pese a tratar asuntos propios del regionalismo, difícilmente encajan bajo este paraguas.



Evaristo Valle, *Pescaderas en la playa*, c. 1919

651 Si bien en este caso no hay que olvidar que las citadas obras pertenecían al primer Picasso y que, por lo tanto, eran más comprensibles para la España de 1917 que, por ejemplo, sus más recientes obras cubistas: NELKEN, op. cit, p. 69.

Totalmente al margen quedaban otras novedades vinculadas al ámbito parisino como las propias del cubismo. De éstas incluso se llegaba a desvincular directamente lo que de reducción geométrica pudiera haber en el uso de las formas por parte de determinados autores. Al menos así lo hacía Juan de la Encina en relación a las obras presentadas por Maeztu en Madrid en mayo de 1916:

> "Otro de los elementos que creímos digno de señalarse, aunque aparecía de un modo bastante incompleto y defectuoso, eran las formas, de mucho volumen y pesadas (…) Vimos a Maeztu no poco preocupado por formas algo gigantescas, regularmente toscas, trazadas a grandes planos y que dieran la impresión de estar construidas por cubos, sin que en efecto, fueran ésos los cubos excesivos de los llamados cubistas"[652].

Los lenguajes vanguardistas, y otras novedades propias del ámbito europeo, estaban siendo descubiertos paulatinamente tanto por parte de la crítica como de los artistas españoles. Algo que daría lugar a un nuevo contexto del que, en su momento, analizaremos en qué medida afectó a los pintores regionalistas.

3.2.2.2 La importancia del arte vasco

Dada la alusión a la Asociación de Artistas Vascos no puede pasarse por alto el papel que jugaron sus miembros, muchos de ellos vinculados al ámbito del regionalismo plástico, en la renovación del arte español. En concreto, y más allá de la labor realizada en su propia región, resulta necesario aludir a la recepción de sus trabajos por parte del centro madrileño durante la segunda mitad de la década de 1910, cuando contribuyeron a la aceptación de una serie de fórmulas renovadoras; tal y como han demostrado las investigaciones de Isabel García García[653]. Esto en buena parte gracias a la labor desarrollada por el crítico Juan de la Encina quien, como ya hemos señalado, defendía unos planteamientos sustentados tanto en las referencias a la tradición española como en la recepción de las novedades francesas, fundamentalmente las derivadas del impresionismo y el postimpresionismo. Un análisis de la pintura vasca que realizaría, fundamentalmente, desde las páginas de las revistas *España* y *Hermes* y, como vimos, en su obra *La trama del arte vasco*[654].

Más allá de algunas exposiciones individuales previas como las celebradas por Maeztu o Echevarría, el momento clave en esa recepción del arte vasco en Madrid, fue la exposición organizada en noviembre de 1916 por la Asociación en el Palacio de exposiciones

652 ENCINA, J. de la, "Exposición Maeztu", *España,* Madrid, 11 de mayo de 1916, pp. 12-13, espec. p. 12. Recogido en: GARCÍA*, op. cit.*, p. 242.

653 GARCÍA*, op. cit.* En concreto el capítulo titulado "El arte vasco, impulsor de la modernización del ambiente madrileño.

654 A este respecto: MANTEROLA ISPUZUA, I., *Hermes y los pintores vascos de su tiempo*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2006, espec. pp. 53-68.

del Retiro. Reunió a treinta y cinco artistas con más de doscientas obras entre pinturas, dibujos, grabados, esculturas, proyectos de arquitectura y artes decorativas. Todo ello, tal y como ha puesto de manifiesto Isabel García, con una voluntad de difundir en el resto de las provincias españolas la realidad del arte vasco del momento, como afirmación de su identidad étnica y de la madurez de sus particulares formulaciones plásticas[655]. Voluntad que queda reflejada en las opiniones esgrimidas por el arquitecto Teodoro Anasagasti tras ser invitado a participar en la misma:

> "La venida a la Corte de nuestra simpática Asociación me alegra y anima por coincidir con ustedes en las ideas de expansión artística, que hace tiempo predico y sustento. Creo que somos adultos y que nuestro arte, empezando a tener carácter y vía propios, puede asomarse y dar su opinión por otras tierras, seguro de hacer un buen papel. Aun prescindiendo de la conveniencia propia y resultado pecuniario (…) estamos moralmente obligados, como artistas y vascos a dar este paso. Sin la confirmación en Madrid hoy, y más tarde en otros centros importantes, el Are Vasco no se habrá manifestado cuanto debía. Debemos, pues, venir, pero venir con toda nuestra fuerza y violencia, a mostrar, constituyendo una familia, lo que hacemos, pensamos y cuáles son las tendencias y anhelos artísticos de nuestras características étnicas"[656].

Una voluntad de expansión que les llevaría a exponer poco después –entre diciembre de 1916 y enero de 1917– en las Galerías Layetanas de Barcelona y que coincidiría también con su relevante presencia –al menos para los artistas locales– pocos años después en Zaragoza. En primer lugar, por su participación en la Hispano-Francesa de 1919 y, tras este éxito, por la celebración de una exposición de los miembros de la asociación en el Centro Mercantil entre mayo y junio de 1921; cuestión de la que nos ocuparemos en su momento.

Volviendo sobre la exposición de la Asociación de Artistas Vascos en Madrid en 1916, el citado trabajo de Isabel García García recoge la recepción crítica que tuvo la misma. Así, podemos apreciar cómo de las dos características que Juan de la Encina definiría como propias de la "pintura vasca", vinculación con la tradición española y recepción de las nuevas escuelas europeas, la segunda suponía un evidente problema para un determinado sector de la crítica. Es decir, que el regionalismo más avanzado seguía encontrando dificultades para su aceptación por parte de los ámbitos más académicos.

Si bien tanto la aspiración por enlazar con la escuela española de pintura como la visión mitificada de los nacional/regional se habían convertido en lugares comunes para los autores del momento, todavía el intento de conjugar esa imagen de lo local con la vocación

655 Cfr. GARCÍA, *op. cit.*, pp. 244-5.

656 ANASAGASTI, T. de, "El arte vasco. Carta abierta al señor presidente de la Asociación de Artistas Vascos", *El Noticiero Bilbaíno,* Bilbao, 4 de noviembre de 1915. Recogido en: MUR, P., *op. cit.,* p. 240.

por participar de las corrientes europeas, lo que se conocía como "exotismo artístico", podía resultar una cuestión conflictiva. Así lo encontramos en la crítica realizada por Rafael Domenech desde las páginas de *ABC*:

> "Es digno de todo encomio que las regiones españolas despierten a la vida espiritual, y se encaminen por la senda del arte, como han comenzado á realizarlo en la vida material; pero en aquélla hay que plantear bien los problemas que se emprendan para no ir á un fracaso, que en la vida patria no sería menos sensible que en el terreno particular pueda serlo de un mal negocio.
>
> Barcelona y Bilbao, más de la frontera europea que el resto de España, han sentido los latidos de la vida moderna mundial y quieren estar en su corriente. El problema es complejo y difícil, y no se puede emprender con improvisaciones y ligerezas. Es seguir una senda torcida el pensar que se resuelve trayendo novedades artísticas, como se hacen traducciones de los libros recién publicados en el extranjero o importando géneros manufacturados. El arte nace de lo hondo del alma y en él hay que crearlo; esto cuesta mucho y es preciso tener un alma capaz de fecundar la vida en obras de arte; precisamente esto es lo que no se ve en la actual Exposición vasca. En substitución de esos elementos fundamentales de vida artística, hay una sobrada preocupación por crear rápidamente un arte regional, sin ver intensamente la región, y amañado con las cosas seudo artísticas que han constituido la nota llamativa en el extranjero durante los últimos años. Es un producto cerebral y de voluntad; y, además, un deseo de mostrar a los artistas del resto de España lo que es y debe ser el arte contemporáneo; y esto, decirlo a voz en grito, y de un modo fuertemente llamativo"[657].

En cualquier caso, otros críticos más abiertos a la modernización plástica destacaron precisamente la capacidad de los autores vascos para conjugar los dos elementos ya aludidos. José Francés lo había hecho ya antes de esta exposición cuando desde las páginas de *La esfera* señalaba que la región vasca contaba con un arte propio "influido de ajenas tendencias y arrancado, sin embargo, de las entrañas mismas de la raza"[658]. En esos mismos términos insistió pocos meses después en su crónica de la muestra, donde destacaba, junto a su sentido renovador y la influencia que mostraban de tendencias ajenas, su capacidad de identificación con la tierra que les vio nacer[659]. Y, pese a todo, añadía: "Hay, sin embargo, los que pudiéramos llamar de un «francesismo trasnochado y demodé»; los que todavía creen en esas fantasías grotescas é inarmónicas de los post-impresionistas franceses con su Gauguin y su Cezanne á la cabeza.

657 DOMENECH, R., "Una exposición", *ABC*, Madrid, 19 de noviembre de 1916, p. 5. Recogido parcialmente en GARCÍA, *op. cit.*, p. 246.

658 LAGO, S., "Los artistas vascos contemporáneos", *La Esfera*, Madrid, 12 de agosto de 1916.

659 "Bellas Artes. Los artistas vascos", *La Esfera*, Madrid, 18 de noviembre de 1916 (El artículo no aparece firmado si bien no hay duda que se trata de un trabajo de José Francés).

Estos, naturalmente, están equivocados"[660]. Una postura mucho más crítica, y marcadamente conservadora, que no le impedía, sin embargo, destacar sobre el resto la obra de los Zubiaurre, Regoyos, Maeztu e Iturrino; citando a éste último como el más discutido de los presentes precisamente por "ser el *leader* de la tendencia postimpresionista"[661].

Quizá conviene llamar la atención sobre el hecho, ya señalado en su momento por Jaime Brihuega, de que, en ese momento –y así sería hasta la codificación realizada por Juan de la Encina en 1919–, el arte vasco era entendido desde la capital no tanto como expresión del alma racial de un pueblo, sino, más bien, como "manojo de experiencias plásticas renovadoras, más atentas a las transformaciones del arte internacional que a otra cosa"[662].



Valentín Zubiaurre, *Bertsolaris*, 1916-17

660 *Ibídem.*

661 *Ibídem.*

662 BRIHUEGA, J., "Metales en un crisol. Encrucijada plástica de Aurelio Arteta", en *Aurelio Arteta: una mirada esencial, 1879-1940*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1998, pp. 15-35, espec. p. 20.

La pintura vasca obtendría paulatinamente el reconocimiento oficial por parte del centro madrileño. En la Exposición Nacional de 1917 participaron, entre otros, Valentín de Zubiaurre y Gustavo de Maeztu, obteniendo Zubiaurre una primera medalla con *Bertsolaris* y Maeztu una segunda con *La Tierra Ibérica*. No puede olvidarse que el jurado de ese año estaba formado íntegramente por un grupo de artistas vinculados más o menos directamente al regionalismo, lo que, obviamente, favorecía el reconocimiento de los vascos. Como tan poco el hecho de que, tal y como ha estudiado Isabel García, ambas medallas, y otras otorgadas por el citado jurado, fueron ampliamente contestadas por una parte de la crítica[663]. Ballesteros de Martos entendía que las figuras de Maeztu resultaban "foscas, desdibujadas y enormes" y que sus composiciones eran de un simbolismo tan abstruso que nadie acertaba a comprenderlo[664]. Por su parte, Francisco Alcántara desde *El Imparcial* hablaba en relación a la obra de Valentín Zubiaurre de "cuadros tan raros, cuyas figuras parecen peleles, muñequillos de plomo pintados con almazarrón, añil y otros menjunjes mal preparados y puestos en la tela con presuroso y ardiente desorden, a brochazos aquí, con sobaduras allá"[665]. En esta misma línea, para críticos como José María Perdigón, Luis Oteiza o José García Mercadal la primera medalla resultaba inmerecida por su tendencia a caricaturizar sus personajes y el uso estridente del color[666]. En definitiva, que las novedades formales contenidas en la obra de estos autores, aquellas que les apartaban del realismo más estricto, eran todavía subrayadas como excentricidades exóticas poco acordes con el carácter riguroso de la pintura española.

Pese a todo, tal y como avanzábamos, la situación no tardaría mucho en cambiar y, tanto a nivel de la crítica como del público, la obra de éstos y otros autores vascos vinculados igualmente al regionalismo sería paulatinamente reconocida; especialmente durante la década siguiente. Precisamente, cuando el regionalismo estaba obligado a dar cabida a nuevas posibilidades renovadoras o reciclarse él mismo hacia nuevos horizontes. Así lo demuestra la recepción de sus trabajos en los siguientes certámenes nacionales y opiniones como la esgrimida en agosto de 1923 por Rafael Domenech cuando denuncia que el coro de excesivas alabanzas que suelen acompañar las exposiciones de los pintores vascos –y algunos catalanes– incluso en oposición y detrimento de los de otras regiones, han traído consigo la reacción contraria, la de aquellos que niegan injustamente cualquier valor de su pintura:

> "Ha habido voces para los artistas del Norte y para algunos artistas de Cataluña tan exageradamente preñadas de alabanzas, que no han sido creídas, produciendo esa acción torcida una reacción violenta, y es la de negar los otros hasta los valores elementales de esos artistas alabados. Y con ser esto malo, aún ha sido peor el ir

663 Cfr. GARCÍA, *op. cit.*, pp. 254-6.

664 BALLESTEROS DE MARTOS, "La Exposición nacional de Bellas Artes", *La Mañana*, Madrid, 30 de mayo de 1917. Recogido en GARCÍA, *op. cit.*, pp. 254-5.

665 ALCÁNTARA, F., "Apertura de la Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 29 de mayo de 1917. Recogido en GARCÍA, *op. cit.* , pp. 255-6.

666 Revisar: GARCÍA, *op. cit.*, p. 256.

acompañadas esas alabanzas desmesuradas de claros o velados ataques a otros grupos de artistas que nacieron o viven en otras comarcas españolas, o trabajaron en tiempos pasados"[667].

3.2.2.3 Decorativismo, neobarroco y *art déco*

Dado que en el apartado dedicado a las interacciones entre el regionalismo y la moda *art déco* ya planteamos esta cuestión, poco resta por añadir al respecto. En cualquier caso, a la hora de trazar la evolución en el tiempo del regionalismo, no puede obviarse un cierto cambio de planteamiento que se observa en determinados autores a partir de los años de la Primera Guerra Mundial. Javier Pérez Rojas, principal autoridad en la materia, lo ha relatado del siguiente modo:

> "Se abre un momento de barroquismo y estilización; es el regionalismo o el arte que, en buena parte pero no todo, al poco se encuentra con el Art Decò, que entra en una fase de síntesis y de ironía. Un arte que en bastantes ejemplos pierde la solemnidad y se depura de los componentes fin de siglo, que rompe con el trascendentalismo del 98, y que es más espontáneo en sus paisajes. Parte del arte de orientación regionalista se dirige a lo decorativo, al terreno de la fantasía, de la filigrana, de la exquisitez y la sofisticación del gesto y ello afecta a partir aproximadamente de 1915-18"[668].

Resulta fundamental para entender el cambio producido atender a esa pérdida del trascendentalismo; nota fundamental del lenguaje desde sus comienzos. Se produjo una depuración de contenidos que en determinados autores supuso un alejamiento de la flema y solemnidad propias de la reflexión vinculada al pensamiento noventayochista. Algo que se hizo cada vez más patente durante los años siguientes. Así ese componente conceptual tan decisivo para el regionalismo, se fue atenuando en favor de nuevas preocupaciones de carácter plástico.

Conviene llamar la atención sobre el hecho de que esa tendencia al barroquismo y la estilización estaba, en realidad, estrechamente relacionada con los componentes modernistas y simbolistas que habían contribuido a la formulación del regionalismo. Si bien lo cierto es que a partir de estas fechas, éstos componentes cobraron nueva fuerza; en buena parte gracias a la recepción de las fórmulas *déco*. Hasta tal punto es así que se ha llegado a hablar de una fusión entre diferentes tendencias:

> "En ese ámbito impreciso del nuevo barroco por el que discurre en buena medida el llamado arte regionalista, se encuentran aportaciones muy varias aún vinculadas al simbolismo, pero que mantienen un diálogo innegable con el Art-Déco, o quizás sería más oportuno hablar de un simbolismo Art-Déco; el cual no hay que verlo simplemente como una manifestación tardía, sino como otra fase, una fase final"[669].

667 DOMENECH, R., "Exposiciones de arte", *ABC*, Madrid, 4 de agosto de 1923, p. 15.

668 PÉREZ y GARCÍA, *op. cit.*, pp. 92-3.

669 PÉREZ, *op. cit.*, 2000, p. 145.

Una nueva vía para la plástica española que entraría también en confluencia, añade Pérez Rojas, con las tendencias geométricas derivadas del cubismo y el futurismo y su nueva formulación a través de las premisas del retorno al orden y la nueva figuración[670]. Una cuestión que se hizo especialmente visible durante la década siguiente.

Aunque el tratamiento de los tipos regionales en la pintura de Hermen Anglada-Camarasa[671] es obviamente anterior al marco cronológico en que nos encontramos, lo cierto es que su obra fue verdaderamente conocida en España cuando regresó de Francia con motivo de la Primera Guerra Mundial; de modo que coincide en el tiempo con la creciente difusión de las formas decorativas y barrocas en el ámbito regionalista a la que estamos haciendo referencia.

El folclore hispano fue utilizado por Anglada ya durante su primera etapa parisina; fechada entre 1894 y 1904. De ese momento datan obras como *Danza española* (1901), *Danza gitana* (1902), *Andares gitanos* (1902) o *Gitanas con perros* (1904). El asunto se adaptaba perfectamente al interés de Anglada por la captación de ambientes nocturnos, densas atmósferas rotas por fuertes contrastes lumínicos que destacaban determinados motivos (rostros, instrumentos, vestidos…), también con su interés por el movimiento, el arabesco, la marcada gestualidad y hasta deformidad de la figura, el abigarramiento decorativo… Por no hablar de que, como temática, se ajustaba perfectamente a los gustos de la clientela internacional, atraída por la visión más tópica y romántica de lo español.

El verano de 1904, Anglada lo pasó en Valencia junto al músico Eduardo López-Chavarri y, a partir de ese momento, el folclore valenciano se convirtió en uno de los asuntos fundamentales en su trabajo. Al mismo tiempo, de acuerdo con su afán coleccionista, comenzó a adquirir las indumentarias tradicionales valencianas que luego representaba. Algo que no es de extrañar dado el gran protagonismo de que gozaban éstas, especialmente los trajes femeninos, en sus obras; tal como y se percibe en: *Friso valenciano* (1905-06), *La novia de Benimamet* (1906), *Jóvenes de Lliria* (1907), *Valenciana entre dos luces* (1908), *Campesinos de Gandía* (1909) o *Valencia* (1910), entre las realizadas durante la primera década del siglo. Pero,

670 Cfr. PÉREZ, *op. cit.*, 2000, p. 145.

671 Entre la bibliografía dedicada a Anglada-Camarasa: FRANCÉS, J., *Anglada Camarasa*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1916; HUTCHINSON HARRIS, S., *El arte de H. Anglada Camarasa*, Palma, Galerías Costa, 1930; *Homenaje a H. Anglada-Camarasa. Exposición Nacional de Bellas* Artes [catálogo de exposición], Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1954; FONTBONA, F. y MIRALLES, F., *Anglada-Camarasa*, Barcelona, La Polígrafa, 1981; *Anglada Camarasa* [catálogo de exposición], Obra Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona, 1981; *Anglada-Camrasa en el Gran Hotel* [catálogo de exposición], Palma, Fundació "la Caixa", 1993; *El París de Anglada-Camarasa* [catálogo de exposición], Madrid, Generalitat de Catalunya, 1994; *Anglada-Camarasa: 1871-1959* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002; MIRALLES, F., y SANJUÁN, C., *Anglada-Camarasa y Argentina*, Sabadell, Ausa, 2003; *El món d'Anglada-Camarasa* [catálogo de la exposición comisariada por Francesc Fontbona], Barcelona, Obra Social Fudnació "la Caixa", 2006; FONTBONA, F., *Anglada-Camarasa: dibujos, catálogo razonado*, Barcelona, Mediterrània, 2006; FONTBONA, F., *Anglada-Camarasa¸* Madrid, Fundación Mapfre, 2006; *Anglada-Camarasa en la col·lecció Fundació "la Caixa"* [catálogo de exposición], Barcelona, Fundació "la Caixa", 2007

como decíamos, en estos trabajos hay cambios notables respecto al modo en que se había enfrentado al folclore hasta el momento. Y éstos, una vez más, se producen en torno al año 1906. Se potencia el decorativismo, la opulencia, el horror vacui, las formas sinuosas… pero, al mismo tiempo, también encontramos una nueva presencia de la figura, que se muestra estática, mirando directamente al espectador. Tal y como hemos señalado para otros autores en esos mismo años, se percibe también una reducción de la carga anecdótica. Los tipos y su indumentaria son el objeto fundamental, el que permite dar rienda suelta a la explosión cromática característica del autor. Las figuras, más que identificarse con el espacio que las rodea –como es propio del regionalismo–, se hacen uno con él. Hay también una nueva atención por el detalle, por la ornamentación de los trajes, los complementos, la joyería, los peinados… Un cierto interés etnográfico, acorde con su citado gusto coleccionista, que no había aparecido hasta ese momento. Al tiempo, sus lienzos aumentaron considerablemente de tamaño y las figuras que contenían se monumentalizaron.



Hermen Anglada-Camarasa, *La novia de Benimamet*, 1906

Por otra parte, aunque el tema valenciano se adaptaba perfectamente a sus intereses plásticos, no fue el único motivo folclórico de su pintura –si bien sí el más habitual–, en los años siguientes. Así lo muestran trabajos como *El tango de la corona* (c. 1910), *Los enamorados de Jaca* (1910-13), *Sevillana* (c. 1911-12) o *Madrileña* (c. 1913).

En 1914, Anglada regresó de Francia y se instaló en Mallorca. Fue entonces cuando verdaderamente se pudo ver la obra de un autor conocido hasta el momento por sus éxitos internacionales[672] y su presencia en las revistas especializadas de todo el mundo. Antes de esa fecha, la presencia de sus trabajos en España, había sido muy esporádica. Cabría destacar su exposición de 1909 en la Sala Parés de Barcelona –el mismo lugar donde ya había mostrado su obra en 1894 y 1900, sin tanto eco–, motivo por el cual *La Ilustración Artística* reprodujo tres de sus obras de temática valenciana: *Un alto*, la citada *Novia de Benimamet* y *Alicantina* (c. 1908), acompañadas de una crónica en la que se señalaba en relación a su modo de representar los tipos españoles:

> "Será posible que la España pintoresca que nos presenta no sea, á juzgar por la exposición de sus tipos, esa España real y sentida por la generalidad; pero no titubeamos en afirmar que no ha sido tal el propósito perseguido por el artista. No hay que olvidar que Anglada es diestro dibujante y hábil artista, y posee, por lo tanto, sobrados recursos é inteligencia para reproducir tipos y cuadros de costumbres de nuestro país con la mayor fidelidad. Otro ha sido su empeño, cual lo demuestra la totalidad de sus producciones y la exactitud y belleza de las floreadas faldas, los caprichosos adornos y los brillantes pormenores que en ellas figuran. No hay en sus obras vaguedades: obedecen á un estudio y á un noble propósito" [673].

Vemos, por tanto como, una vez más, la falta de fidelidad al modelo debía ser justificada. Subrayándose también en este caso la capacidad modernizadora del autor: "El arte no puede eludir el imperio que ejerce la evolución de determinados períodos. De ahí que aquellos que se hallan dotados de circunstancias para adaptar su obra al movimiento transformador, produzcan impulsados por los nuevos conceptos y afirmen su personalidad, distinguiéndose y singularizándose"[674].

Tras su citado regreso a España tuvo la oportunidad de llevar a cabo una gran exposición en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona en la primavera de 1915, seguida de su primera exposición en Madrid entre junio y julio de 1916, que se celebró en el Palacio del Retiro con el patrocinio del Círculo de Bellas Artes y la Asociación de Pintores y Escultores. Ésta última tuvo lugar tras la petición firmada por la intelectualidad madrileña, incluyendo

672 Entre los más recientes su Gran Premio –compartido con otros autores como Klimt, Hammershoi, Mestrovic, Mancini, Zorn y Zuloaga– en la Exposición Internacional de Roma de 1911, donde contaba con una sala propia dentro de la sección internacional, ajena, por tanto, al pabellón español.

673 "II. Anglada y sus obras", *La Ilustración Artística*, Barcelona, 19 de abril de 1909, pp. 272-74, espec. p. 274.

674 *Ibídem.*

a los principales representantes de la generación del 98[675]. Fue a partir de este momento cuando, como adelantábamos, pudo ejercer una influencia directa sobre otros autores, atraídos probablemente, además de por su trabajo, por su considerable fama.

En última instancia, la relación de Anglada con el regionalismo resulta bastante tangencial. De hecho, estudiosos como Manuel García Guatas han negado cualquier vinculación[676]. Desde luego, su acercamiento a los asuntos hispanos está lejos de la metafísica y la preocupación identitaria de determinados autores, así como del interés descriptivo, incluso naturalista, de algunos otros. Muestra en sus obras un cierto distanciamiento quizá propio del que trabaja desde el núcleo parisino. Una ciudad, en la que lo español estaba de moda también a través de composiciones musicales como las de Isaac Albéniz, entre otros.

Por otra parte, sí que encontramos en él, qué duda cabe, una gran fascinación por el folclore, si bien ésta aparece siempre supeditada a sus propios intereses plásticos. Un planteamiento que, en ningún caso, era privativo de Anglada, ni tampoco una particularidad del ámbito hispano. Ahí están, por ejemplo, las estrechas relaciones entre Anglada y la modernidad rusa, con algunos de cuyos representantes compartía la visión colorista del propio folclore[677]. En términos generales, su obra participa muy estrechamente de diferentes tendencias propias del cambio de siglo, fundamentalmente del modernismo y el simbolismo en sus vertientes más decorativas. Componentes que, como hemos visto, coadyuvaron también a la formulación del regionalismo.

En cualquier caso, Francesc Fontbona, junto con Francesc Miralles principal estudioso de la obra de Anglada-Camarasa, ha señalado la cercanía de éste con otros autores que, en ese mismo momento, se centraron en la representación del folclore. Así señalaba:

> "La utilización del folclore no como factor pintoresco, sino como algo que despierta la creatividad, sobre la base de la pureza y el contraste de los colores y la auténtica originalidad de sus formas, también se da en jóvenes artistas catalanes protegidos por Anglada-Camarasa en París, como el pintor Miquel Viladrich o el escultor Julio Antonio"[678].

675 Entre ellos se encontraban: Galdós, Azorín, Marañón, Pérez de Ayala, los hermanos Baroja, Benavente, Ramón Gómez de la Serna, Dicenta, Valle-Inclán, Unamuno, Cossío, Ortega y Gasset, Martínez Sierra, Romero de Torres y Bagaría. Según recoge Francesc Fontbona en: FONTBONA, F., "La fama de Anglada-Camarasa", en *Anglada-Camarasa…, op. cit.*, 2002, pp.12-27, espec., p. 19.

676 GARCÍA GUATAS, M., "El mundo pictórico de Anglada-Camarasa", en *Anglada-Camarasa… op. cit.*, 2002, pp. 28-45, espec. p. 37.

677 A este respecto: FONTBONA, F., "La fama de Anglada-Camarasa", *op. cit.*, 2002, pp.12-27, espec., p. 16; y SAVALIEV, Y. R., "Anglada-Camarasa en Rusia", en *El món…op. cit.*, pp. 36-43.

678 FONTBONA, F., "Anglada-Camarasa y su mundo", en *Anglada-Camarasa y su mundo, op. cit.*, pp. 15-25, espec. p. 18.

Más allá de la posible ayuda prestada por Anglada-Camarasa a estos autores –hay datos que así lo atestiguan como el hecho de que Anglada recomendó la obra de Viladrich al crítico catalán Joaquim Folch i Torres[679], después de que ambos se conocieran en París coincidiendo con el éxito de Viladrich en el Salón de los Independientes de 1913, iniciando así una amistad duradera[680]–, lo cierto es que el uso del folclore para explorar las posibilidades plásticas y expresivas derivadas de sus particulares formas, fue una práctica común en el momento y, obviamente, en el ámbito regionalista. Javier Pérez Rojas se ha referido a la influencia del "barroquismo decorativo" de Anglada tras su regreso a España, en autores como Gustavo Bacarisas, Federico Beltrán, Gabriel Morcillo, Néstor u Ortiz Echague[681]. Si bien, según señala, ese "nuevo barroquismo" se percibe también en la producción de Zuloaga, Gustavo de Maeztu, Juan de Echevarría o José María Sert, marcando éste último el alejamiento de las premisas del modernismo y el regionalismo y conectado con un gusto cosmopolita vinculado al *déco*[682]. Por nuestra parte, esa predilección por lo decorativo, la vinculación con las formas simbolistas fin de siglo, la preferencia por los ambientes nocturnos y las gamas cromáticas derivados de éstos o la deleitación en la sensualidad femenina, la encontramos también en la obra del vasco Fernando García Alegría, así como en determinados trabajos del aragonés Manuel León Astruc y, de forma más esporádica, en Juan José Gárate.

Del magisterio ejercido por Anglada, quizá no tan evidente como en los ya señalados casos de Sorolla y Zuloaga, dan prueba algunos testimonios como el publicado por Ramón Pérez de Ayala tras su visita a la Exposición Nacional de 1924:

> "En las últimas exposiciones, durante mucho tiempo, la generalidad de las obras podían clasificarse o repartirse en tres grupos: sorollismo, zuloaguismo y angladismo, siendo la extensión del grupo, de mayor a menor, por el orden que enunciamos. Otro rasgo típico de las anteriores exposiciones era el predominio de la pintura de figura.
>
> En la presente exposición, por el contrario, apenas se advierte, a no ser por excepción, la fidelidad escolástica e imitativa hacia ninguno de aquellos tres grandes maestros: Sorolla, Anglada y Zuloaga, con lo cual no queremos indicar desde luego que hayan ganado en personalidad la muchedumbre de artistas mozos emancipados, pero sin duda la personalidad que sale ganando, por haberse librado del remedo fastidioso, es la de Zuloaga, Anglada y Sorolla"[683].

Encuentra por tanto Ayala que para 1924 se ha producido un cambio de orientación, más o menos generalizado, en las obras presentadas al certamen. Con lo que subraya, al mismo tiempo, una pérdida de vigencia en las propuestas de los tres autores citados.

---

679 FOLCH I TORRES, J., "El pintor Viladrich de Lleida", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 21 de agosto de 1913.

680 TUDELILLA, C., "Imágenes sin tiempo", en *Viladrich. Primitivo y… op. cit.*, pp. 68-127, espec., p. 103.

681 PÉREZ y CASTELLÓN, *op. cit.*, pp. 88-90.

682 *Ibídem*, p. 90.

683 PÉREZ DE AYALA, R., "La última exposición de Bellas Artes en Madrid", *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de agosto de 1924 (Reproducido en *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, *op. cit.*, p. 256-8. Cita tomada de p. 257).

El haber atendido específicamente a las propuestas de estos tres autores, así como a la influencia que pudieron ejercer en algunos de sus contemporáneos, no quiere decir que, en la línea apuntada por Ayala, pretendamos reducir a tres, las posibles vías seguidas por la plástica española del periodo; ni tan siquiera si nos refiriéramos únicamente al ámbito regionalista. No cabe duda de que la visión naturalista de tipos y costumbres, propia de Sorolla; el realismo expresivo y la voluntad autoreflexiva de las obras de Zuloaga; así como la experimentación plástica característica de Anglada; son ingredientes que, combinados de muy diferente manera y con mayor o menor peso de uno u otro, estuvieron muy presentes entre los pintores regionalistas. Pero, lógicamente, las múltiples direcciones que tomó este lenguaje, no se agotaron ahí y requieren un análisis individualizado de cada caso.

3.2.2.4 El reconocimiento oficial de la pintura regionalista

Si pensamos en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes como medio a través del cual se oficializaba y difundía un gusto determinado haciéndolo accesible a toda la sociedad, en relación al lenguaje regionalista debemos llamar la atención, en primer lugar, sobre la celebrada en 1915. Javier Pérez Rojas señaló ese año como el de la consagración definitiva del regionalismo y, precisamente, ilustraba su argumento a través de algunas de las obras presentadas a la citada exposición[684]. Lo cierto es que más que a través de las medallas concedidas, es a través de la nómina completa de obras presentadas y de los comentarios de la crítica en relación al certamen donde se muestra la importancia de certamen para hacernos eco del reconocimiento del que, para esas fechas, disfrutaba ya el regionalismo.

Entre las primeras medallas encontramos tan sólo una obra claramente regionalista, *Floreal* de José Pinazo Martínez, dado que *El pan nuestro de cada día* de Ventura Álvarez Sala, se encuentra más cerca de la pintura social y lacrimógena del fin de siglo. Entre las segundas medallas es obligado citar *Los remeros vencedores de Ondárroa* de Ramón de Zubiaurre y, en cierta medida, *Los seminaristas de Vich* de Julio Moisés. De las terceras medallas cabe destacar *Dolor* (luego conocida como *La muerte del torero*) de Vázquez Díaz y el *Cuento de ciegos* de Alfonso Rodríguez Castelao, que ofrecía una visión diferente y renovada frente al regionalismo más convencional. Sobre de la actuación del jurado, como siempre cuestionada, lo más discutido no fueron tanto las medallas como el rechazo de la obra presentada por Federico Beltrán: *La maja Marquesa*. La polémica generada dio amplia publicidad a la obra y el autor[685] que, de este modo, terminó por mostrarse en la redacción de la revista *España* y el Salón de exposiciones

684 PÉREZ y CASTELLÓN, *op. cit.*, p. 86.

685 Isabel García García señala que los principales medios del momento se hicieron eco de la polémica. Entre otros: *La Tribuna*, *El Diluvio, España Nueva, El Día Gráfico, La Patria, La Época, El Liberal, Mundo Gráfico, El Dominó Negro, El Indiscreto, El País, Heraldo de Madrid y Diario Mercantil.* (GARCÍA, *op. cit.,* p. 36)

"Arte Moderno"[686]. Asimismo, dio lugar a la publicación del libro de Gabriel García Maroto *Federico Beltrán y la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915*, donde éste recogía además las opiniones positivas de los principales críticos del momento[687].



José Pinazo Martínez, *Floreal*, 1915

Sobre la medalla de honor de ese año concurrieron seis aspirantes –Santiago Rusiñol, Manuel Benedito, Francisco Domingo, Gonzalo Bilbao, José María López Mezquita y Gonzalo Bilbao–. Ésta debía ser votada por artistas poseedores de medallas de honor o primeras medallas en ediciones anteriores, y requería de una mayoría absoluta que no logró ninguno de los citados. De todos ellos, tanto Benedito como López Mezquita, formarían parte del regionalismo más vinculado a la tradición realista, mientras que Romero de Torres

686 Según recoge Bernardino de Pantorba en: PANTORBA, *op. cit.*, p. 219.

687 GARCÍA MAROTO, G., *Federico Beltrán y la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915*, Madrid, Imprenta Española, 1915.

lo sería de la vertiente más idealista. Resulta significativo señalar que éste último no obtuvo ningún voto en el escrutinio. De nuevo, según recoge Pantorba, sus seguidores buscaron desagraviarle con un banquete[688].



Federico Beltrán, *La maja marquesa*, 1915

Dejando por el momento los galardones, conviene señalar que ésta fue la edición en la que José Francés llamó la atención sobre la "fuerza expansiva" de ese españolismo pictórico al que ya nos referimos en su momento[689]. La consideró una "exaltación de vida nacional"[690] tan notable como la edición de 1904 –tras los extravíos de las siguientes–, y, en

688 PANTORBA, *op. cit.*, p. 221.

689 FRANCÉS, J., "Españolismo pictórico…" *op. cit.*, 1916, p. 104.

690 *Ibídem*, p. 106.

la línea de lo anteriormente señalado, se hizo eco de la tendencia de los pintores españoles a la "absoluta y radical separación de realismo é idealismo", aconsejando a éstos una vía intermedia[691].

Como es lógico, determinadas visiones surgidas desde las provincias eran mucho más proclives al regionalismo que al españolismo. Especialmente significativo resulta el texto publicado por José Valenzuela la Rosa en *Heraldo de Aragón*, que, precisamente, venía a negar ese carácter españolista de la exposición, al que aludía Francés. En su opinión: "El más ligero observador puede advertir que nuestro arte acusa una intensa vida regional mientras la vida y el carácter de la nación se esfuma y se pierde sin hallar fórmula artística propia que lo contenga"[692]. De este modo, considera que diferentes regiones se han sucedido durante los últimos años en encabezar con sus respectivas producciones el discurso artístico nacional. Si la actual Exposición suponía el triunfo de la pintura vasca –encarnada en Salaverría, Maeztu y los Zubiaurre–, éstos habrían cogido el testigo dejado por andaluces, con Romero de Torres a la cabeza, y castellanos. Les habrían precedido en el tiempo los catalanes gracias a Meifrén, Mir, Casas y Rusiñol; también los valencianos impusieron durante un determinado periodo su particular visión; e incluso, añade, los extremeños tuvieron su momento. Faltarían, por tanto, los aragoneses por disfrutar de "la gloria en el turno pacífico de las regiones"[693].

Entiende Valenzuela que este panorama no responde sino al hecho de que: "que cuando los artistas se lanzan en busca de una fórmula de expresión artística, no traspasan los límites de la región. A la fórmula nacional no ha llegado ninguno todavía"[694]. A lo cual añade: "Y es lógico que así suceda, España tiene carácter por los caracteres que conservan las distintas regiones. Cuando los artistas huyendo del peligro del particularismo, se extienden a otras esferas más generales pierden el rumbo é incurren en el vicio de la copia servir de lo extranjero"[695]. Un pensamiento de marcado carácter regionalista y fundamentado en su caso en la realidad de las artes plásticas que, cómo el mismo reconoce, es susceptible de ser utilizado como tal: "Ya sé yo que de estas conclusiones podría sacar partido y barrer para su casa algún regionalista exaltado"[696]. Si bien aclara que, en su caso, éste viene expresado únicamente por la veracidad del mismo y por el hecho de que puede ser de utilidad para los artistas locales: "Para mí solo tiene la importancia que les dé su exactitud y el ejemplo con que nos brindan, muy digno y merecedor de ser tomado en cuenta por los artistas aragoneses"[697].

691 *Ibídem*, p. 107.

692 VALENZUELA LA ROSA, J., "La vida del arte. Reflexiones ante una exposición nacional", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de mayo de 1915, p. 1.

693 *Ibídem.*

694 *Ibídem.*

695 *Ibídem.*

696 *Ibídem.*

697 *Ibídem.*

Por último, respecto al tan traído debate sobre el realismo frente al idealismo, también aboga por una vía intermedia, en la que los artistas deben partir de lo que observan en su entorno "aun cuando usen luego libremente de su fantasía para volar por los espacios azules del idealismo que hoy priva"[698].

El paso definitivo en la oficialización del lenguaje regionalista tendría lugar con la Exposición Nacional de 1917. Y no únicamente por la nómina de premiados, sino también por el propio proceso de organización, así como por el jurado –en nuestro caso nos referimos al de pintura–, elegido. Tras el fracaso del reglamento aprobado para la edición anterior, se desarrolló uno nuevo a través del cual, tal y como relata, Isabel García, se pretendió renovar el enfoque incluyendo a destacados representantes de la juventud artística española[699]. El proceso, según relata Pantorba, fue el siguiente: se formaron dos juntas una "Superior" –con Mariano Benlliure, José Llimona, Antonio Muñoz Degrain y Joaquín Sorolla– y otra "Ejecutiva", que además de presidente y secretario contaba con diez vocales pintores, siete escultores y diez arquitectos. Los diez pintores eran: Álvarez de Sotomayor, Anglada Camarasa, Benedito, López Mezquita, Néstor Martín, Miguel Nieto, Mongrell, Rodríguez-Acosta, Romero de Torres y José Ramón Zaragoza. Todos ellos, salvo Anglada, Benedito y Néstor, formaron finalmente el jurado de pintura. En definitiva, los propios artistas se habían hecho cargo de la organización, selección de piezas y adjudicación de los premios y, entre ellos, los que encarnaban diferentes versiones del lenguaje regionalista suponían un número mayoritario. Algo que, lógicamente, se vería reflejado en el resultado de la misma.

Una vez más, nada de lo relacionado con la preparación y desarrollo del certamen, estuvo exento de polémica. Las intenciones de los organizadores quedaron recogidas en el catálogo de la muestra, donde se señalaba:

> "Como en el último Certamen, se ha procurado en el actual reunir todas las tendencias imperantes en el campo del arte, lo mismo las ya consagradas y definidas, autorizadas por nombres prestigiosos y fuera de discusión, que las que inician los elementos nuevos impulsados por legítimos anhelos juveniles que, mirando al porvenir y mirando a Europa, aspiran a sumarse al desenvolvimiento moderno y universal del arte"[700].

Es decir, que había, cuando menos, una voluntad de que la exposición estuviera abierta a los nuevos discursos contemporáneos, si bien, a tenor de las obras finalmente expuestas, no se llevó a término. Isabel García ha señalado la incapacidad de esta juventud ya oficializada para llevar a cabo una verdadera apuesta por la modernidad, añadiendo que fue

698 *Ibídem.*

699 GARCÍA, *op. cit.*, p. 36.

700 *Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura 1917. Catálogo oficial*, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1917 (Recogido en: PANTORBA, *op. cit.,* p. 227).

necesaria la llegada de una nueva generación, a la que denomina de los "preibéricos", para que ésta tenga lugar[701]. Al mismo tiempo, subraya este fracaso a través de las palabras del crítico Ballesteros de Martos en *La Mañana*:

> "Alguien nos dice, tal vez para consolarnos, que lo característico de este certamen es que se trata de un noble pugilato de juventud. ¿Pero ésta es nuestra juventud artística; pero podemos considerar este certamen como una demostración de juventud?
>
> Si es así, raquítica juventud la nuestra, que no promete engalanar con nuevos timbres de gloria el arte nacional. Si así es, malhaya esta juventud de rapsodas e imitadores que carecen de propia inspiración, que no aporta al acervo artístico ninguna modalidad nueva, ningún rasgo saliente, ninguna tendencia típica, que marquen y señalen la aparición de un valor nuevo"[702].

Conviene profundizar algo más en la labor desarrollada por el comité de ese año para entender las causas del citado fracaso. De hecho, otras fuentes diferentes a Ballesteros, se hicieron ecos de considerables logros como, por ejemplo, la propia instalación de los cuadros en una sola línea y a considerable distancia unos de otros[703]. Otra de sus principales actuaciones consistió en la aplicación de artículo 23 del nuevo reglamento que establecía unos criterios de selección mucho más estrictos. Aunque determinadas crónicas como la de Blanco Coris en *Heraldo de Madrid*[704] subrayaron que el comité fue excesivamente bondadoso, la realidad fue que el número de obras expuestas pasó de las 1200 y 789 de las ediciones de 1912 y 1915, respectivamente, a tan sólo 518. A este respecto, Juan de la Encina señalaba: "Las obras que han rechazado, o colocado en el Palacio de Cristal, nos parece que están bien rechazadas o preteridas, aunque verdaderamente han admitido y colocado en salas mejores otras muchas que en estupidez no les van a la zaga"[705].

El caso de Juan de la Encina resulta especialmente significativo puesto que, pese a ser declarado enemigo de las exposiciones oficiales, en sus artículos para la revista *España* dejó claro que los jurados de ese año le parecían mejor constituidos que los de ediciones anteriores. Y esto pese a aclarar que en el arte de la mayor parte de sus miembros no encontraba novedad alguna y que tampoco estaba a favor de los jurados constituidos únicamente por artistas. Incluso antes de la propia celebración de la exposición de la Encina deja claro que el jurado debe subsanar los errores e injusticias cometidos por los que le precedieron, labor con la que, al parecer, ya estaba comprometido: "Hemos oído decir, con efecto, que el Jurado de pintura está bastante bien dispuesto a enmendar no ya esas injusticias, sino más bien esos actos

701 GARCÍA, *op. cit.*, p. 37

702 BALLESTEROS DE MARTOS, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Mañana*, Madrid, 29 de mayo de 1917 (Recogido en: GARCÍA, *op. cit.*, p. 37)

703 Así lo señaló Rafael Domenech según recoge Pantorba: PANTORBA, *op. cit.*, p. 230.

704 BLANCO CORIS, J., "La Exposición de Bellas Artes. Sección de pintura", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 28 de mayo de 1917, p. 2.

705 ENCINA, J. de la, "La Semana Artística. Exposición Nacional", *España*, nº 123, Madrid, 31 de mayo de 1917, pp. 10-11, espec. p. 11.

ridículos, de los Jurados que les han precedido"[706]. Y lo cierto es que así fue. Dado que de la Encina, además del caso de Regoyos, ya fallecido y, por lo tanto, ajeno a la exposición, se refiere a la necesidad de premiar a Joaquim Mir y los hermanos Zubiaurre; como finalmente se hizo.

Respecto a los resultados de la exposición, entiende que son pocas las obras que merecen comentario y considera que "la nueva forma y constitución de los jurados no ha servido, por lo demás para atraer a aquellos artistas de mérito que permanecían alejados de la Exposiciones oficiales"[707]. Es decir, que ni tan siquiera puede decirse que la exposición sea representativa de la realidad del arte español del momento, un fracaso, en cualquier caso, no achaca tanto al jurado en sí, como del proceso seguido y la respuesta de los artistas. Esas obras que considera dignas de mención se encuentran en gran medida vinculadas en el ámbito regionalista y, como tales, estuvieron casi todas ellas entre las premiadas.

Así, de las tres medallas de primera clase, dos fueron para obras claramente regionalistas como *A la fiesta del pueblo* de Eugenio Hermoso y *Versolaris* de Valentín de Zubiaurre. Junto a ellos Joaquím Mir con *Aguas de Moguda*, como decíamos, todavía pendiente del reconocimiento oficial. Entre los premiados con tercera medalla encontramos obras igualmente centradas en la temática regional como *En la ermita* de Julio García Condoy, *Recolección de naranjas* (o *Eva vasca*) de Ángel Larroque, el sorollesco *Entre naranjos* de Rigoberto Soler y *La tierra ibérica* de Gustavo de Maeztu. La medalla de honor quedó desierta, en gran medida gracias a la acción de un grupo de artistas que, como protesta por la decisión del jurado, logró que el más votado fuera un autor apenas conocido, y que consideraron mediocre, como Juan Bautista Ibarrondo.



Eugenio Hermoso, *A la fiesta del pueblo,* 1917

706 ENCINA, J. de la, "La Semana Artística. Exposición Nacional", *España¸* nº 122, Madrid, 24 de mayo de 1917, pp. 10-11, espec. p. 10.

707 ENCINA, *op. cit.*, 31 de mayo de 1917, p. 10.

Que la de 1917 fuera la exposición del definitivo reconocimiento del regionalismo no impide que también en ella empezaran a verse severos síntomas de su agotamiento como lenguaje. A este respecto resulta especialmente relevante uno de los textos críticos publicado por José Francés en la revista *La Esfera*. En éste abandonó el tono laudatorio utilizado sólo dos años antes para referirse a lo que denominó como españolismo pictórico, para certificar:

> "Falta de inquietud, falta de luminosidad, esta Exposición persigue, con tozudez torpe y ficticia, el españolismo pictórico. Y si esto es ahora en que voluntariamente se pintan campesinos con cara de bruto, cacharros de Talavera, llanuras y capas pardas, ¿qué será de la próxima Exposición, cuando vuelvan todos estos pensionados de la actual, obligados a pintar más cacharros, y más paletas y más capas pardas y más llanuras desoladas?"[708].

En cualquier caso, y pese a lo que pueda parecer a la luz de estas palabras, más que el agotamiento de unos asuntos ya ampliamente explotados, lo que pretendía subrayar Francés era la escasa inquietud y modernidad que, en líneas generales, destilaban las obras presentadas: "Las audacias son tímidas y con cimientos academicistas; las escapadas del ideal no existen"[709]. Y sitúa como modelo a seguir el de los artistas más renovadores incluidos en la exposición de arte francés de Barcelona de ese mismo año.

Como decíamos, el problema no lo encuentra tanto en los temas como en el modo de representarlos. De hecho, junto a algunos retratos y paisajes de los que se ocupó en artículos anteriores, rescata precisamente las obras presentadas por Hermoso –ejemplo de luminosidad frente a esa tendencia a lo lúgubre que tanto le molestaba y que sólo vencían, de forma errónea a su entender, determinados atisbos de "sorollismo"–, Maeztu, Valentín de Zubiaurre, Fernández Nájera o Salaverría; es decir, los mejores ejemplos de regionalismo presentes en la exposición.

Junto a todos ellos, destaca la aparición de un artista joven, cuya obra había despertado no pocas cóleras y que con su pintura "simple, armoniosa y cándida" traía "una visión nueva de la pintura"[710]. Se trataba de Cristóbal Ruiz y su obra *La cancha*, que debió estar entre lo único verdaderamente renovador entre las obras presentadas y cuya tercera medalla, fue el único signo claro de la citada voluntad del jurado por favorecer la inclusión en el certamen de nueva formas de expresión más acordes con lo europeo.

Respecto a la recepción de la modernidad desde los ámbitos oficiales, la situación tampoco mejoraría con la siguiente Nacional. Ésta tuvo que esperar hasta 1920 y trajo consigo un nuevo reglamento que suprimió la importante posición concedida a los artistas con el anterior. Las primeras medallas fueron para Julio Moisés y Álvaro Alcalá Galiano y, entre las segundas, se encontraban María Luisa de la Riva o Ricardo Verdugo Landi; por lo

708 LAGO, S., "La Exposición Nacional de Bellas Artes. Los cuadros de género", *La Esfera*, nº 184, Madrid, 7 de julio de 1917.

709 *Ibídem.*

710 *Ibídem.*

que, salvo por el hecho de que en este último grupo de premiados se encontraba también Cristóbal Ruiz, incluso puede hablarse de un cierto retroceso en relación a lo acontecido en el certamen precedente. Tal vez por ello, Vázquez Díaz prefirió enviar una obra de temática torera *Los ídolos* (1913), así como el retrato de su esposa realizado el año siguiente, en lugar de muestras de su producción más reciente. Ni tan siquiera con ese intento de ajustarse mejor a los gustos del jurado, pudo obtener más allá de una tercera medalla en la sección de grabado.

3.2.3 Agotamiento y nuevas vías de expresión: 1920-1939

La paulatina recepción de los nuevos lenguajes europeos durante los últimos años de la década de 1910 y su progresiva generalización en el ámbito español durante las décadas siguientes, dieron lugar a un notable cambio de ciclo al que el regionalismo no podía ser ajeno. En líneas generales puede señalarse que, para esas fechas, el regionalismo prácticamente había agotado todas sus posibilidades expresivas si bien, cómo ha señalado Pérez Rojas, "se puede alargar su representatividad incluso hasta 1925", gracias a obras de gran calidad que, en cualquier caso, aportan pocas novedades[711]. De este modo, se alargaría su vigencia hasta el año de celebración de esa exposición clave para la modernidad organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos, si bien, cómo decíamos –y como también recoge el citado autor–, para esa fecha ya hacía varios años que las nuevas formas plásticas se venían ensayando en España. Es en ese contexto de transformaciones y nuevas corrientes en el que debemos analizar en qué medida se ven afectados los autores a los que nos hemos venido refiriendo hasta el momento, y en qué medida se ven reflejados algunos de sus planteamientos entre los representantes de la siguiente generación.

Por otra parte, conviene recordar que la cuestión relativa a las identidades, –ya las planteemos desde el ámbito regional ya desde el nacional–, no se circunscribe, dentro del debate artístico, únicamente al ámbito que hemos tratado de describir hasta el momento. Así, tal y como señaló en su día Francisco Calvo Serraller, lo hispánico se llegó a convertir en uno de los asuntos esenciales del arte español contemporáneo[712]. De tal modo que:

> "…cada movimiento cultural renovador, que se produce en nuestro país desde la segunda mitad del XIX hasta prácticamente la guerra civil, se hace acompañar de una visión de la imagen física primordial de España, incluso cuando se busca una definición regional frente a ella, como ocurre en los pujantes nacionalismos de las zonas periféricas"[713].

Es más, tal y como ha precisado Valeriano Bozal, este asunto rebasaría el marco geográfico patrio, dando algunos de sus mejores resultados en el trabajo de aquellos que marcharon de la Península[714]. En cualquier caso, lo que pretendemos subrayar es el hecho de que durante el periódico cronológico en el que nos vamos a mover, 1920-1939, la cuestión de

711 PÉREZ y GARCÍA, *op. cit.*, p. 88.

712 CALVO SERRALLER, F., *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988,

713 *Ibídem,* p. 13.

714 Cfr., BOZAL, "Temas españoles", *op. Cit.,* 1997.

las identidades no desaparece del debate artístico –ni tampoco del social y/o político– pero sí que ve transformada su naturaleza a través del tratamiento que de ella hacen los nuevos lenguajes. Un hecho que viene a complicar la propia definición del regionalismo plástico a la hora de establecer –si es que esto es posible–, cuándo puede hablarse de éste y cuándo nos encontramos ante una nueva realidad que todavía mantiene determinados rasgos propios de la que le precedió en el tiempo.

Por tanto, en relación a la pintura regionalista debemos llamar la atención sobre una serie de acontecimientos que tiene lugar en este periodo:

1. En un buen número de casos, los autores que contribuyeron a la formulación, difusión y oficialización del lenguaje se mantendrán en los estrictos límites de sus respectivos estilos. Apenas acusarán la influencia de las nuevas corrientes o lo harán de manera muy superficial. Al mismo tiempo, mantendrán el reconocimiento de la crítica más conservadora, así como de unas instituciones que les concederán sus máximos galardones; y contarán con el favor del público, gracias a unas obras de fácil comprensión y acordes con el gusto mayoritario.
2. Puede señalarse otro grupo de autores, probablemente más reducido en su número, que, tras haberse movido en los parámetros del regionalismo, evolucionarán en contacto con los realismos de nuevo cuño que se generalizaron en toda Europa durante la década de 1920. De este modo, de forma más o menos generalizada, llevarán a cabo una modernización de sus rasgos formales que, en algunos casos, no supondrá un alejamiento de los asuntos regionales que habían trabajado hasta el momento. En líneas generales, las vías por las que discurrirá esta evolución serán las de la depuración y, en cierta medida, geometrización de las formas, la reducción de elementos y eliminación de la carga anecdótica, así como una tendencia a la universalización de los motivos generada a partir del tratamiento de la particularidad.
3. En relación con el grupo anterior podemos hablar de una nueva generación de autores que, tras haberse formado en las premisas del regionalismo, evolucionarán en una nueva línea, más acorde con el discurso internacional del arte contemporáneo y que, en el caso de ocuparse de la temática regional, lo harán de una forma radicalmente distinta.
4. Por último, y en estrecha relación con todo lo expresado hasta el momento, no hay que olvidar que las ideas regionalistas y nacionalistas seguirán durante las décadas de 1920 y 1930 por lo que, de nuevo, debe atenderse a sus posibles relaciones con la plástica del momento. Muy concretamente, hay que llamar la atención sobre lo que Calvo Serraller ha denominado como "realismos regionalistas no académicos"[715] y que tendrán especial relevancia en núcleos, como el gallego, en los que las ideas nacionalistas mostraban un especial dinamismo.

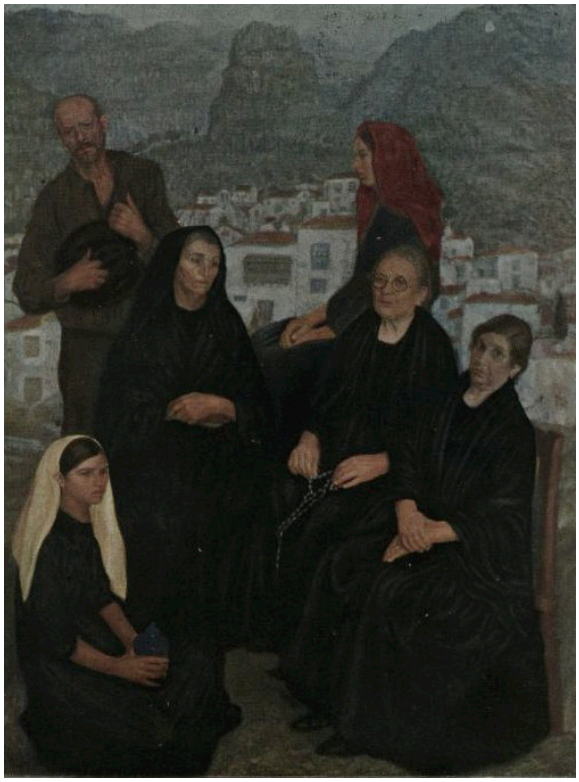
715 CALVO, *op. cit.*, 1988, p. 52

3.2.3.1. Entre el reconocimiento, la superación y el rechazo

Tal y como hemos venido señalando, la nueva generación que protagonizó el discurso del arte español contemporáneo durante estas décadas poco tenía que ver con aquella otra precedente que, como decíamos, permaneció fiel a un discurso plástico prácticamente oficializado. Y de ahí que los pintores regionalistas siguieran gozando de los máximos reconocimientos en los certámenes oficiales. Así, en 1922, Francisco Llorens obtuvo una primera medalla con *Rías bajas,* siendo también la primera vez que Gutiérrez Solana se hacía con el máximo galardón y curiosamente por *La vuelta de la pesca*; entre las segundas se encontraban Juan Luis López con *Ofelia aldeana* y Adelardo Covarsi con *La otoñada en Extremadura*. La medalla de honor fue para Eduardo Chicharro. 1924 fue el año de las primeras medallas para Antonio Ortiz Echagüe con *Jacobo van Amstel en mi casa*, con sus trajes tradicionales holandeses, y Ramón Zubiaurre con *El marino vasco Shanti-Andia el Temerario*; Francisco Vidal con *Vieja castellana* y José Cruz Herrera con *Al mercado* las obtuvieron de segunda clase. Éste último obtendría el máximo galardón en 1926 con *La ofrenda de la cosecha*, igual que Aurelio García Lesmes con *Campos de Zaratán*; asimismo José Aguiar obtuvo una de tercera clase con *Figuras de pueblo*. De nuevo sería premiado Aguiar en 1929, en esta ocasión con primera medalla, por *Mujeres del Sur*; misma categoría en la que Francisco Soria Aedo triunfó con *Nochebuena en la aldea.* En la siguiente edición, la de 1930, tan sólo se concedió una primera medalla al paisajista Juan Gómez Alarcón por *Borja*; entre los premiados con la de tercera clase estaba Rafael Aguado Arnal con *Acarreo.* Las cosas cambiaron en las ediciones de la etapa republicana y, aunque determinados asuntos siguieran siendo tratados, pocos de los premiados pueden ya relacionarse con el regionalismo. Cabe destacar, eso sí, el primer premio de 1932 a *Los hombres de mar* de Aurelio Arteta, sin olvidar que este trabajo pertenece ya a una realidad diferente.



Antonio Ortiz Echagüe, *Jacobo van Hamstel en mi casa*, 1922



José Aguiar, *Figuras de pueblo*, 1926

Lejos de esta sucesión de eventos vinculados a la oficialidad, resulta obligado hacer mención a un acontecimiento clave para la difusión del arte nuevo en España como fue la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925. En ésta, encontramos el reconocimiento a un pequeño grupo de autores que, desde la vertiente más avanzada del regionalismo, habían contribuido a la modernización del arte español. Tal y como ha planteado Jaime Brihuega:

> "la ESAI esgrimía la imagen de un combate civilizador del progreso contra la reacción, de la juventud contra la vejez, de la eficacia contra el burocratismo, de la trascendencia contra trivialidad, de una generosidad que consideraba el arte como una facultad transitiva entre emisor y receptor frente a la cicatería de un academicismo inmovilista que proponía el arte como espectáculo precocinado, como muestrario al que el público debía acudir a depositar su aplauso, toda vez que ese espectáculo les iba a gratificar con una autocomplacencia mansa"[716].

716 BRIHUEGA, J., "La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925", en *La Sociedad de Artistas Ibéricos… op. cit.*, pp. 15-31, espec. p. 25.

Por tanto, dado el espíritu de reacción, de impulso dinamizador para el ambiente artístico hispano, que encontramos en la propia gestación y desarrollo del evento, resulta especialmente significativo llamar la atención sobre la variedad de propuestas que tuvieron cabida en su seno:

> "…unos eran ya cauce corriente en algunos ámbitos del contexto peninsular (gran parte de los vascos, por ejemplo), otros evidenciaban los primeros pasos por la senda de la renovación (en ocasiones pasos "titubeantes") de los tallos más verdes de nuestro invernadero vanguardista-renovador (Alberto, Moreno Villa a pesar de su mayor edad, Ucelay, Ferrant, Frau, Tejada…), otros mostraban ser primeros borradores de la incipiente traducción a un dialecto plástico peninsular de la última hora del discurso artístico internacional, ese complejo discurso engendrado por los nuevos realismos de vanguardia (Dalí, Bores, Palencia, Fernández Balbuena…). Pero no sólo había esto. Algunos artistas, como Barradas, mostraban la fase final de un largo proceso evolutivo; otros, como Solana, demostraban la práctica inalterabilidad de un lenguaje que se había mantenido constante entre mediados de la primera década y aquel presente; y muchos, como la mayoría de los escultores, Piñole, Echevarría, Cristóbal Rúiz, Santa Cruz, Cortés o Mariano Sancho, evidenciaban las distintas alturas del techo evolutivo a que sus obras habrían de llegar. La "Marca" parisina, el laboratorio donde se estaban gestando esos últimos códigos poéticos que iban a extenderse en los años inmediatos, quedaba imprecisamente representada con un Peinado en arranque de su iniciación cubista, un Cossio en las aguas intermedias de su trasmutación hacia la "pintura pura" o un Pichot antológico y ya, físicamente, pretérito"[717].

Como puede observarse, el regionalismo tuvo una presencia bastante limitada entre las alrededor de quinientas obras que se pudieron ver en la exposición, pero ésta no deja de ser significativa. Fundamentalmente, estuvo representado –sin que pretendamos señalar que las obras expuestas por cada uno de ellos estuvieran estrictamente adscritas al regionalismo–, por algunos de los pintores vascos, los hermanos Zubiaurre, Alberto Arrúe y Aurelio Arteta; a los cuales habría que añadir al asturiano Nicanor Piñole. Respecto a los hermanos Zubiaurre, a los que ya hemos hecho referencia con anterioridad, Isabel García ha señalado que, a partir de 1915 desarrollaron "un estilo independiente (…) que abría un camino diferente al arte nuevo"[718]. Por su parte, Alberto Arrúe, compartía con éstos procedencia, generación, temáticas e incluso determinados intereses plásticos, tal y como muestran obras como *Pescadoras* o, muy especialmente, *Pescadores vascos* (c. 1918). Respecto a Aurelio Arteta, perteneciente a este mismo contexto, se encontraba inmerso por esas fechas en una nueva etapa de la que nos ocuparemos con mayor detenimiento algo más adelante.

717 *Ibídem*, p. 23

718 GARCÍA, *op. cit.,* p. 255.

Y, por último, Nicanor Piñole, quien se mantenía por aquel entonces en la órbita regionalista a través de escenas costumbristas de ambientación asturiana como: *En la barraca* (1922), *Recogiendo la manzana* (1922), *Corpus en Carrió* (1925), *La fuente* (1925) o *Estibadores* (1927).

De este modo, casi a modo de reconocimiento u homenaje a aquellos autores que habían favorecido desde principios de siglo la modernización de la pintura española, se dejó espacio en la exposición para las fórmulas menos académicas del regionalismo. Tal y como ha señalado Pilar Mur al situar la presencia de los Zubiaurre, Arrúe o el escultor Quintín de Torre entre los ibéricos, "quedaban convertidos ya casi en una suerte de tradición dentro del arte nuevo, más valorados por lo que habían significado que por lo que realmente podían anunciar"[719]. Tampoco puede pasarse por alto en relación a los pintores vascos presentes en la exposición, que, tal y como ha indicado Brihuega: "fueron recibidos en esta muestra como bloque representativo de una entidad cultural y territorialmente delimitada"[720], es decir, que las connotaciones regionalistas de su trabajo resultaban más que evidentes.

En cualquier caso, el lenguaje regionalista difícilmente podía ser la estética promulgada por una tentativa de renovación como era la SAI y, de ahí, que uno de sus principales instigadores, Manuel Abril, justificara del siguiente modo la presencia en la exposición de los hermanos Zubiaurre:

> "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. Los Zubiaurre, a mi juicio, se salvan en sus buenos lienzos de ese achaque, pues el tema en ellos no les sirve de apoyo para rapsodiar exaltaciones de la raza ni para construir sainetes regionales. Los buenos cuadros de los Zubiaurre son retratos, no en el sentido de reproducción fisonómica, sino como presentación pura del aspecto formal de un espectáculo"[721].

Más allá de la justificación de Abril, tal vez hubo otro factor que contribuyó a esa inclusión parcial del regionalismo en la muestra. Las nuevas corrientes figurativas que llegaban desde el ámbito europeo, esas que Brihuega percibía en las obras presentadas por Dalí, Bores, Palencia o Fernández Balbuena, y que estarían también recogidas –desde muy diferentes ópticas, obviamente–, en los trabajos de Barradas, Berdejo, Urrutia y también el citado Arteta, favorecían la aceptación de una revisión de la figuración que, desde planteamientos mucho más conservadores y sujetos por la tradición, habían llevado a cabo en la década anterior determinados regionalistas.

719 Cfr. MUR, P., "El papel del arte vasco", en *La Sociedad de Artistas Ibéricos*…, *op. cit*., pp. 67-75, espec. p. 74.

720 BRIHUEGA, *op. cit.*, 1998, p. 20.

721 ABRIL, M., "La Exposición en el Palacio del Retiro (I), *Heraldo de Madrid*, 9 de junio de 1925 (Recogido en PÉREZ SEGURA, J., "Antología de textos y documentos", en *La Sociedad de Artistas Ibéricos*…, *op. cit*,, pp. 287-298, espec. p. 292).

En última instancia, esta presencia de algún autor regionalista en la exposición de la SAI, no deja de ser un hecho aislado. De la distancia entre el regionalismo (y su entorno) y los nuevos lenguajes europeos nos hablan otros testimonios como el dejado por Anselmo Miguel Nieto en una entrevista en la revista argentina *Plus Ultra*. Interrogado sobre el arte que predominaba en España en ese momento, se hacía eco de la nueva situación: "Es algo muy difícil de contestar. Muchos pintores españoles se dejan dominar por la moda de la pintura francesa, que está siempre agitada por renovaciones que satisfagan la inquietud del público. Pero nosotros tenemos que respetar la tradición"[722]. Con una concepción de lo que la tradición significaba bien distinta a la que se preconizaba desde el ámbito europeo, Nieto demostraba que la renovación plástica española, estaba ya en ese momento en manos de una nueva generación que, precisamente, no temía a esas "modas" de la pintura francesa.

Un paso más en la constatación de esa fractura proporciona Gabriel García Maroto desde una actitud diametralmente opuesta. Maroto, que a través de sus escritos –e incluso con su propia pintura– había difundido los logros de diferentes pintores regionalistas durante la década anterior, supo actualizar sus propios planteamientos y convertirse en uno de los principales impulsores de la modernización de la plástica española. En su conocida *La nueva España 1930* describe un hipotético nuevo ambiente cultural instaurado tras un cambio político que se ha señalado como premonitorio signo de lo que estaba por venir. Así, desde su particular "lo que podría ocurrir", describe en 1927 los acontecimientos de los siguientes tres años como si ya hubieran tenido lugar, mostrando una actitud beligerante respecto a cualquier forma artística ajena a las directrices vanguardistas. En este sentido, justifica la prohibición de una exposición de Néstor en un intento de educar el gusto malformado del público: "En España, nación de sentimiento estético deformado, el dulce halago cegador de dichas obras perjudicaría grandemente el intento de valoración atinada, al propósito de conseguir para el medio español, con estímulos y restricciones, una depuración creadora y crítica de que se encuentra bien necesitado"[723]. En esta misma línea, defiende la negativa a enviar las obras de los "malos" artistas regionales, ocultas en los fondos del Museo de Arte Moderno, a los museos provinciales en virtud de ese mismo peligro de contaminación estética.

Dentro de ese mismo relato de ficción, se refiere a la oposición que los artistas oficiales mostraron frente a la implantación de ese nuevo régimen que tan estrechamente controla el gusto estético. Habla de esos artistas dedicados al "españolismo", una categoría que, como hemos visto, se confunde en muchos casos con la del regionalismo, dependiendo, claro está, de los posibles significados de que se dotara al tratamiento de determinados asuntos:

722 GARCÍA HERNÁNDEZ, M., "Anselmo Miguel Nieto. El pintor de la Aristocracia Española", *Plus Ultra*, nº 85, Buenos Aires, mayo de 1923 (Recogido en WECHSLER, D., "Itinerarios del arte español en el Río de la Plata", en *Miguel Viladrich: primitivo y perdurable*, *op. cit*., pp. 180-199, espec. p. 185).

723 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. 56.

> "No es conveniente disimular, antes al contrario, es preciso afirmar con la suficiente evidencia que los artistas españoles a quienes los acontecimientos políticos sorprendieron tejiendo el tema conocido, es decir, el tema del españolismo a todo trance, el tema sobado de la tradición española, la canción de un nacionalismo que ningún artista de raza pudo aceptar jamás, se opusieron rabiosamente a la viva acción del estado, de este nuevo Estado interventor y controlador de toda manifestación estética de posible eficacia"[724].

Critica, por tanto, a aquellos autores que se mantenían en el tratamiento de determinadas temáticas que poco podían aportar ya a la pintura española y, de ahí, que defienda la prohibición de su actividad. Incluso en el caso de autores de indudable interés como podía ser Néstor. Y es que, según insiste más adelante, había que evitar que la oficialidad artística española siguiera en las manos de "rapsodas fríos de maestros y escuelas gloriosas, interventoras en la formación compleja de todo artista de excepción, pero nunca con vigencia total en un medio renovado y renovador que aspira a reflejar y a superar su hora"[725]. Es decir, que el triunfo definitivo de la vanguardia, el que él mismo relata, lo entiende como una imperiosa necesidad para la España del momento.

Por último, quizá convenga llamar la atención sobre una propuesta intermedia. Aquí podemos situar al canario Eduardo Westerdahl quien, durante la década de 1920, supo llamar la atención sobre lo que de lenguaje tradicional y agotado había en el regionalismo, abogando por una relectura del mismo acorde con las nuevas premisas artísticas. Fernando Castro Morales, en su tesis doctoral sobre la plástica isleña del momento, se refería a la postura defendida por el citado crítico en los siguientes términos:

> "Eduardo Westerdahl, sin negar el pasado, confía en la visión que, desde el presente pudieran dar de nuestras tradiciones los pueblos modernos desde fuera, sin por ello renunciar a la progresiva evolución hacia el futuro (…).
>
> El interés de este autor por la vanguardia y su responsabilidad regional le conducirán a una situación compleja, pero a la vez expresiva de las contradicciones del momento: Westerdhal critica todo aquello que de atávico y denostable tuvo el regionalismo anterior, pero no renuncia al tema regional, sino que lo aborda desde las poéticas contemporáneas. Las fiestas populares, el paisaje, el costumbrismo… son modernos si se expresan con una dicción actual, o se critican desde una moral nueva"[726].

724 GARCÍA MAROTO, op. cit., p. 220.

725 GARCÍA MAROTO, op. cit., p. 221.

726 CASTRO MORALES, F., *Regionalismo y vanguardia en la escultura y la pintura de Canarias: historia de las ideas artísticas 1898-1939* [microforma], La Laguna, Universidad de La Laguna, 1987.

En definitiva, que el problema quizá no se encontraba tanto en los asuntos tratados, que algunos como Westerdahl seguían considerando válidos por una cuestión de "responsabilidad regional", como en el modo de hacerlo. Y, en este sentido, las vías exploradas durante la década anterior, resultaban ya, a todas luces, agotadas. Pero como bien ha señalado Pérez Rojas: "Hay artistas nacidos entre 1880 y 1890 que manifiestan una mayor ruptura con el fin de siglo, desarrollando en algunos ejemplos líneas que ya estaban apuntadas en los anteriores autores, en otros casos modernizándolos o dejándose seducir por aportaciones formales de las nuevas corrientes"[727]. Cuestión ésta, de la que nos ocuparemos a continuación.

3.2.3.2. La nueva vía del "retorno al orden"

Tanto el origen como las premisas en torno a las que se movía ese ambiguo y plural "retorno al orden" que se desarrolló en Europa tras la primera Guerra Mundial han sido perfectamente recogidos por la historiografía[728] por lo que, tan sólo queremos llamar la atención sobre una cuestión muy concreta que, en realidad, desarrollamos en otro apartado de este mismo estudio. Nos referimos a la compatibilidad entre las fórmulas del retorno al orden y las del regionalismo internacional, al menos en la medida en que éste ha sido definido por determinados autores para los contextos francés e italiano. De este modo, las obligadas referencias al clasicismo podían venir de la mano, y así lo hicieron en determinados autores, de una renovada atención por las formas de vida tradicionales, una exaltación de la pureza de la vida rural, depositaria de las esencias primigenias de cada pueblo, un nuevo interés por la plasmación de los paisajes más característicos de cada zona, y, todo ello, coincidiendo con una proliferación de las ideas relativas a las identidades regionales y al papel que jugaban éstas en el conjunto del Estado.

727 PÉREZ, *op. cit.*, p. 92.

728 Entre los múltiples estudios generales dedicados a la cuestión, tanto en el ámbito nacional como el internacional, tan sólo citaremos algunos de los que nos hemos servido en el transcurso de nuestra investigación: GREEN, C., *Cubism and its Enemies*, New Haven, Yale University Press, 1987; SILVER, K. E., *Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*, London, Thames and Hudson, 1989; HULTEN, P. y CELANT, G. [a cura di], *Arte Italiana. Presenze, 1900-1945*, Milano, Bompiani, 1989; *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España* [catálogo de la exposición comisariada por Eugenio Carmona], Francfort, Schrin Kunsthalle y Madrid, MNCARS, [1991]; CARMONA, E., "El «arte nuevo» y el «retorno al orden». 1918-1926", en *La Sociedad de Artistas Ibéricos… op. Cit.*, 1995, pp. 47-58; GOLAN, R., *Modernity and nostalgia. Art and politics in France between the wars*, New Haven, Yale University Press, 1995; *Franz Roh y la pintura europea: 1917-1936* [catálogo de la exposición comisariada por Marga Paz], Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, Fundación Caja Madrid y Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997; *Forma. El ideal clásico en el arte moderno* [catálogo de la exposición comisariada por Tomás Llorens], Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2001; *Mímesis. Realismos modernos: 1918-1945* [catálogo de la exposición comisariada por Tomás Llorens], Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2005; *Caos & clasicismo: arte en Francia, Italia, Alemania y España, 1918-1936*, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Bilbao, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2010.

Regresando al ámbito español no hay duda de que la implantación del retorno al orden y los realismos europeos de nuevo cuño –que, obviamente, no eran las únicas vías por las que discurrió al recepción de la modernidad en estos años–, supone hablar de un contexto bien diferente al que hemos tratado de perfilar hasta el momento. No pretendemos, por tanto, referirnos a una nueva etapa del regionalismo sino tratar de discernir en qué medida se vio afectado éste por un nuevo de sistema de representación con el que, lógicamente, estaba obligado a establecer un diálogo. De ahí que debamos atender a la medida en que algunos de esos elementos que nos han llevado a hablar de la existencia de un lenguaje regionalista, se mantuvieron vigentes o se transformaron durante los años veinte y treinta. Entre otros: el tratamiento recurrente de una serie de asuntos vinculados a la realidad específica y la memoria de cada territorio; la posibilidad, inspirada por la propia realidad social, cultura y política, de que estos trajeran consigo una reflexión identitaria, así como una reivindicación del carácter único y diferenciado de un determinado pueblo; las constantes referencias a la tradición plástica española entendida, de forma más o menos superficial, como fuente de inspiración que proporcionaba recursos válidos para el arte contemporáneo; así como, en última instancia, la enunciación de un lenguaje plástico más o menos definido a través de la nueva combinación de una serie de presupuestos ensayados durante los años del cambio de siglo.

La persistencia de los asuntos regionales

Respecto al tratamiento de una serie de asuntos tomados del mundo rural, el folclore o las tradiciones, ya hemos señalado cómo estos no sólo eran válidos sino que, en determinados casos, incluso fueron promovidos por autores y críticos vinculados al retorno al orden.

Un ejemplo evidente en relación al tratamiento de los tipos rurales desde las nuevas premisas del retorno al orden, es el del pintor uruguayo afincado en España, Rafael Barradas. Figura clave para la implantación de la vanguardia en España, la representación de personajes extraídos de ambientes populares –tanto rurales como urbanos–, fue una constante en su producción. Eugenio Carmona ha señalado que para Barradas había algo más importante que las innovaciones artísticas, y esto era: "hablar a través de la pintura de aquello que él consideraba cierto: los seres y los paisajes en los que para el pintor residía la verdad del existir, y que no eran otros que seres y paisajes populares y cotidianos"[729]. Su particular acercamiento a lo popular, desde un punto de vista plástico, estaba lejos de las premisas del regionalismo.

729 CARMONA, E., "Rafael Barradas y el «Arte Nuevo» en España. 1917-1925", en *Barradas. Exposición antológica: 1890-1929* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Generalitat de Catalunya y Comunidad de Madrid, 1992, pp. 107-139, espec. p. 127.

A partir de 1922 la obra del uruguayo dejó atrás las premisas de los lenguajes vanguardistas que había recorrido –y en algunos casos desarrollado–, para sumarse a las nuevas propuestas que, a partir del conocimiento de los nuevos realismos europeos, se estaban imponiendo en el contexto español. En opinión de Jaime Brihuega su evolución en este sentido supone: "uno de los primeros ejemplos sólidos de realismo de nuevo cuño, de realismo de vanguardia, que se produjeron en el contexto peninsular"[730]. Fue precisamente durante esta etapa cuando a raíz de una estancia en la localidad turolense de Luco de Jiloca entre 1923 y 1924, las gentes de este lugar se convirtieron en protagonistas de su producción[731].

Como decíamos, Barradas nunca había participado del regionalismo pero lo cierto es que con su renovado acercamiento a la realidad rural, abría nuevas vías de expresión que podían ser seguidas por las nuevas generaciones. E incluso llamar a la depuración de las formas en aquellos que ya hacía tiempo estaban inmersos en el tratamiento de la temática regional. Por otro lado, conviene llamar la atención sobre el hecho de que, a través de un lenguaje notablemente distinto, Barradas coincide con el regionalismo en la importancia concedida al asunto. Pese al alto grado de abstracción, las figuras recogidas en obras como *Molinero aragonés*, *Retrato de Gil Bel*¸ *Calixto* o *Aragoneses* pretenden ser visiones de una realidad muy concreta, vivida por el uruguayo en el Aragón profundo y con cuya esencia pretende conectar. Eugeni d'Ors retrata este proceso en los siguientes términos:

> "Aquel núcleo de preferencias había de producir un resultado, que parece casi providencial, al ponerse en contacto con los elementos temáticos de la vida agrícola y, más singularmente, con las figuras adustas de una tierra de España tan poco dada a lo blando, sedoso, gaseado y apapelado, como el duro Aragón. ¿Hay ser humano en el mundo que más nos recuerde la figura de alguna de las muñecas que llamamos todavía *peponas* que algunas de esas mozas baturras cuya fisonomía se afirma en una verticalidad casi hostil y que han eliminado la última de las alusiones anatómicas en la superficie lisa de su falda y su delantal abigarrado? Barradas hará su retrato y lo convertirá en un bodegón"[732].

En realidad, la persistencia en el tratamiento de este tipo de asuntos, siguió muy diferentes vías, algunas de las cuales, por cierto, poco tenían que ver con el propio retorno al orden. Javier Pérez Rojas se ha referido al modo en que la nueva generación de pintores que se dio a conocer en torno a 1920 participó de esta tendencia en los siguientes términos: "Es ahora cuando encuentra rápida acogida la visión de lo popular con unas expresiones

730 BRIHUEGA, J., "Saturno en el sifón. Barradas y la vanguardia española", en *Barradas… op. cit.*, pp. 13-45, espec. p. 30.

731 En relación a las dos estancias de Barradas en Aragón consultar: LOMBA, C., "Barradas en Aragón", en *Barradas… op. cit.*, pp.65-82.

732 ORS, op. cit., 194?, pp. 113-4

sencillas y vitalistas, oscilantes entre el arcaísmo y el primitivismo. Se desarrolla ahora un arte más sintético y cézanniano, en el que a las influencias de Vázquez Díaz y Sunyer se irán imponiendo las de Picasso y Gris"[733].

Estaríamos por tanto ante un nuevo tratamiento de estos asuntos que bien poco tenía que ver ya con el lenguaje regionalista. En este sentido prácticamente desaparecieron las alusiones a lo específicamente regional desarrollando visiones de ese mundo rural que parecían perseguir la universalización de los contenidos tratados. Para la nueva generación, de la que formaban parte, entre otros muchos, autores como Pancho Cossío, Benjamín Palencia, Ramón Gaya, José Moreno Villa o Carlos Sáenz de Tejada; e incluso, José Frau, José María Ucelay, Joan Miró o Maruja Mallo, el horizonte plástico era bien distinto, a la par que notablemente diverso, y así se percibe en sus esporádicos acercamientos a un costumbrismo moderno completamente desprovisto de connotaciones románticas y realistas.

Tal y como ha señalado Pérez Rojas: "Uno de los apartados renovadores del regionalismo es el que se orienta hacia el arte popular, a través del cual conecta con varios de los ideales de la vanguardia"[734]. Sin que podamos olvidar que estamos refiriendo a dos ámbitos completamente distintos, lo cierto es que lo que podemos llamar neopopulismo, o, como ha hecho Calvo Serraller, neocasticismo[735], cobró una importante fuerza dentro del vanguardismo en esos mismo años. Algo que tuvo también su reflejo en otros ámbitos como la literatura y la música. El populismo se convirtió en un punto de convergencia entre la tradición y la sensibilidad moderna más avanzada y, en este sentido, la plástica regionalista ocupaba un lugar intermedio. No pretendemos con esto señalar que su papel fuera el de establecer un nexo de unión entre ambos, pero lo cierto es que sí pueden establecerse contactos puntuales como el que ha señalado Jaime Brihuega –entre otros–, entre la pintura de Romero de Torres y la poesía de García Lorca[736].

Del mismo modo, tampoco puede pasarse por alto que "lo español" era en los años veinte toda una moda dentro del ámbito europeo. Una moda que se había visto reforzada por la presencia de diferentes autores europeos en España durante los años de la I Guerra Mundial. Entre los autores de la vanguardia internacional que por entonces trataron la temática española puede citarse a: Robert y Sonia Delaunay, Alexej von Jawlensky, Ferdinand Hodler, Amadeo Modigliani, Jacques Lipchitz, Gino SEverini, Albert Gleizes, Man Ray, Natalia Goncharova o, por supuesto, Francis Picabia[737].

733 PÉREZ y GARCÍA, *op. cit.*, p. 108.

734 *Ibídem*, p. 119.

735 CALVO, *op. cit.,* 1988, p. 52.

736 BRIHUEGA, *op. cit.,* 2003, p. 69.

737 Todos ellos, junto a otros autores nacionales y extranjeros, aparecen recogidos en el catálogo de la exposición *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1856-1936* [catálogo de la exposición comisariada por Patricia Molins y Pedro G. Molero], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

Una nueva tradición

Ahora bien, en un ámbito como el español, que no había experimentado un proceso de implantación de la vanguardia equiparable al de otros países europeos, la asunción de un lenguaje internacional como era el del retorno al orden, podía exigir también el desmarcarse respecto a los planteamientos inmediatamente anteriores. En texto clave para la difusión del nuevo gusto clasicista como *Mi Salón de Otoño* (1924) de Eugeni d'Ors[738], Julián Díaz ha encontrado cómo este declara precisamente el fin del regionalismo[739]. En este mismo sentido Calvo Serraller y González García han señalado cómo pese a que por ese hipotético salón desfilan diferentes personalidades de las distintas escuelas regionales, éstos "son analizados a un nivel en el que los contenidos regionales desaparecen a favor de una sensibilidad, un gusto, una estética característica[740].

Desde luego que d'Ors se muestra abiertamente contrario a la poética regionalista. O al menos así parece hacerlo cuando en relación a la pintura vasca, señala:

> "Hay en la primera de estas oposiciones, la de Arteta a Zuloaga, el símbolo entero de un cambio ideal entre generaciones. Pensamiento, política, arte, cuanto –en el inmediato ayer– daban al mundo los vascos más notorios, ofrecía la nota común de un casticismo exasperado. En esto se asemejaban todos: los obesos de Euskadi, a los obesos de Castilla; los Arrúe, con sus muñequitos de boina, a Ignacio Zuloaga, con sus monstruos de capa y montera; don Sabino a don Miguel, quiero decir, Arana a Unamuno. Todos, por encima de las diferencias de acento –y de mercado–, eran, en esta generación, fundamentalmente *separatistas*; todos se apartaban esquivamente de la catolicidad de la Inteligencia, de la Roma universal…"[741].

Y, de ahí que alabe los logros que estaba obteniendo la nueva generación de pintores, quienes, según condición indispensable para obtener su beneplácito, empiezan a mirar hacia Roma al tiempo que se apartan del anecdotismo:

> "Al contrario, en los nuevos, en los de las promociones novecentistas, empieza a afirmarse la emancipación sobre mezquinas anécdotas. Su estilo colectivo trata de reducir los gravámenes impuestos por la geografía y su fatalidad. Son, o se esfuerzan en ser, (…) almas metropolitanas, en vez de caracterizados rebeldes; *arquetípicos* o *ectípicos*, nunca *típicos*; hombres de toda, no de pelliza; ciudadanos romanos siempre, y a mucha honra[742]".

738 ORS, E. d', *Mi Salón de Otoño*, Madrid, Éxito Gráfico, 1924. En nuestro caso manejaremos la reimpresión del texto incluida en ORS, E. d', *Mis Salones. Itinerario del Arte moderno en España*, Madrid, M. Aguilar, 194?.

739 DÍAZ, *op. cit.*, 2009,. p. 109.

740 CALVO y GONZÁLEZ, *op. cit.,* s/n.

741 ORS, *op. cit.*, pp. 90-1.

742 ORS, *op. cit.*, p. 91

Y es que, aunque D'Ors se proclama partidario de "el arte continuador del ideal estético de todas las épocas, el arte en que se intenta, en proba actitud de aprendizaje, continuar las tradiciones de los Museos"[743] subraya también que se había producido para entonces un giro notable en cuanto a los modelos. Si en el "Fin de Siglo" se había españolizado el arte a partir de los aires de libertad que se encontró en la obra del Greco, Velázquez y Goya, "los vientos saltaron después en su Rosa desde España a Italia"[744]. Y aclara también que antes de que se produjera ese cambio algún artista español supo aprovecharse de la coyuntura; citando expresamente a Zuloaga. En definitiva, D'Ors vuelve a invocar la tradición, pero lo hace a partir de los valores de orden y eternidad propios del clasicismo –que en lo contemporáneo estarían en Cezanne, el *noucentisme* e incluso el cubismo– y no los de la escuela española de pintura, constatando así que habían quedado atrás los planteamientos esgrimidos por la generación regionalista. Como bien ha planteado Díaz, lo que hace D'Ors es señalar la opción clasicista como la que llevó a los artistas a la superación del regionalismo, como en el caso de Sunyer, Nogués o Arteta; la misma vía que podía depurar a otros, como Barradas, de los excesos vanguardistas[745].

Había un nuevo ideal y un nuevo modo de acercarse a él. E incluso la reflexión identitaria, si es que ésta tenía cabida en el ámbito de la plástica, tenía que ser muy distinta a la generada a partir del pensamiento del noventayocho.

La transformación del lenguaje

Lo cierto es que esa posible evolución a través del clasicismo señalada por d'Ors puede ser percibida en muy diferentes autores del momento. Las premisas difundidas por los realismos de nuevo cuño contaminaron la plástica del momento haciendo que, tal y como señalamos, determinados autores vinculados al regionalismo, como Aurelio Arteta o José Pinazo, evolucionen en sus planteamientos dando lugar a nuevas vías de expresión perfectamente diferenciadas. Pero, al mismo tiempo, habrá otro grupo de autores, como hemos podido observar en determinados aragoneses, en los que tan sólo se percibe una asunción algo más superficial de determinados rasgos formales, sin que por ello renuncien claramente a sus planteamientos originales.

Estas nuevas corrientes traían también consigo la posibilidad de asimilar rasgos vinculados en origen a las vanguardias de principios de siglo, como el cubismo y el futurismo, si bien ya en gran medida desafectados de su capacidad transgresora. Así, determinados asuntos vinculados al folclore o las tradiciones podían ser tratados con rasgos de modernidad antes difícilmente presentes en la obra de los regionalistas. Un ejemplo ampliamente conocido es el del aragonés Francisco Marín Bagüés y su particular representación del movimiento de los bailarines en *La Jota* (1932). Marín había conocido el futurismo en sus años de formación

743 ORS, *op. cit.* 194?, pp. 29-30.

744 ORS, *op. cit.*, 194?, p. 58.

745 DÍAZ, *op. cit.,* 2009, p. 112.

italiana, pero no experimentaría con sus procedimientos hasta fechas posteriores. Así, tras los balbuceantes ensayos que supuso el dibujo *Jota* (c. 1921-3), esperó hasta la década de 1930 para aplicar este sistema en un óleo de gran tamaño, una fecha en que su uso difícilmente podía sorprender. De hecho, la obra pasó completamente desapercibida en su presentación ante el público madrileño en el Concurso Nacional de 1934. En cualquier caso, debemos añadir que algunos de los paisajes de Marín fechados en la década de 1920, como *Vista de la catedral de León* (1926) o *El Gallopuente (Castelserás)* (1928), presentan un uso antinaturalista del color y una reducción y liberación de las formas, que podríamos equiparar con fórmulas expresionistas y neocubistas. En esta misma línea, y siguiendo dentro del ámbito aragonés, podemos situar el empleo de "pequeñas superficies ligeramente construidas"[746] en la obra de Félix Gazo. También la particular visión que de los asuntos regionales realizó Ramón Acín, desde el primer momento mucho más avanzada que la de la mayoría de los miembros de su generación.

Volviendo sobre la asimilación en España de las figuraciones de nuevo cuño, Jaime Brihuega se ha referido a este proceso en los siguientes términos:

> "Esa nueva sensibilidad que se desencadena en la Europa de entreguerras podía representar un nuevo "metamorfismo moderno" para quienes ya se encontraban en sintonía con las vanguardias previas, o bien, un primer escalón de renovación para aquellos que ahora se incorporaban a la actividad artística y querían hacerlo a través de la modernidad última (que aparentemente ya no era tan radical). Paralelamente, en una cultura artística como la española, en la que el "desorden" se había producido sin una incidencia excesiva en el panorama público, estas nuevas versiones de lo moderno facilitaban ese "pequeño salto" a través del que algunos lenguajes tradicionales podían acceder a la modernidad de última hora con poco esfuerzo (o practicar la autosimulación de un acceso acelerado)"[747].

Por nuestra parte, entendemos que el regionalismo, o al menos sus versiones más avanzadas, eran uno de esos lenguajes, ya para entonces tradicionales, que podían tratar de dar ese "pequeño salto" que suponía la asunción de nuevos rasgos formales figurativos de origen europeo. No en vano compartía con éstos determinados conceptos como la búsqueda de una renovación figurativa –obviamente mucho más tímida en el regionalismo–, el interés por el asunto y los géneros, o la contraposición entre idea y realidad como dos vías que se quieren conjugar en un equilibrio[748] que, por lo general, tendió a resultar precario para los

746 LOMBA, *op. cit.*, 1996-7, p. 511.

747 BRIHUEGA, *op. cit.,* 2003, p. 52

748 A éste respecto señalaba Franz Roh en relación al postexpresionismo: "Sin embargo, en el post expresionismo subsiste una contraposición. Pero ya no es aquella oposición entre las unidades que integran este mundo (los bloques), sino la oposición entre la idea y la realidad (la composición y el dibujo) que ahora vuelven a confrontarse, a encajarse más rigorosamente que en el expresionismo, donde la realidad era completamente sojuzgada por la idea. El post expresionismo quiere expresar (intuitiva e inconscientemente) que en el mundo

regionalistas; quienes, en muchos casos, habían terminado por optar por una u otra vía. En cualquier caso, fueron muchos los que, más que abrazar los nuevos lenguajes, realización una asunción superficial de algunos de sus estilemas.

Javier Pérez Rojas, al tratar del ámbito valenciano, se ha referido a esa posible vía de escape que otorgaban los nuevos realismos en los siguientes términos:

> "El nuevo realismo permite a algunos de los protagonistas del regionalismo novecentista salir del callejón al que muchos se ven abocados. De este modo renuevan su estilo eliminándolo de anecdotismo y se dirigen hacia una mayor intemporalidad, que ya estaba planteada en algunos de los regionalistas como Romero de Torres, Viladrich o los Zubiaurre"[749].

Aurelio Arteta (1879-1961) fue uno de los que mejor vio esa posibilidad de avance[750]. En realidad, la pintura de Arteta siempre permaneció atenta a la recepción de determinadas fórmulas de la modernidad internacional pero el modo en que conjugó esas influencias y su fidelidad a los asuntos étnico-folclóricos, hacen que no pueda entenderse su obra al margen de la del resto de autores vinculados al regionalismo plástico vasco. Especialmente durante las dos primeras décadas del siglo cuando ofrece una visión más simbólica y alejada del tipismo pero igualmente atenta a la identidad cultural vasca.

Jaime Brihuega, ha llamado la atención sobre el modo en que "el pintor supo mostrarse ocasionalmente receptivo a señas de identidad específicas de aquellos escenarios naturales y culturales por los que discurrió su biografía, algunos muy diferentes de aquel que determinaba sus referencias ancestrales"[751]. Razón que le lleva a analizar las concomitancias mantenidas entre el que el vasco y diferentes lenguajes de su tiempo, especialmente, el impresionismo y el postimpresionismo, el simbolismo, el *noucentisme*, el realismo social, la figuración de entreguerras o el neocubismo.

Esta capacidad de asimilación hace que no pueda resultar extraña la transformación de su pintura en la década de 1920. Con su ciclo decorativo para el vestíbulo de la sede del Banco de Bilbao en Madrid (1922), además de su consagración a nivel nacional, encontramos el abrazo de los postulados del retorno al orden. En cualquier caso, conviene aclarar que esa

---

todo viene a parar a esta tensión entre realidad e idea, y para ello se vale de la relación abstracta, suavemente disonante, casi «inorgánica», que en sus cuadros establece entre el rigor realista y la composición excesiva" (ROH, F., *Realismo mágico. Post expresionismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1927, pp. 83-4).

749 PÉREZ ROJAS, J., *Tipos y paisajes: 1890-1930* [catálogo de exposición], Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, p. 262.

750 Entre los estudios dedicados a Arteta: *Homenaje a Aurelio Arteta en el centenario de su naciimiento* [catálogo de exposición], Bilbao, Banco de Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1979; *Aurelio Arteta: una mirada esencial. 1879-1940* [catálogo de la exposición comisariada por Edorta Kortadi], Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998; GONZÁLEZ DE DURANTA, J., *Aurelio Arteta*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008.

751 BRIHUEGA, J., "Metales en un crisol. Encrucijada Plástica de Aurelio Arteta", en *Aurelio Arteta: una mirada…, op. cit.,* 1998, pp. 15-35, espec. 23.

apuesta por el clasicismo no es extraña en Arteta, dado que su pasión por el renacimiento italiano, la pintura de Puvis de Chavannes o su relación con el *noucentisme* catalán, le habían hecho explorar esa vía en obras de la década anterior como el conjunto de pinturas para el comedor de la marquesa de Zuya, en Murguía (Álava), realizado en 1913. Si bien, en este caso, se imponía todavía la memoria simbolista de Gauguin y el grupo de los Nabis.

De este modo, en la década de 1920 encontramos a un Arteta diferente, aquel que en opinión de Eugeni d'Ors fue "el primero en sacar *a la pintura vasca del atolladero del etnicismo*. Desdeñoso de los fáciles éxitos del *carácter*, ha querido darle un acento *italiano*, universal. Sus figuras, aunque ligadas a veces a temas locales, aspiran a ajustar a los módulos de la belleza eterna"[752]. Y, más adelante añadía:

> "Ni siquiera, según insinuábamos antes, ha reñido por completo con los temas de aldea, los de ciudad, y aun de suburbio, y los de la vida del mar, tan hondamente semejantes en todos los países del mundo. Ha preferido también los relativos a los trabajos a los relativos a los juegos, tal vez porque en los primeros el factor de lo pintoresco local tiene menos papel"[753].

Justificaba así d'Ors la pervivencia de la temática popular vasca en la obra de Arteta. Algo que debió parecer necesario al catalán para plantear el avance que encontraba en su pintura respecto a la del resto de representantes de su generación.

En definitiva, lo que se produce en Arteta es un cambio de modelos, no tanto de asuntos, y, por supuesto, una eliminación de lo que pudiera quedar de anecdótico en su trabajo. De este modo, se sitúa en la primera línea de la modernización plástica española, coincidiendo en sus investigaciones con lo que hacían otros como Sunyer o Vázquez Díaz. Mediada la década, tal y como ha señalado Jaime Brihuega, encontrará la madurez de su geometrismo constructivo.

Volviendo sobre su trabajo para el Banco de Bilbao, cabe señalar que esta nueva vía, en la que se deleita en el carácter escultórico y monumental de las figuras, la simplificación de las formas o la depuración del cromatismo, supondrá un modelo transitado por otros regionalistas. Baste como ejemplo el fondo el telón de fondo para el salón de actos del Centro Mercantil de Zaragoza realizado por Rafael Aguado Arnal bajo el título de *La Agricultura y la Industria* (1934)

En una línea similar –por la transformación que sufre su lenguaje, no por los resultados de ésta–, podemos situar la evolución sufrida en esa misma década por la pintura de José Pinazo Martínez (1879-1933). .

En su producción encontramos representadas las diferentes soluciones formales que adoptará la pintura inspirada en tipos locales entre finales del siglo XIX y la década de 1930. Unas transformaciones estilistas que, obviamente, resultan igualmente visibles en sus

752 ORS, *op. cit.*, 194?, p. 90

753 *Ibídem*, p. 93.

retratos y bodegones. Su itinerario iría del realismo finisecular inspirado por pintores como su propio padre, Ignacio Pinazo, a la asunción del lenguaje de los realismos de nuevo cuño en su etapa final. A medio camino entre ambos, sus obras premiadas en las nacionales durante la década de 1910, que le llevaron a ser considerado uno de los mejores representantes de la escuela valenciana. El primer paso, el que va del costumbrismo al regionalismo lo describe Manuel Abril del siguiente modo:

> "En los cuadros primeros de Pinazo aparecían temas regionales interpretados de un modo anecdótico (…). Luego después, en algún cuadro de entonces, en el llamado *Ofrenda*, (…) propendía ya Pinazo a ver el espectáculo de su región como ofrenda religiosa –paganorreligiosa– al espíritu de la raza regional; propendía a interpretar las costumbres regionales como un rito, las fiestas como una liturgia[754]".

Pero en este punto debemos llamar la atención sobre el significativo cambio que se produjo entre una obra fechada durante el momento de apogeo del regionalismo, *Floreal* (1915) –probablemente la misma a la que Abril denomina *Ofrenda*– y el modo en que interpretó un tema similar, quince años después, en *Nosotros* (1930). Si la primera, que recibió el beneplácito de la crítica –primera medalla en la Nacional incluida–, se fundamenta en la representación de los tipos, las vestimentas y los frutos característicos del Levante, cayendo en un cierto barroquismo decorativo, la segunda, un encargo de Archer M. Huntington para *The Hispanic Society of America*, muestra un nuevo camino fundamentado en la depuración de cualquier elemento accesorio, tomando como modelo el ámbito italiano y mirando hacia el realismo mágico europeo. Ambas obras contienen un marcado carácter simbólico y aspiran, igualmente, a la representación de arquetipos, en lugar de personajes reales, que encarnen el espíritu valenciano; pero la anécdota casi desaparece en *Nosotros*, tan sólo se mantiene la representación de los trajes típicos e incluso estos ganan en sobriedad, parece querer ahondar en el carácter universal contenido en lo particular. El espectáculo deja paso a la esencia, planteando una nueva manera de entender tanto la pintura como la región.

Las lecciones aprendidas de las figuraciones de nuevo cuño habían supuesto un considerable cambio estético que, para Manuel Abril, tenía más de profundización que de rectificación: "Por eso, aunque rectifica su concepto estético, su manera de pintar y hasta su manera de concebir, más que de rectificar, sin embargo, lo que hace, en lo que se refiere al concepto, es ahondar, acabar de orientar lo que ya se apuntaba en esa otra obra"[755].

El propio Pinazo fue consciente del camino recorrido, el cual no debió ser sencillo, a la luz de la incapacidad que mostraron para el mismo otros compañeros de generación:

> "Y de esto vino a florecer «Nosotros», purificado de la escoria del tiempo pasado. Busqué la purificación de la línea y del color. Todo sencillo, puro, con una Valencia puramente espiritual. Olvidé esa Valencia de «pandereta» de «mise en escene», del

754 ABRIL, *op. cit.*, 1935, p. 46.

755 ABRIL, *op. cit.*, 1935, p. 46.

barroquismo de traca, de colores chillones, de faldas rameadas, y cuando todo se hallaba purificado en la evocación y el recuerdo, comencé a pintar un cuadro con amor, con ternura, con devoción"[756].



José Pinazo Martínez, *Nosotros*, 1930

756 Recogido en GRACIA, C., "Notas para un estudio sobre José Pinazo Martínez", en *Los Pinazo: 100 años de expresión artística* [catálogo de la exposición comisariada por Felipe Garín], Valencia, Puerto Autónomo de Valencia, 1991, pp. 27-34, espec. p. 31.

En términos generales, puede decirse que el regionalismo, en contacto con la vuelta al orden, tenderá a la depuración formal, la universalización de los motivos y el olvido de las peculiaridades locales, la eliminación completa de las posibles cargas anecdóticas e incluso del interés etnográfico por la representación del detalle. Los arquetipos regionales pasarán a ser globales, alusivos a la pureza de las formas de vida en contacto con la naturaleza.

Las referencias clásicas y los modelos italianos aparecerán, de forma más o menos decidida, en muy diferentes autores: orden, depuración, volumetría, reducciones geométricas… Las transformaciones no son siempre tan evidentes como en los casos de Arteta o Pinazo. De hecho, en ocasiones resulta complicado precisar los modelos. Así, en una obra como *Ya llega el vencedor* (1919) de Julio García Condoy, aparece una disposición en friso que recuerda ese carácter "paganoreligioso" señalado por Abril para la *Floreal* de Pinazo y, sin embargo, la sobriedad compositiva y decorativa parece seguir otros derroteros. Hay una depuración formal que nos hace pensar en los incipientes realismos de nuevo cuño pero, al mismo tiempo, ese carácter intemporal, tal y como señaló Pérez Rojas, ya estaba en regionalistas como Romero, Viladrich o los Zubiaurre. Paralelamente, la vista de la localidad situada al fondo presenta una reducción en volúmenes geométricos que vuelve a hacer pensar en referentes europeos.

Otra vía algo diferente, aunque igualmente relacionada con la anterior, es la que se centró en el tratamiento de paisaje, en muchos casos, fusionado con pequeñas escenas de ambientación rural. En éstas la actividad se vuelve cotidiana al tiempo que genérica, las figuras pierden rostros e identidades y las alusiones regionales prácticamente desaparecen por completo. Podríamos hablar de un paisajismo renovado o de un costumbrismo moderno, que no es deudor en los jóvenes de experiencias anteriores, pero que también es transitado ahora por regionalistas como el aragonés Rafael Aguado Arnal que se especializa en el paisaje y transforma sus referentes. Sin que sea necesario señalar una referencia directa en la obra de Vázquez Díaz, lo cierto es éste –junto a otros ya citados como Pancho Cossío–, actualizó en esas fechas tanto el paisaje como las pequeñas escenas rurales a través de obras como *Tarde de domingo en Fuenterrabia* (1917), *Paisaje del Bidasoa* (c. 1918-20)*, Paisaje de Hondarribia con dos marineros* (c. 1918-20)*, Aldeanas de Fuenterrabia* (c.1920)*, Pescadores vascos* (c. 1920) o, la más tardía *Buscando el agua* (c. 1930). Tarde o temprano, las fórmulas aquí utilizadas, novedosas a principios de la década, se fueron generalizando (y también tamizando) en manos de otros autores menos avezados.

3.2.3.3 Realismos regionalistas no académicos

Partimos de la denominación utilizada en cierta ocasión por Calvo Serraller para referirse a una realidad diferente a la que aquí nos ocupa pero a la que, en cualquier caso, conviene aludir para evitar confusiones. Calvo al referirse a una línea neocasticista que percibe en la vanguardia española entre 1925 y 1931 alude al "cada vez más extendido desarrollo de los

realismos regionalistas no académicos"[757]. En realidad se refiere el autor al camino que llevaría al desarrollo de otra de las vertientes de los nuevos realismos, la que llevaría a los realismos críticos de los años treinta y que tuvo en España diferentes focos regionales de relevancia. Una cuestión que ya fue estudiada por Valeriano Bozal en los años sesenta[758].

La utilización por parte de Calvo del término "regionalistas" nos permite volver sobre una de las características del periodo a las que aludíamos al comienzo de este epígrafe, la de la pervivencia de las ideas regionalistas y nacionalistas durante los años 20 y 30 en el debate cultural, social y político. Incluso éstas se vieron favorecidas por el clima político derivado de la instauración de la II República. Algo que, obviamente, hay que tener en cuenta al referirse a la plástica del momento. En realidad, esta cuestión estuvo presente durante todo el primer tercio del siglo y tanto regionalistas como nacionalistas se servirán de las imágenes generadas por la plástica de sus territorios independientemente de que sus autores comulgaran o no con sus planteamientos.

Una cuestión altamente compleja tal y como planteó González de Durana en relación al ambiente artístico vasco de principios de siglo[759]. En esta misma línea, Ismael Manterola se ha referido a la utilización de las obras de los hermanos Zubiaurre por parte del nacionalismo durante los años 30 y después de la Guerra Civil, algo que, en su opinión, no había ocurrido en fechas anteriores[760]. Algo que no es de extrañar dado que el debate en torno a la identidad vasca –y con ésta toda las demás: gallega, catalana, aragonesa… o española– rebasa durante todo este primer tercio de siglo los límites estrictos de una ideología concreta. Se trata de una constante que, en líneas generales, no cambiaría en estas dos décadas en relación a las precedentes.

Donde sí que se produjeron los cambios fue en el ámbito plástico. Y esos son los que nos permiten diferenciar esta producción –pese a la coincidencia de asuntos y, en algunos casos, de intenciones– de la que hemos venido tratando hasta el momento. Obviamente, ningún compartimento de los que estamos perfilando es estanco y la influencia de estos nuevos realismos de los años treinta también podrá hacerse notar en la obra de algún (ya maduro) regionalista de primera hornada.

Por otra parte, determinados aspectos, cobraron en los años treinta especial relevancia. Así, el componente social, hasta entonces sólo presente en autores muy concretos y en algún caso de incómoda adscripción al regionalismo –Salaverría, Valle, Castelao…–, cobrará fuerza e hibridará con las posibles reivindicaciones de carácter político.

Estos regionalismos "no académicos" tampoco estaban exentos del riesgo de repetir fórmulas precedentes, dado que su propia intencionalidad política podía hacerles perder ese supuesto carácter innovador. Al menos así lo entendía Ernesto Dethorey en 1930 desde el diario *Nueva España.* Tras haber asistido a dos exposiciones, una de arte

757 CALVO, *op. cit.*, 1988, p. 52.

758 BOZAL, *op. cit.,* 1966 y BOZAL, *op. cit.,* 1967.

759 GONZÁLEZ, *op. cit.* 1992.

760 MANTEROLA, *op. cit.*, p. 280 y ss.

norteamericano y otra de arte ruso, en Estocolmo señala ante la infructuosa búsqueda de ambos países por desarrollar un arte original: "Cuando se busca una originalidad nacionalista o racial en pintura, hay que recurrir al regionalismo, que es como recurrir a la arqueología o a la etnografía comarcal. La pintura nacionalista que hoy día se produce consiste en una resurrección extemporánea del tipismo, cosa que hoy día ya hemos superado"[761]. Y cita a continuación la pintura de "gauchos" en Argentina, la representación de "pieles rojas" en la de EE.UU., así como la recuperación en el arte ruso de ciertos "regionalismos" practicados ya en época de los zares.

Volviendo al caso español, no hay que olvidar que la cuestión identitaria fue una clave fundamental en las manifestaciones de modernidad que se desarrollaron en las regiones más dinámicas como Cataluña, el País Vasco y Galicia. Si bien en el primer caso, esto no supuso la formulación de un regionalismo "canónico", sino a su equivalente *noucentista*, tanto el País Vasco como Galicia, suponen dos núcleos esenciales para el conocimiento del regionalismo español. Puesto que a la importancia de los pintores vascos en la formulación del regionalismo ya nos hemos referido con anterioridad, conviene aquí llamar la atención sobre el foco gallego, el cual nos sirve para llamar la atención sobre la importancia de la identificación entre arte e ideas políticas.

Los estudios sobre arte gallego suelen diferenciar entre una primera generación en la que encontraríamos el regionalismo más académico de la pintura de Fernando Álvarez de Sotomayor; las particulares visiones de Galicia de Jesús Corredoira, las más tópicas de Carlos Sobrino; y, junto a ellos, las propuestas mucho más personales, comprometidas políticamente y plásticamente avanzadas de Alfonso Rodríguez Castelao. A éstos les siguió en el tiempo la generación de *Os Novos* preocupada, tal y como ha puesto de manifiesto Xosé Antón Castro, por la incorporación del arte gallego al ámbito vanguardista, en la que encontramos a Carlos Maside, Manuel Colmeiro, Manuel Torres, Arturo Souto y Laxeiro[762]. Autores correspondientes a esa nueva formulación del realismo a la que estamos aludiendo. Más allá de su vocación renovadora, todos ellos mostraron en su trabajo una especial atención por la reivindicación de la identidad gallega, así como una vinculación más o menos directa con las aspiraciones nacionalistas. Una comunión entre arte y política que, como ha señalado Castro llevó, a la "casi obligatoriedad de «militancia» o cooperación" con el galleguismo, lo cual explicaría, al menos en parte, "el tipo de lenguaje utilizado y la huida de las experiencias radicales en el terreno formal, lo mismo que su centralidad en torno a la imagen y a una cierta manera de narrar desde un eje constante que será siempre o la Galicia mítica o la más real"[763].

761 DETHOREY, E., "Pintura soviética. Carta de Estocolmo", *Nueva España*, Madrid, 1 de mayo de 1930.

762 CASTRO, X. A., *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Sada, A Coruña, Ediciós do Castro, 1992. A este respecto consultar también: CASTRO, X. A., "Regionalismo versus nacionalismo", en *A Galicia moderna 1916-1936* [catálogo de la exposición comisariada por Antonio Bonet], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, pp. 58-71.

763 *Ibídem*, p. 66.

Dado que nos estamos refiriendo al periodo comprendido entre 1925 y 1936, el lenguaje empleado por los citados artistas fue bien distinto del utilizado por sus predecesores durante las dos primeras décadas del siglo. Y, sin embargo, no se puede menos que subrayar una línea de continuidad entre las obras de los regionalistas y las que en estos años hacían autores como Colmeiro y Souto. La identificación con el galleguismo, la alusión al mundo rural, sus formas de vida, su trabajo, incluso sus vestimentas… no son tan distintas salvo por el hecho de que, tanto desde el punto de vista generacional como desde el plástico, estamos hablando de una realidad diferente.

Algo similar podría decirse en relación a lo ocurrido con la nueva generación de autores vascos y su producción de estos años: Urrutia (*Barrenadores*, 1920; *Maternidad*, 1925 o *Pastor músico*, c. 1933), Bikandi (*Trozo de baile vasco*, c. 1922, *Baile popular. Estudio para un mural*, c. 1924; o *Casa de pesca*, c. 1925), Olasagasti (*Padre e hijo. Pescadores de Orio*, 1925) e incluso, Ucelay (*Mural para el Batzoi de Bermeo*, 1931-34 o *Jugadores de bolos*, c. 1935).

3.2.3.4. El Concurso Nacional de Pintura de 1934

El Concurso Nacional de Pintura celebrado en 1934 puede considerarse como la última gran cita oficial a la que se vio llamada la pintura regionalista, en unas fechas en las que el discurso artístico estaba más centrado en otros derroteros. O quizá sería más correcto hablar de pintura de asuntos regionales, dado que la mayor parte de sus participantes formaban parte de una nueva generación que no había participado de la primera eclosión regionalista.

Los Concursos Nacionales, tal y como ha señalado Victoria Martínez, surgieron en 1922 por iniciativa del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para favorecer la producción artística nacional. Según Real Orden de 27 de septiembre se establecieron, con periodicidad anual, concurso de Escultura, Música, Literatura, Grabado y Artes Decorativas[764]. De este modo, no coincidían con las Exposiciones Nacionales ni en periodicidad –en este caso bianual–, ni en secciones, dado que dejaban fuera la pintura y la arquitectura y favorecían la creación musical y literaria. En realidad, las diferentes disciplinas incluidas cambiarían con el tiempo y ni siquiera era obligado que las convocatorias de todas ellas se realizaran al mismo tiempo. Así, en mayo de 1923 aparecieron publicadas en *La Gaceta* las bases para los concursos de pintura y literatura, si bien el primero estaba dedicado a la "pintura de aplicación" y, por lo tanto, su objetivo era el fomento de las "industrias artísticas"[765].

Que tengamos constancia, la primera edición dedicada específicamente a pintura fue la de 1932. En realidad, ya en 1931 tuvo lugar un Concurso Nacional de Pintura, Escultura y Grabado pero, se trataba de una iniciativa privada puesta en marcha por el Círculo de

764 MARTÍNEZ AURED, V., "1922-1936, los concursos nacionales de escultura", *Artigrama*, nº 24, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 579-598.

765 Concretamente se subdividía la convocatoria en siete subsecciones: Arte textil, Cerámica, Vidrieras artísticas, esmaltes y mosaicos, Figurines, bordados y encajes, Originales para la decoración de trabajos tipográficos, Encuadernaciones y cueros artísticos policromados, Trabajos artísticos cromolitográficos y papeles pintados: "Concursos de Pintura y Literatura", *ABC*, Madrid, 12 de mayo de 1923, p. 12.

Bellas Artes madrileño[766]. Venía a continuar la serie de exposiciones celebradas en años anteriores en el Salón del Círculo de Bellas Artes y su principal novedad consistía en que las diferentes recompensas llevaban el nombre y estaban subvencionadas por personalidades e instituciones[767] que dejaban en manos del Círculo la nómina de premiados[768].

Dejando pues al margen este otro concurso homónimo, como decíamos, la primera convocatoria oficial de pintura tuvo lugar en 1932. En ella observamos ya otra de las peculiaridades que acompañará a los concursos y es que estos contarán con un tema cerrado al que debían ajustarse las obras presentadas. Así, esta primera edición estaba pensada para desarrollar una pintura al fresco para la sala de visitas, o de juntas, del ministerio. En cuanto a las siguientes: la de 1933 tenía como motivo el retrato al óleo; la de 1935 admitía dos temas, el desnudo en tamaño natural y proyectos de decoración para una sala de recepciones y fiestas de una escuela de Madrid; la de 1936 tan solo exigía que se tratara de composiciones de cinco figuras en formatos de aproximadamente un metro. Todavía se convocó otra edición en Barcelona durante el año 1937 de la que ignoramos si tuvo alguna orientación temática.

La edición de 1934 tuvo como motivo la representación de trajes regionales en obras realizadas al óleo y en tamaño natural. De ahí que debamos dedicarle una especial atención. La exhibición con las obras presentadas se inauguró en el palacio de exposiciones del Retiro el 23 de noviembre de 1934, con la intención de que las premiadas por el Jurado pasaran a formar parte del Museo de Pueblo Español. Concurrieron cincuenta y ocho artistas representando motivos de diferentes regiones y comarcas. Entre ellos: Daniel Vázquez Díaz, José Aguiar, Timoteo Pérez Rubio, Rosario de Velasco, Delhi Tejero, Francisco Marín Bagüés, Francisco Soria Aedo, José Bardasano, Ángel Díaz Domínguez, Gregorio Prieto y Ramón Zubiaurre. El crítico "El Otro", desde las páginas del *El Sol*, subrayaba la importante presencia femenina –junto a las dos citadas otras como Carmen Martínez Kleiser, Teresa Condeminas, Asunción Aserta y Amparo Figueroa–, con unas lamentables reflexiones que, sin embargo, pretendían subrayar el talento de algunas de ellas:

> "Es curioso: coincidiendo, casualmente, con la concesión del voto a la mujer, ingente disparate, se ha desarrollado entre las mujeres españolas una cierta afición al cultivo de las artes. Hoy tenemos un plantel de mujeres pintoras que merecen exquisita atención. No es que nosotros creamos que las artes sean disciplinas propias de mujeres. Nada de eso. Nosotros creemos decididamente que las artes son oficios

766 *Concurso Nacional de Pintura, Escultura y Grabado* [catálogo de la exposición celebrada en el Palacio del Retiro de Madrid en mayo-junio de 1931], Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1931.

767 En concreto y, con premios de diferente cuantía, colaboraron: Juan March, la Diputación de Madrid, Valentín Ruiz Senén, el duque de Medinaceli, el conde de Cerragería, Alfredo Bauer, Francisco Cambó, la marquesa de Pelayo, el duque de Maura, el conde de Romanones y el duque de Alba. Además el propio Círculo concedió una medalla de oro.

768 Los pintores premiados fueron: José Gutiérrez Solana, José Aguiar, Joaquín Valverde, Daniel Vázquez Díaz, Roberto Fernández Balbuena, Timoteo Pérez Rubio y Miguel Ángel del Pino.

de varón. Pero acatamos sin vacilar los hechos, y los hechos dicen y afirman que en este momento hay unas cuantas mujeres en España, y cosa rara, algunas de ellas con talento"[769].

Más allá de esa notable presencia femenina, el verdadero objeto de debate fue el tema elegido para el concurso. Luis de Galinsoga mostraba la actitud más retrógrada desde las páginas de *ABC* cuando subrayaba la "hispanidad" de la iniciativa e intuía en ella una saludable tendencia educadora: "la de coercer el desenfreno modernista de muchos buenos artistas que pintan España… para agradar a cualesquiera temperamentos menos los españoles"[770]. Algo que no debió surtir efecto dado que encontraba entre las presentadas "obras absolutamente reprobables por su acento extranjerizado"[771]. Menos tajante se mostraba José María Marañón cuando señalaba la importancia que podía tener ese "retorno al cuadro de composición"[772] para la pintura española, mientras que Manuel Abril advertía del "interés expectante" que suponía el asunto seleccionado; al tiempo que llamaba la atención sobre del peligro que entrañaba su tratamiento: "No hay tema, pues, que esté más al borde mismo, tanto de problemas profundos como de pendientes funestas"[773]. Si bien la postura más crítica la mostraba "El Otro", rotundamente contrario a la temática regional: "Harto han abusado los pintores españoles de los temas folklóricos, de los indumentos populares: y la mayor parte de las veces que han recurrido a ellos lo han hecho para encubrir con lo vistoso del tema la penuria pictórica"[774]. Y saludaba el hecho de que el arte moderno, con el que tampoco parece comulgar, se haya desviado de su tratamiento: "Por eso ha hecho muy bien el llamado arte moderno en desecharlos totalmente de sus programas. Este tendrá sus flaquezas; pero no tiene la de la mixtificación apoyándose en temas que en todo caso han de halagar la vista y el espíritu del vulgo"[775]. Si bien, y pese al error en la elección del tema, consideraba que el concurso de ese año había elevado la calidad de los anteriores.

Precisamente este mismo crítico ponía sobre la mesa otra cuestión tradicionalmente vinculada a este tipo de representaciones: la inspiración del natural frente a lo que denomina "pintura de maniquíes". En cualquier caso no pretende priorizar una sobre la otra e incluso destaca la obra presentada por Vázquez Díaz, abiertamente situada en el segundo grupo.

769 EL OTRO, "Las artes y los días", *El Sol*, Madrid, 2 de diciembre de 1934, p. 2.

770 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. 6.

771 *Ibídem.*

772 MARAÑÓN, J. M., "Concurso Nacional de Pintura 1934. El traje regional", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 4 de diciembre de 1934, p. 9.

773 ABRIL, M., "Concurso Nacional sobre trajes regionales", *Blanco y Negro*, Madrid, 25 de noviembre de 1934, s/n.

774 EL OTRO, "Las artes y los días. Trajes regionales", *El Sol,* Madrid, 27 de noviembre de 1934, p. 2.

775 *Ibídem.*



Rosario de Velasco, *Maragatos*, 1934

El primer premio, 10.000 pesetas, fue para las *Figuras de Ansó* de José Aguiar. Hubo también otros tres premios de 6.000 pesetas para Sebastián García Vázquez por *Antiguos mayordomos de la Virgen de la Peña,* Rosario de Velasco con *Maragatos* y Miguel Ángel del Pino con *Salamanca*; así como dos accésit de 1.000, para Luis Muntané y Mariano Sancho. La decisión del jurado –compuesto por Aurelio Arteta (presidente), López Mezquita, Gutiérrez Solana, Martínez Cubells y José Ramón Zaragoza–, como no podía ser de otra manera, resultó polémica. "El Otro" se lamentaba por no figurar entre los premiados Vázquez Díaz, que regresaba al tratamiento de los tipos regionales con una escena ambientada en su Huelva natal, y Timoteo Pérez Rubio con *Mallorquinas*[776]. Fuera quedaban también otras obras de gran calidad como el *Zoco zamorano* de Delhi Tejero.

Según cuenta el citado "El Otro", al parecer Arteta cambió su voto de Vázquez Díaz a Aguiar, al ver que éste no iba a resultar premiado por contar únicamente con su apoyo y el de Solana[777]. Esto parece corroborarlo una carta enviada por Solana a Manuel Abril en la que señalaba que, pese a ser parte del jurado, no estaba de acuerdo con la decisión tomada y que sus seleccionados, por orden estricto eran: Vázquez Díaz, Zubiaurre, Rosario Velasco, Gregorio Prieto, Isaías Díaz y Muntané[778].

Dadas las restricciones que imponía el propio tema del concurso, difícilmente podría encontrarse en las obras presentadas un muestrario de por dónde transitaba el discurso plástico del momento. Al menos a tenor de las imágenes aparecidas en prensa, los participantes debieron optar por una figuración realista que se detenía en los detalles de la indumentaria. La importante cuantía del premio, parecía requerirlo así. Los mejores ejemplos, y así lo recogen determinadas críticas, parecen insistir en modelos italianos, dentro de la línea de los figuraciones de nuevo cuño.

Los juicios más certeros fueron los de Manuel Abril quien, a través de un diálogo simulado en las páginas de *Blanco y Negro*, se lamentaba de los pobres resultados del certamen en los siguientes términos: "El concepto de traje regional, el concepto de un cuadro de este tipo, debería haber llevado a los autores a otras latitudes poemáticas de trascendente estetismo, que, sólo a ráfagas leves, aparecen en las obras de la actual exposición y sólo de cuando en cuando"[779]. Con ésta y otras afirmaciones parece transmitir la idea de que tan sólo a través de una suerte de realismo mágico podía haberse resuelto el problema. Indica a través de uno de los protagonistas de su relato que las verdaderas obras de arte:

> "son obras que presentan un universo, las figuras o las formas de los cuadros, como un mundo suspendido entre este mundo y el otro; como si los datos sensibles que hallamos en la tierra "levitados" quedaran suspendidos y en suspenso, no elevándose del todo y no volviendo a caer; participando del suelo y de todo lo terreno, pero

776 EL OTRO, "Las artes y los días. El fallo", *El Sol*, Madrid, 1 de diciembre de 1934, p. 2.

777 *Ibídem.*

778 EL OTRO, *op. cit.,* 2 de diciembre de 1934.

779 ABRIL, M., "Trajes regionales de ritual", Blanco y Negro, Madrid, 1 diciembre 1934, s/n.

> "asumidos", no obstante, por algo superior que los reclama. De ahí la "levitación" o "asunción" que los hace aparecer como imagen trascendente de este mundo. En cuanto imagen, de aquí; en cuanto trascendente, de otro mundo"[780].

Algo que, en su opinión, casi ninguno de los participantes en el certamen había logrado, dado que: "se han limitado a pintar con maestría, a buscar trajes exóticos o a dar naturalidad a las escenas o a presentar documentos"[781]. Y eso, resultaba, a todas luces insuficiente.

El mismo Manuel Abril, apenas unos meses después, volvía sobre el Concurso Nacional recogiendo algunas de los opiniones de esos concursantes obligados a tratar la temática regional:

> "A todos los concursantes a quienes hablamos nosotros oímos, sin excepción, decir una de estas dos cosas: o "¡A mí me angustia hacer esto…! ¡No vuelvo a pintar jamás los bordaditos de un traje de pueblo!, o "Yo estoy satisfecho con el tema porque me va; pero no dejo de comprender que a nosotros, los pintamos así nos favorece y, en cambio perjudica a muchos otros""[782].

Se trata sólo de unas opiniones anónimas y, sin embargo, resultan altamente significativas. Por un lado, no puede obviarse que, apenas quince años antes, pocos habrían sido los pintores a los que no favoreciera en mayor o menor grado el asunto elegido. Pero, sobre todo, demuestran que nos encontramos en un contexto muy distinto del que originó el lenguaje regionalista. Las obras presentadas al Concurso Nacional de 1934, más allá de los referentes empleados, parecían retomar cierta visión romántica, pintoresca, de la variedad regional. Apenas hubo, ni en ellas, ni en las críticas publicadas, alusiones directas a las diferentes identidades del mosaico español. Ese momento, al menos desde el punto de vista plástico, ya había pasado.

780 *Ibídem.*

781 *Ibídem.*

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

IDENTIDAD, TRADICIÓN Y RENOVACIÓN: LA PINTURA REGIONALISTA. ARAGÓN (1898-1939)

VOL. 2

Autor: Alberto Castán Chocarro
Directora: Dra. Concha Lomba Serrano

Tesis doctoral
Universidad de Zaragoza
2013

ÍNDICE

VOL. 2

IV. LA PINTURA REGIONALISTA EN ARAGÓN (1898-1939)

1. EL ARAGONESISMO POLÍTICO Y CULTURAL 3

1.1. ORÍGENES DEL REGIONALISMO ARAGONÉS 4
1.1.1 Regeneracionismo y aragonesismo en el cambio de siglo 6
1.1.2 Las exposiciones y su contribución al despertar de la conciencia regional 17
1.1.3 El regionalismo aragonés durante la primera década del siglo XX 21

1. 2 LA ECLOSIÓN DEL PENSAMIENTO REGIONALISTA 32
1.2.1 La prensa aragonesa y el debate en torno al regionalismo 32
1.2.2 El regionalismo político aragonés 40
1.2.3 El aragonesismo desde Barcelona: la cuestión nacional 46
1.2.4 Costa y Aragón: la utilización del mito por parte del regionalismo 52
1.2.5 El regionalismo entre los miembros del grupo de *Talión* 55

1.3 EL ARAGONESISMO Y SU INFLUENCIA EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA 66
1.3.1 El fomento de la cultura y el arte desde el regionalismo político aragonés 66
1.3.2 Compromiso político y activismo en los pintores regionalistas aragoneses 72

2. CULTURA ARTÍSTICA Y REGIONALISMO 89

2.1. EL FOMENTO DEL ARTE Y LA POLÍTICA EXPOSITIVA 90
2.1.1 El fomento del arte desde las instituciones públicas 93
- La formación artística oficial: la Escuela de Artes y Oficios Artísticos 94

- Las pensiones formativas 97
- Concursos, exposiciones y otras formas de promoción artística 105
- Encargos directos y adquisiciones 108
- La Academia de Bellas Artes de San Luis y el Museo Provincial de Zaragoza 110
2.1.2 La iniciativa privada 112
- La formación artística: academias privadas 113
- El Ateneo de Zaragoza 114
- El Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza 122
- Los concursos artísticos de la fundación Villahermosa-Guaqui 128
- El Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón 132
2.1.3 Las asociaciones de artistas 134
- Las sociedades fotográficas 135
- Las sociedades de artistas y el Ateneo 136
- Una aspiración recurrente: el Círculo de Bellas Artes 140
- La Asociación de Artistas Aragoneses y la Agrupación Artística Aragonesa 144
2.1.4 Del local comercial al salón de exposiciones 153

2.2 EL REGIONALISMO PLÁSTICO ARAGONÉS A TRAVÉS DE LA CRÍTICA DE ARTE 160
2.2.1 José Valenzuela la Rosa en *Revista de Aragón* (1900-1905) 160
2.2.2 La escuela aragonesa de pintura según Valenzuela y otros autores 168
2.2.3 La crítica regionalista en *Juventud* y *Paraninfo*: Luis Torres 175
2.2.4 La labor crítica de Emilio Ostalé Tudela 182
2.2.5 Otros autores y la cuestión del regionalismo pictórico 187

2.3 LA IMAGEN DE ARAGÓN Y SU RECEPCIÓN EN EL CONTEXTO ESPAÑOL 199
2.3.1 Los tópicos de lo aragonés y la reacción contra el "baturrismo" 199
2.3.2 Aragón, y la plástica aragonesa, en el contexto madrileño 209
2.3.3 Representaciones de Aragón en la pintura española 214

3. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA PINTURA REGIONALISTA EN ARAGÓN (1898-1939) 235

3.1 GESTACIÓN: 1898-1907 236
3. 1. 1 La pintura aragonesa en el cambio de siglo: entre la muestra regional y la emigración romana 237
3.1.2 La pintura modernista en Aragón 245
3.1.3 Modernismo y regionalismo: José Valenzuela la Rosa 258
3.1.4 La actividad Juan José Gárate en los primeros años del siglo XX 262
3.1.5 Francisco Marín Bagüés y la primera formulación del regionalismo aragonés. Los concursos de la Fundación Villahermosa-Guaqui 266

3.2 PLENITUD: 1908-1923 269
3.2.1 La Exposición Hispano-Francesa de 1908 270
3.2.2 La *Vista de Zaragoza* de Juan José Gárate 283
3.2.3 El magisterio de Eduardo Chicharro: Rafael Aguado Arnal y Justino Gil Bergasa 285
3.2.4 La plástica regionalista entre 1909 y 1910 289
3.2.5 Las Exposiciones Regionales de Bellas Artes (1911-1913) 294
3.2.6 La consolidación del lenguaje regionalista hacia 1914: Marín, Gárate, Bergasa, Condoy y Astruc 313
3.2.7 La decoración del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza (1914-1915): Ángel Díaz Domínguez y Félix Lafuente 322
3.2.8 Los *Ansotanos* de Félix Lafuente en el Casino de Huesca 331
3.2.9 El regionalismo y la recepción de la vanguardia: Rafael Barradas en Zaragoza 334
3.2. 10 La Exposición Regional de Arte de 1915 354
3.2.11 Zuloaga y Aragón 369
3.2.12 La exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* (1916) 380
3.2.13 La exposición de artistas aragoneses de Barcelona (1916) 406
3.2.14 Julio García Condoy en el Ateneo de Zaragoza (1917) 412
3.2.15 Ángel Díaz Domínguez y José Bueno en el Ateneo (1918) 422
3.2.16 Miguel Viladrich: pintor de Aragón 436
3.2.17 La *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza* de 1919 452
3.2.18 La *Exposición de artistas independientes y noveles* y la de *Artistas valencianos* en 1919. Manuel León Astruc en Zaragoza 474
3.2.19 Un nuevo impulso a la decoración del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza (1919-1920): Ángel Díaz Domínguez y Julio García Condoy 482
3.2.20 El arte vasco en Zaragoza: La exposición de la Asociación de Artistas Vascos (1921) 496
3.2.21 La primera exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses (1921) 505
3.2.22 La segunda exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses (1923) 519
3.2.23 Rafael Aguado Arnal entre 1917 y 1925 528
3.2.24 La plástica regionalista de Ramón Acín (1916-1925) 538

3.3 AGOTAMIENTO Y NUEVAS VÍAS DE EXPRESIÓN: 1924-1939 547
3.3.1 La recepción del arte nuevo en Aragón 548
3.3.2 Rafael Barradas en Luco de Jiloca: 1923-1924 553
3.3.3 Juan José Gárate y Félix Lafuente: dos veteranos en el Centro Mercantil 556
3.3.4 El academicismo *déco* de Manuel León Astruc 566
3.3.5 Martín Durbán: una nueva figuración para un viejo asunto 571

3.3.6 El arte nuevo de Santiago Pelegrín y Luis Berdejo en el Centro Mercantil 580
3.3.7 Vicente Rincón: expresionismo, cubismo y regionalismo 587
3.3.8 La renovación de la temática regional en la obra de Ángel Díaz Domínguez (1927-1932) 604
3.3.9 Los Salones Regionales de Bellas Artes (1929-1933) 615
3.3.10 Últimas expresiones del regionalismo plástico: *La Jota* (1932) de Marín Bagüés y la decoración de Rafael Aguado Arnal en el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola (1934) 628
3.3.11 El asunto aragonés en la nueva generación de pintores 640
3.3.12 Los artistas aragoneses se muestran en el exterior: Barcelona y Madrid 645

3.4 LOS AÑOS DE LA GUERRA CIVIL (1936-1939) 649

V. CONCLUSIONES **655**

VI. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA **685**



4

LA PINTURA REGIONALISTA EN ARAGÓN (1898-1939)

1. EL ARAGONESISMO POLÍTICO Y CULTURAL

Tal y como se ha planteado hasta el momento, el desarrollo de la pintura regionalista no puede entenderse si no es en relación con el sentimiento patriótico, de identidad nacional o regional, que caracterizó el periodo que nos ocupa. De acuerdo con los testimonios encontrados en diferentes fuentes, cuando hablamos de "regionalismo", estamos ante un término de naturaleza imprecisa que se concretó desde muy diferentes ideologías, actitudes y sentimientos. Estas irían desde un interés por las "cosas propias de la región" –tradiciones, vestimentas, folclore, historia…–, que, además de mostrarse de un modo genérico en el tratamiento que de tales cuestiones realizaban las publicaciones del momento, pudo concretarse en el surgimiento de asociaciones culturales creadas a tal efecto; hasta el nacimiento y desarrollo de determinados intentos de organización política que tendrían en la defensa de los intereses regionales su objetivo último, bien desde un punto de vista favorable al mantenimiento de la unidad nacional española, bien –y aquí sería más correcto hablar de individualidades–, abogando por la independicia o por la creación de un estado federado; y que, más allá de esta cuestión, podían estar vinculados tanto a una ideología de izquierdas como de derechas, e incluso tratar de conjugar los planteamientos de ambas corrientes ideológicas.

De ahí que al hablar de la pintura española (y por tanto aragonesa) de ese primer tercio del siglo XX tengamos que otorgar una especial atención a ese contexto político, social y cultural que mediatizó, cuando menos, sus contenidos. Unos contenidos, que tal y como hemos podido ver, son uno de los ejes fundamentales para entender la pintura regionalista como un fenómeno que requiere de un análisis específico. En el caso que nos ocupa debemos referirnos a la naturaleza y características del movimiento aragonesista para dilucidar en qué medida, éste pudo determinar la producción pictórica local. Lógicamente, la plástica evolucionó en este periodo en sintonía con la que se estaba produciendo en los lenguajes artísticos nacionales e internacionales pero, incluso en relación a esta cuestión, resulta fundamental conocer la realidad aragonesa del momento para plantearnos en qué medida ese sentimiento de exaltación de lo vernáculo permitía o favorecía el contacto con el resto de regiones españolas, así como con la realidad europea del momento.

Respecto a esa imprecisión relativa a la delimitación de los contenidos de la ideología regionalista –a la que hacíamos referencia–, es especialmente visible en el caso aragonés. De hecho, el sentimiento regionalista no estuvo exento de polémicas, llegándose a debatir sobre la pertinencia del mismo, fundamentalmente, por parte de aquellos que lo consideraban contrario a la defensa y potenciación de un Estado unitario.

1.1. ORÍGENES DEL REGIONALISMO ARAGONÉS

"¡Viva Zaragoza! ¡Abajo el gobierno!", con este titular a cinco columnas abría el diario *El País* su edición del 28 de junio de 1899[1]. Dos días antes se había convocado un cierre de tiendas en toda España –que dio lugar a importantes disturbios–, de acuerdo con la oposición a la subida de impuestos planteada por el gobierno de Francisco Silvela en los presupuestos del año siguiente. Las protestas fueron especialmente virulentas en Zaragoza donde, 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. Tanto el clima de conflicto social como la cuestión presupuestaria centrarían 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 el 28 de julio. En su discurso, introdujo en el debate otra cuestión candente como era la denuncia de las aspiraciones separatistas defendidas desde Cataluña –a las que el propio gobierno había hecho diferentes guiños para garantizarse su apoyo–. El malestar social reinante no hacía, en su opinión, sino favorecer el sentimiento independista en otras provincias españolas. Según recogía *El País*: "El discurso de ayer del Sr. Romero Robledo debe causar profunda inquietud a todos los españoles, menos al gobierno. Ha señalado en él la maldita florescencia del separatismo en varias provincias españolas… ¡hasta en la inmortal Zaragoza, el amor de nuestros amores, la ciudad que por sí sola es toda España!"[2].

Las palabras de Romero Robledo llevaron a *Heraldo de Aragón* a abrir su edición del 31 de julio con un artículo titulado "Aragón regionalista", con el que se pretendía aclarar la naturaleza que ese sentimiento tenía en Aragón[3]. Si bien éste no aparece firmado, aclara que se trata de una protesta del diario ante lo escuchado en las Cortes. En primer lugar, acusa a Romero de ver regionalismo peligroso en todas partes: "Comete la injusticia de creer inglesa á Galicia, francesa á Cataluña, biskaitarra á la región vasca y forcejeando por su independencia Andalucía, Valencia, Canarias, Aragón..."[4]. Y aclara: "Aragón no es separatista: no lo fué; no lo será. Alienta aquí un regionalismo templado, demasiado templado porque deja indecisas aspiraciones legitimadas como en ninguna parte"[5]. Entiende por tanto que el regionalismo, cuya mayor expresión de fuerza fue la Asamblea Regionalista de Alcañiz de 1897, aunque todavía débil, es una realidad, y casi una necesidad, en Aragón:

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

2 "El último monárquico", *El País*, Madrid, 29 de julio de 1899, p. 1.

3 "Aragón regionalista", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 31 de julio de 1899, p. 1

4 *Ibídem.*

5 *Ibídem.*

> "¿no tiene derecho y deber á amar su personalidad histórica, su personalidad geográfica, su personalidad moral constituyentes del regionalismo fecundo, santo, patriota? Pues ese es el regionalismo que alienta en Aragón; para 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"[6].

En esta línea, la de un regionalismo entendido como síntoma de una regeneración encaminada al engrandecimiento nacional, insiste en que deben ser entendidas sus aspiraciones: "No confundir hasta hacer sospechosas á provincias de las cuales la patria debe estar orgullosa: á provincias que se limitan á reclamar en el desenvolvimiento legal de nuestra manera de ser, la amplitud de los derechos, la amplitud de facultades de libertad, de descentralización y de desenvolvimiento propio que este acomodado á sus medios de vida, al perfeccionamiento de sus elementos de riqueza, al aumento de sus condiciones intelectuales, á lo que son verdaderamente en la provincia y en el pueblo, cosas que representan una existencia legítima"[7].

Y, de este modo, de acuerdo con la naturaleza que caracterizará al regionalismo aragonés durante las siguientes décadas remata su texto señalando: "Aragón regionalista no es, no puede ser un peligro para la patria"[8].

En una línea muy similar se manifestaba Joaquín Gil Berges en un artículo incluido en el número especial dedicado a Aragón por la revista madrileña *Nuevo Mundo* en octubre de ese mismo año[9]. Un número que se mostraba especialmente atento a la cuestión de las aspiraciones regionales, tan de actualidad en ese momento dentro y fuera de Aragón. En concreto, el artículo de Gil Bergés, tenía como objeto definir la naturaleza del regionalismo aragonés y, de nuevo, comenzaba señalando que éste no debía preocupar al gobierno español dado que: "fundido sólidamente este reino, bajo ese doble concepto, en la común patria española, nadie sueña con separatismos criminales, que serían verdaderos suicidios"[10]. Según entendía, el regionalismo de las provincias aragonesas perseguía únicamente un mejor trato por parte de los poderes públicos, una mayor descentralización administrativa y el reconocimiento de su singular jurisprudencia en materia civil. De acuerdo con su propia formación, insiste Gil Berges en este último punto, crucial en el discurso aragonesista antes y después de esta fecha, e incluso alude a las leyes que posibilitaban su consecución, entendiendo que se trataba de una aspiración perfectamente compatible con el "más puro y acendrado amor á España"[11].

6 *Ibídem.*

7 *Ibídem.*

8 *Ibídem.*

9 GIL BERGES, J., "Para «Nuevo Mundo»", *Nuevo Mundo*, Madrid, 11 de octubre de 1899, s/n.

10 *Ibídem.*

11 *Ibídem.*

1.1.1 Regeneracionismo y aragonesismo en el cambio de siglo

En realidad, ese clima de reivindicación regional subrayado en 1899 en las páginas de publicaciones como *Heraldo de Aragón* o *Nuevo Mundo* se había venido gestando durante los años anteriores. El término "regionalismo", con toda su ambigüedad de significados y el debate derivado de éstos –en gran medida debido a la falta de diferenciación entre éste y el término "nacionalismo"–, cobraba cada vez una presencia mayor en tertulias, encuentros políticos, ensayos y artículos de prensa, hasta terminar por convertirse en tema clave de discusión durante la nueva centuria. Tal y como señalamos en su momento, el ambiente de debate identitario surgido a partir de la crisis del 98 no sólo se referirá a la cuestión nacional, sino que las distintas regiones llevarán a cabo un proceso similar de autoexploración. No en vano, ya vimos cómo el conocimiento de los procesos vividos en los distintos regionalismos periféricos, resulta esencial para comprender la propia naturaleza del nacionalismo español; y viceversa.

En este contexto los conceptos de regeneracionismo y regionalismo a los que ya nos referimos en el capítulo anterior vuelven a aparecer profundamente imbricados. Tal vez esta sea la razón que ha llevado a Carlos Forcadell a referirse a la existencia de un "regeneracionismo provincialista" que contribuiría a la formulación de un movimiento nacional que, como este mismo autor señala, contaría con contenidos económicos, políticos y culturales:

> "Existe pues un *regeneracionismo provincialista* no por menos conocido menos real, que enlaza con los contenidos regeneracionistas desde la provincia, añadiendo a la toma de conciencia sobre el atraso nacional que motiva estas formas de respuestas y de propuestas una conciencia no menos clara de un atraso económico y cultural del ámbito provincial planteada en términos comparativos. El movimiento pues se une y se suma al regeneracionismo general desde el plano de la provincia"[12].

Partiendo de los planteamientos esgrimidos por Forcadell, difícilmente podríamos diferenciar entre las actitudes y aspiraciones de este regeneracionismo provincialista y las del regionalismo aragonés, especialmente, en relación a la cuestión que aquí nos ocupa, es decir, en su vertiente cultural. En este sentido, Eloy Fernández ha subrayado el hecho de que "en el regeneracionismo hay un claro componente de resurgir aragonesista, pero con el añadido de que se trata de un aragonesismo crítico, nada autocomplaciente y con proyección de futuro, más en lo cultural que en lo político"[13]. Y pone como ejemplo de esta naturaleza la ya citada Asamblea Regionalista del Bajo Aragón celebrada en Alcañiz en 1897.

---

12 FORCADELL ÁLVAREZ, C., *El regeneracionismo turolense a finales del siglo XIX*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993, p. 6.

13 FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., "El Regeneracionismo aragonés en el entorno de Costa", *Anales de la Fundación Costa*, nº 15, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Fundación Joaquín Costa, 1998, pp. 21-36, espec. p. 21. Dos visiones de conjunto sobre el regeneracionismo aragonés realizadas por este

Ahora bien, merece la pena recordar que, aunque regeneracionismo –tanto en su vertiente nacional como en la provincial– y regionalismo partan de un mismo sentimiento de rechazo hacia el régimen de la Restauración, frente a un regeneracionismo mucho más circunscrito al cambio de siglo –el mismo Fernández Clemente lo sitúa entre finales de los años 80 del siglo XIX y 1908[14]–, podemos hablar de un regionalismo que extenderá su capacidad de actuación durante todo el primer tercio del siglo XX y, por lo tanto, más allá del régimen político que le dio origen.

En cualquier caso, Aragón, ante la toma de conciencia sobre su situación de atraso, comienza a mostrar un sentimiento de orgullo propio que, no sólo trata de buscar soluciones a sus circunstancias –que sería la reacción más específicamente regeneracionista– sino que, al mismo tiempo, afirma de forma contundente su especificidad en relación al resto de los territorios nacionales a través del conocimiento de su historia y la potenciación de su folklore y sus tradiciones. Si bien el regionalismo comprende igualmente cuestiones políticas y económicas de las que no podemos olvidarnos, es en este ámbito específicamente cultural donde hay que situar la producción pictórica regionalista.

Los ejemplos que anuncian la paulatina implantación del pensamiento regionalista desde las últimas décadas del siglo XIX son múltiples. Paralelamente al despertar industrial de la ciudad de Zaragoza, que en un primer momento estuvo vinculado al desarrollo de la industria azucarera y que trajo consigo un movimiento en defensa de los intereses económicos de la burguesía igualmente vinculado al regionalismo, en lo cultural hay que señalar un buen número de iniciativas que anunciaban el resurgir de la región o, al menos, una voluntad decidida de que éste tuviera lugar

Más allá del alcance que pudieron tener propuestas regeneradoras de diversa índole que hablan de un impulso común más que evidente (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…) conviene llamar la atención sobre la destacada presencia de figuras de origen aragonés dentro del regeneracionismo español. La más notable e influyente sería, lógicamente, Joaquín Costa, vinculado desde sus orígenes a la Institución Libre de Enseñanza, activo en ámbitos tan variados como el jurídico, el pedagógico, el comercial, el agrario, la política hidráulica, la cuestión colonial… y autor de publicaciones claves como *Colectivismo agrario en España* (1898)

mismo autor son: FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., "El regeneracionismo: Una actitud social y cultural", en *Historia de Aragón,* tomo XI, Zaragoza, Guara, 1985, pp. 155-183; y FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., "El regeneracionismo aragonés", en *Historia de Aragón. I. Generalidades: resumen de las lecciones impartidas en el curso 1986-87*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1992, pp. 264-270.

14 FERNÁNDEZ, *op. cit.,* 1998, p. 21. En cualquier caso, conviene recordar que, éste mismo autor, en trabajos anteriores, situaba en 1878 la fecha de inicio del regeneracionismo aragonés: FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 1992, p. 265.

y *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla* (1900), entre otras. Es obligado citar también al geólogo Lucas Mallada, quien además de importantes trabajos dentro de su campo científico, es el autor de *Los males de la Patria* (1890), certero diagnóstico de los problemas económicos del país y dura crítica contra la burguesía. Junto a éstos, enumera Fernández Clemente[15], toda una nómina de personalidades aragonesas formada por 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, dentro del ámbito científico, muy especialmente, Santiago Ramón y Cajal, galardonado en 1906 con el Premio Nobel.

La Universidad de Zaragoza vive en las últimas décadas del siglo XIX un momento de expansión. De su nómina de profesores en torno al cambio de siglo se hizo eco Luis Horno en su obra *La vida zaragozana en 1898 a través de su presa diaria*[16], por lo que evitaremos enumerarla, pero sí que conviene destacar algunas de sus iniciativas como la publicación de la primera *Revista de Aragón*[17], que vio la luz entre 1878 y 1880, la cual puede señalarse bien como antecedente más claro, bien como primera iniciativa del regeneracionismo aragonés. Puesta en marcha por Cosme Blasco, Faustino Sancho y Gil, Ignacio Andrés y Julio Monreal; José Carlos Mainer habla de una generación "vinculada al liberalismo, el aragonesismo y sus mitos", bastante diferente de la que dará vida a la segunda etapa de la revista (1900-05), de ideología mayoritariamente conservadora y dentro de un regionalismo más meditado[18]. De este mismo ambiente surgió la "Biblioteca de Autores Aragoneses", con la que, a partir de 1876, la Diputación de Zaragoza, rescató viejos textos de historia y clásicos literarios, fundamentales para el conocimiento de la región.

Precisamente ese interés por el estudio de la Historia de Aragón fue otra nota característica del momento, con origen en las últimas décadas del siglo, y un mayor desarrollo durante la centuria siguiente. Un redescubrimiento del pasado, que miraba especialmente hacia la Edad Media, periodo de máximo esplendor del territorio aragonés, así como hacia determinados mitos locales como el Justiciazgo o Los Sitios de Zaragoza e incluso hacia la tradición cristiana derivada de la *Venida de la Virgen del Pilar*, y que es también signo del despertar regionalista al que estamos haciendo referencia[19]. Tal y como ha señalado Antonio

15 FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 1985, pp. 156-7.

16 HORNO LIRIA, L.*, La vida zaragozana en 1898 a través de su presa diaria*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1961.

17 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.

18 MAINER BAQUÉ, J. C., *Regionalismo, burguesía y cultura: Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*, Zaragoza, Guara editorial, 1982, p. 56.

19 No puede olvidarse, aunque éste no sea estrictamente el caso que nos ocupa, que todo sentimiento nacionalista encontrará en la historia una de sus justificaciones fundamentales: RENAN, E., *¿Qué es una nación?*, Alianza, Madrid, 1987.

Peiró: "la recuperación de la Historia como elemento definidor de Aragón sería una de las causas que llevaron a la aparición del aragonesismo"[20]. En lo que respecta a la ciudad de Zaragoza todo ese conocimiento trató de ser compilado por Anselmo y Pedro Gascón de Gotor, entre 1890 y 1891, en los dos volúmenes de su *Zaragoza artística, monumental e histórica*[21], mientras que Tomás Ximénez de Embún publicó algo después *Descripción histórica de Zaragoza y sus términos municipales* (1901). Mientras, Cosme Blanco se hizo cargo de las historias de Huesca y Teruel, Vicente de la Fuente de la de Calatayud, Eduardo J. Taboada de la de Alcañiz, Rafael García de la de Borja, Santiago Vidiella de la de Calaceite…; entre otros estudios referidos a diferentes localidades. Incluso la constante presencia en prensa de artículos dedicados a la difusión de los orígenes y el devenir de la región muestra el interés que, a partir de este momento, despertaron en el público este tipo de cuestiones.

De acuerdo con esa renovada importancia concedida a la historia regional, el propio Costa, con tan sólo 24 años de edad, se había erigido en portavoz de la defensa de los símbolos aragoneses, a través de un texto que será reiteradamente invocado por parte de los aragonesistas. Lo hizo a través de una carta escrita a Don Francisco Serrano, duque de Serrano y Presidente del Gabinete, en nombre de los estudiantes aragoneses, navarros, catalanes y valencianos, en protesta por la supresión de las barras aragonesas del escudo de España tras ser instaurada la dinastía de los Saboya en 1871. En ella alude el autor a la injusticia cometida contra un pueblo, el aragonés, del que enumera las contribuciones realizadas al conjunto de la nación a lo largo de los siglos:

> "Es imposible; el Gobierno de Madrid no puede deshacer en un día lo que han elaborado los pueblos y los siglos. Castilla no se anexionó a Aragón, Aragón se federó con ella. No la tomó como señora, sino como esposa, y al aproximarse esas dos mitades de España para realizar la gran síntesis del siglo XVI, Castilla, empobrecida por los Trastámara, recibió como dote de su esposo las Baleares, Sicilia, Córcega, Calabria, el Rosellón, sus derechos a Navarra, Nápoles y Atenas, la costa de Berbería y su dominio sobre el Mediterráneo"[22].

Ese sentimiento de exaltación del pasado aragonés, junto con el énfasis puesto en su contribución a la consecución de la unidad española, anunciaba, ya en fecha temprana, la importancia que las cuestiones identitarias iban a tener en lo sucesivo, así como el carácter de las mismas.

---

20 PEIRÓ ARROYO, A., *Orígenes del Nacionalismo Aragonés (1908-1923)*, Zaragoza, Edizions de l'Astral, [1996], p. 37.

21 GASCÓN DE GOTOR, A., *Zaragoza artística, monumental e histórica*, Zaragoza, imp. de C. Ariño, 1890-1.

22 Recogido en 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*, nº 13, Huesca, Fundación Joaquín Costa, 1996, pp. 313-559, espec. pp. 490-3. A su vez el autor lo toma de su reproducción en la revista *El Ebro*, nº 47, Barcelona, 20 de febrero de 1921.

En esta misma línea de exaltación simbólica hay que situar iniciativas como el concurso organizado por el periódico de izquierdas *El Evangelio* en 1906 bajo el tema "Un canto a la bandera de Aragón". El jurado reunido para la ocasión estaba formado por hombres pertenecientes tanto a la izquierda como a la derecha, la mayoría de ellos socios del Ateneo zaragozano, lo que dificulta el realizar una lectura clara en cuanto a la intencionalidad del mismo[23]. Ahora bien, no hay que pasar por alto el hecho de que, en un determinado momento, el regionalismo aragonés trató de ser un punto de encuentro entre las aspiraciones de ambas tendencias políticas.

La vida social y cultural del final de siglo estuvo protagonizada por sociedades, agrupaciones, casinos y centros profesionales en los que el aragonesismo también encontró cobijo. Una de las más importantes fue sin duda el citado Ateneo de Zaragoza, cuyo interés por lo regional ha sido puesto de manifiesto por Francisca Soria en su estudio sobre el mismo[24]. La autora señala cómo en el propio reglamento del tercer Ateneo, refundado en 1898, estaba ya recogida esa atención preferente hacia la cuestión regional:

> "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)"[25].

Esa protección hacia la producción artística regional a la que hace referencia el citado artículo, da buena muestra de cómo el interés por el fomento de la creación local, por el desarrollo de una política de las artes específicamente aragonesa, se estaba asentando paulatinamente en la sociedad zaragozana.

En este mismo estudio, la autora hace referencia a una conferencia impartida por Juan Enrique Iranzo en diciembre de 1899 en relación al carácter regionalista del Ateneo que él mismo presidía. Al parecer, ya se había referido anteriormente a esta cuestión dando pie a "torcidas interpretaciones". En realidad, la cuestión ya había sido tratada en esa misma institución algunos años antes, concretamente en enero de 1899, cuando Luis Montestruc impartió una conferencia titulada *El regionalismo en Aragón*. También Antonio Royo Villanova había conferenciado sobre *La descentralización y el regionalismo* en abril de 1899. El debate en torno al regionalismo estaba, por tanto, de plena actualidad en el cambio de siglo, en gran parte, originado por las aspiraciones separatistas surgidas desde el ámbito catalán. Esta fue la razón fundamental por la que, tal y como hemos ido viendo, al hablar de regionalismo

23 SORIA ANDREU, F., *El Ateneo de Zaragoza (1884-1905)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995, p. 188.

24 *Ibídem*.

25 Recogido en: SORIA, *op. cit.*, p. 186.

aragonés –salvo en casos muy específicos–, era condición ineludible clarificar que éste no suponía un ataque contra la nación española. Y así lo hizo Iranzo señalando: "Nosotros somos aragoneses y españoles. Todo por Aragón y Aragón para España"[26].

Estrechamente vinculado con el Ateneo, dado que éste se instaló en su seno en diferentes momentos de su historia, hay que citar también el destacado papel jugado por el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza, especialmente activo a partir del cambio de siglo[27].

En Huesca, por su parte, destaca la presencia del Círculo Oscense, sociedad recreativa y social fundada en 1877 que ocuparía diferentes sedes hasta 1899 en que se comenzaron las gestiones para construir un edificio propio, levantado en la plaza de Zaragoza entre 1901 y 1904, y que será conocido como el Casino[28]. A la historia de esta institución está vinculada la figura de su principal promotor, Manuel Camo Nogués (1841-1911), político liberal vinculado al Partido Republicano Posibilista de Emilio Castelar y después al Partido Liberal Demócrata de Sagasta, y fundador de El *Diario de Huesca* (1875-1936). Profundamente implicado en la consecución de proyectos clave para Aragón como el Canfranc, el pantano de Belsué, el canal de Aragón y Cataluña, o los Riegos del Alto Aragón, se preocupó también por la recuperación del pasado de la región logrando, por ejemplo, la declaración del castillo de Loarre como monumento nacional en 1906.

Mientras tanto, en Teruel se refundaba en 1877 la Sociedad Económica Turolense de Amigos del País contando con secciones de Instrucción y Bellas Artes, Beneficencia, Agricultura e Industria y Comercio. Dentro del ámbito cultural destaca también la puesta en marcha de una Escuela de Dibujo de cuya docencia se hicieron cargo durante más de veinte años Salvador Gisbert padre e hijo[29]. De 1891, por su parte, data el Ateneo Artístico Turolense dirigido por el pedagogo Gabino Enciso.

Durante el periodo de la Restauración la prensa aragonesa[30], como la del resto de España, vivió un momento de profesionalización y mayor desarrollo empresarial y técnico, de marcado talante regeneracionista. De los medios aparecidos con anterioridad, en Zaragoza, el veterano *Diario de Zaragoza*, fundado en 1797, continuó editándose hasta 1907; mientras

26 *Ibídem.*

27 Tal y como ha señalado Concha Lomba a partir de 1899 la historia de ambas instituciones corrió casi paralela, coincidiendo en socios y responsables, aunque con entidad independiente al menos hasta 1943: LOMBA, *op. cit.,* 2002, p. 27.

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

29 Sobre esta institución: 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; y LOMBA, *op. cit.*, 2002, p. 28.

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

que *El Diario de Avisos de Zaragoza*, fundado más recientemente –en 1870 por Calixto Ariño–, aumentará su número de lectores de forma progresiva hasta alcanzar su máxima tirada, la mayor de la región, en torno a 1898. En torno al final de siglo nacieron algunos de los periódicos más relevantes de las siguientes décadas. El primero, *Heraldo de Aragón*, apareció por primera vez el 20 de septiembre de 1895 por iniciativa de Luis Montestruc. Ya en 1896, fue comprado por Antonio Motos Martínez, que lo dirige hasta 1903, constituyéndose como una empresa familiar. Tal y como recogen Fernández y Forcadell, su vocación regionalista, que pretende trascender el ámbito zaragozano, fue clara desde el comienzo: "Intentamos hacer un periódico verdaderamente aragonés, que sea eco de las necesidades y deseos de todos los pueblos de esta tierra"[31]. Por su parte, *El Noticiero*, aparecido por primera vez el 1 de junio de 1901, por iniciativa de, entre otros, el conde de Bureta, fue el principal órgano de difusión de la prensa católica aragonesa. Durante los años más activos del regionalismo, su aragonesismo fue también subrayado desde diferentes ámbitos. Otros diarios zaragozanos de este periodo fueron: *La Alianza Aragonesa* (1882-1903), *Diario Mercantil de Zaragoza* (1889-1899), después "*de Aragón*" y activo hasta 1905, o *La Derecha* (1881-1901), entre otros.

Ya hemos aludido al *El Diario de Huesca,* principal medio editado en la ciudad a partir de 1875 por iniciativa de Manuel Camo, de tendencia republicana posibilista. Su interés fundamental fue la defensa de los intereses de la provincia: "país en que nacimos… siempre inconsiderado por los mismos poderes a los que generosa y holgadamente presta eficaz concurso"[32]. Otros títulos oscenses de esos años fueron: *La Provincia de Huesca* (1878-1883), *El Norte de Aragón* (1882-1895) o *La Voz de la Provincia* (1898-1913).

En Teruel, mientras tanto, también se observa una proliferación de publicaciones durante las últimas décadas del siglo. Entre ellos *El Turolense*, *La Provincia*, y sobre todo, *El Diario de Teruel*, de dilatada trayectoria en diferentes etapas, que apareció por primera vez el 1 de octubre de 1885. Entre 1886 y 1900 perdió su periodicidad diaria y apareció como *El Eco de Teruel*. Fundado por Alfonso Torán estuvo centrado en la defensa de la provincia: "que aislada y olvidada ve languidecer su agricultura, desaparecer su comercio y morir su industria por la imposibilidad de poder competir con la agricultura, comercio e industria de otras regiones. Careciendo de vías férreas, medio portentoso de exportación, se encuentra con ricas minas sin explotar y poblados montes sin beneficiar…"[33]. En 1896 vio la luz *Heraldo de Teruel*, semanario regionalista ilustrado y, entre 1898 y 1913 *El Noticiero Turolense.*

Respecto a las revistas, junto a la ya citada, *Revista de Aragón* (1878-1880), y además de boletines y títulos especializados de diversa índole, conviene citar *El Pilar* (1883) todavía activa en la actualidad[34], *La Esperanza* (1889-1890) de Teruel, con dibujos del pintor Salvador

31 Recogido en: FERNÁNDEZ y FORCADELL, *op. cit.*, p. 98.

32 Recogido en: FERNÁNDEZ y FORCADELL, *op. cit.*, p. 85.

33 Recogido en: FERNÁNDEZ y FORCADELL, *op. cit.*, p. 91.

34 PASAMAR LÁZARO, J. E., "Historia de la revista *El Pilar*", en *Monumentum Laudis. CXXV Aniversario de la revista El Pilar* [catálogo de la exposición comisariada por José Enrique Pasamar y Wifredo Rincón], Zaragoza, Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2007, pp. 15-32.

Gisbert[35], *Aragón Ilustrado* (1899), de tono marcadamente regionalista y regeneracionista[36] –todas ellas revistas ilustradas–, y, muy especialmente, *Miscelánea Turolense* (1891-1901). Ésta contó con veintitrés números editados desde Madrid por Domingo Gascón y Guimbao, dedicados a la promoción de la provincia, que "necesita más que otra región alguna de España, el esfuerzo individual y colectivo de sus hijos para sacarla de la postración y del abatimiento en que se halla sumida"[37]. Más allá de la actualidad turolense se ocupaba, sobre todo, de cuestiones relativas a la historia, personajes ilustres, tradiciones, arte, bibliografía, efemérides, geología, botánica, fauna… de la provincia. Ya en el nuevo siglo verán la luz *Revista de Huesca* (1903-04) y la nueva andadura de *Revista de Aragón* (1900-05) de la que nos ocuparemos en su momento.

La literatura de la segunda mitad del siglo XIX también insistió en el tratamiento del asunto aragonés de acuerdo con un costumbrismo que favorecía unos tópicos "baturristas" de gran éxito popular[38]. Sin embargo, tal y como ha planteado Eloy Fernández Clemente, hacia el final de siglo se observa un cierto cansancio de estas fórmulas dando lugar a una orientación más crítica de la temática, de claro signo regeneracionista[39]. Y enumera a continuación a Romualdo Nogués, Manuel Polo y Peyrolón (*Los mayos*, 1879 y *El guerrillero*, 1905), Agustín Peiró, Mariano Baselga (*La era*, 1897), Cosme Blanco (*La gente de mi tierra*, 1893-1898) y José María Matheu (*Jaque a la reina*, 1889 y *El Pedroso y el Templao*, 1905). Si bien coincide con José Carlos Mainer en destacar de toda esta producción la novela *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 través de esa ambientación costumbrista en el Somontano oscense, hacerse eco del malestar social que se vivía en el cambio de siglo[40].

En este mismo ámbito podemos situar la celebración de los Juegos Florales[41]. Éstos, no llegaron a Aragón hasta 1893 –los primeros en época moderna, celebrados en Córdoba y Granada, datan de 1857–, cuando tuvieron lugar en Calatayud durante las fiestas

35 *Recuperar la memoria. Salvador Gisbert (1851-1912)* [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Ibercaja, Diputación Provincial de Teruel, 1997.

36 NAVAL LÓPEZ, M. A., "Progreso regional y nuevas fórmulas periodísticas en *Aragón Ilustrado* (1899)", en MAINER, J. C., y ENGUITA, J. M. (eds.), *Entre dos siglos: Literatura y aragonesismo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, pp. 91-108.

37 Recogido en: FERNÁNDEZ y FORCADELL, *op. cit.*, p. 94.

38 ANDRÉS ALONSO, R. M. y CALVO CARILLA, J. L., *La novela aragonesa en el siglo XIX*, Zaragoza, Guara, 1984.

39 FERNÁNDEZ, *op. cit.*, 1998, p. 27

40 Cfr. MAINER BAQUÉ, J. C., "Capuletos y Montescos, Novela Política", en LÓPEZ ALLUÉ, L., *Capuletos y Montescos*, Huesca, La Val de Onsera, 1993.

41 Un acercamiento general a la a cuestión de los Juegos Florales en: SORIA ANDREU, F., "Tópicos y temas floralistas", en MAINER y ENGUITA, *op. cit.*, 2002, pp. 73-89. El estudio específico del caso aragonés ha sido analizado por esta misma autora en: SORIA ANDREU, F., *Las fiestas del Gay Saber: el caso aragonés (1884-1905)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995.

patronales. Pero los más importantes fueron los de Zaragoza que, en cualquier caso, tan sólo se celebraron entre 1894[42] y 1905, aparte de un efímero intento de recuperación en 1919. Pese a este breve desarrollo en el tiempo, lo cierto es que la propia naturaleza del certamen, que otorgaba premios a composiciones poéticas y otros trabajos dedicados a temas patrióticos o históricos, religiosos y amorosos; por sus contenidos folclóricos y sus referentes medievales, casaba perfectamente con los intereses y las características propias del aragonesismo cultural.

Francisca Soria se ha hecho eco de cómo hacia el final de siglo a los tres temas clásicos –Patria, Fides, Amor–, se añadieron con gran fuerza cuestiones de carácter más político: "El regionalismo impregnó la oratoria de los juegos que pasaron así a ser algo más que unas fiestas artístico-literarias para convertirse en foro de debate político"[43]. Incluso Víctor Balaguer, en su discurso para los celebrados en Calatayud en 1896, responsabilizaba a éstos de la difusión del regionalismo: "Los Juegos Florales en Barcelona nacidos, se extendieron bien pronto por toda España, y no es ciertamente aventurado reconocer que a ellos se deben, sin duda, esas explosiones de regionalismo que hoy brotan con fuerza y vitalidad en todas partes"[44]. Como era de esperar, esa aspiración regional derivó en ocasiones en posturas nacionalistas, concretamente en el ámbito catalán, mientras que en otras latitudes, como Aragón y Andalucía, la exaltación regional se conjugó con la glorificación de la patria; hasta el punto de que: "un conservadurismo españolista y antiseparatista se apoderó del cantar y potenció nuevos tópicos regionales"[45].

Por otro lado, conviene subrayar el hecho de que determinados artistas plásticos, involucrados en el organigrama de las instituciones encargadas de su organización, participaban de la preparación de los mismos. Así, tenemos noticia, por ejemplo, de la participación del pintor Victoriano Balasanz y el escultor Dionisio Lasuén en la Comisión permanente de Juegos Florares, designada por el Ateneo de Zaragoza[46].

Y es que, como es sabido, el arte del momento mostraba esa misma preocupación por la representación de lo aragonés. Incluso antes de que, ya en el nuevo siglo, tuviera lugar el nacimiento de la pintura regionalista en los términos que aquí nos ocupa. No en vano, la segunda mitad del siglo XIX se caracterizó por el auge de la pintura de historia que, si bien sitúa entre las décadas de 1850 y 1880, su momento de mayor interés, seguirá siendo tratada de forma habitual hasta el fin de siglo; pese a los evidentes síntomas de

42 El resultado de esta primera edición se editó el año siguiente: *Trabajos premiados y documentos leídos en los Juegos Florales que por primera vez se celebraron en Zaragoza el día 16 de octubre de 1894 mediante convocatoria de su Excmo. Ayuntamiento*, Zaragoza, Tip. de Julián Sanz y Navarro, 1895. Llama la atención que sus contenidos no fueron únicamente de carácter folclórico, sino que, los más importantes, son textos que plantean cuestiones económicas; tal y como ha hecho notar Fernández Clemente (FERNÁNDEZ, *op. cit.,* 1998, p.22).

43 SORIA, *op. cit.*, 2002, p. 87. A este respecto consultar también: SORIA, *op. cit.*, 1995, pp. 36-47.

44 BALAGUER, V., *Juegos de Calatayud,* Madrid, Imp. Vda. de M. Minuesa, 1896, p. 101. Recogido en: SORIA, *op. cit.*, 2002, p. 87.

45 SORIA, *op. cit.*, 2002, p. 88.

46 "Ateneo", *Diario de Avisos,* Zaragoza, 26 de enero de 1900, p. 1.

agotamiento[47]. E incluso durante las primeras décadas del novecientos algunas instituciones como la Diputación de Zaragoza seguían demandando el envío de obras de este género como muestra del aprovechamiento de las pensiones concedidas. Pese a que el regionalismo recurrirá constantemente a determinados episodios históricos, elevados a la categoría de mitos, para justificar sus aspiraciones, ya vimos cómo en el ámbito de las artes plásticas, los pintores regionalistas abandonarán el tratamiento de estos asuntos, entendidos como parte de esa pintura decimonónica contra la que querían reaccionar. Sin embargo, todavía podremos, al ocuparnos de ese periodo, señalar a dos autores del panorama aragonés, Francisco Marín Bagüés y Ángel Díaz Domínguez, que supieron enfrentarse al encargo de llevar a cabo determinadas recreaciones históricas con un indudable afán renovador. Hasta llegar a ese momento, y siempre dentro del ámbito aragonés, podemos citar diferentes obras cercanas al fin de siglo dedicadas al tratamiento de episodios clave de la historia aragonesa: *Casta Álvarez* (1875) de Marcelino de Unceta, *El general Palafox revisando los puntos de defensa después del combate* (1885) y *Lanuza en el cadalso* (1886) de Victoriano Balasanz, *La fundación de Teruel* (1886) de Salvador Gisbert, *Don Pedro III el Grande en el collado de las Panizas* (1889) y *La ejecución de Lanuza* (1891) de Mariano Barbasán o *El barranco de la muerte* (c.1891-2) de Agustín Salinas.

Una nómina de autores –Unceta, Balasanz, Gisbert, Barbasán, Salinas– que, junto a otros como Mariano Oliver Aznar, Joaquín Pallarés o Anselmo Gascón de Gotor, abundó también en la representación de escenas costumbristas. De acuerdo con la corriente de pensamiento aragonesista, todos ellos –si bien en menor medida Barbasán, Salinas y Pallarés por sus largas residencias en el extranjero–, encontraron su inspiración en los ambientes rurales y populares de la región, si bien desde unos planteamientos de herencia romántica bien diferentes a los que desarrollará la generación regionalista durante el nuevo siglo.

En cuanto a la fotografía, nuevo medio para el conocimiento y difusión de lo aragonés, en las últimas décadas del siglo se percibe ese mismo interés por la captación de paisajes, monumentos y escenas costumbristas de ambientación local. Ya en torno al año 1870 el fotógrafo francés Jean Laurent había recorrido la región recopilando esas mismas imágenes que después difundía, junto a las del resto de provincias españolas, a través de álbumes por medio de su propia red comercial: "Laurent y Cía"[48].

Tal y como ha señalado Alfredo Romero, tras el éxito de la fotografía en la Exposición Aragonesa de 1885, proliferaron los aficionados que a través de diferentes viajes comenzaron a registrar reportajes de todo aquello que a su paso encontraban[49]. Todo ello a través de un

47 En relación al ámbito aragonés consultar: AZPEITIA BURGOS, A., *Aragón en la pintura de Historia*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1992.

48 *J. Laurent y Cia en Aragón: fotografías 1861-1877* [catálogo de exposición], Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1997.

49 Cfr. ROMERO SANTAMARÍA, A., "Aproximación a los comienzos de la tarjeta postal en Aragón", en *Huesca: Postales y Postaleros. Postales 1900-1940* [catálogo de exposición], [Zaragoza], Diputación de Huesca, 1992, pp. 7-17.

naturalismo con "tendencia muy acentuada hacia el costumbrismo y el pictorialismo"[50]. La moda del excursionismo propiciada igualmente desde ambientes regeneracionistas contribuyó especialmente a este desarrollo.

Igualmente hay que hablar del creciente uso de la fotografía tanto en la prensa y como en otras publicaciones. Entre ellas hay que citar ejemplos tempranos como los dos tomos del *Aragón histórico, pintoresco y monumental* (1882), dedicados a Huesca y Zaragoza y con fotografías de P. Ross; el *Aragón (España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia)* (1886) de José María Quadrado con trabajos de Laurent, Joarizti y Mariezcurrena. También la ya citada *Zaragoza artística, monumental e histórica* (1890-1) de Anselmo y Pedro Gascón de Gotor.

En no pocas ocasiones, especialmente a partir de su popularización hacia 1900, estas imágenes de Aragón fueron también difundidas a través de tarjetas postales, las cuales aparecieron oficialmente en España a partir de 1871[51]. Un ámbito en el que, dentro del contexto aragonés, destacó especialmente el trabajo pionero de Lucas Escolá Arimany, profesor del Taller de Fotografía y Reproducciones Foto-químicas de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza.

Por último, la misma voluntad aragonesista se observa también en el campo arquitectónico. En el ámbito de la conservación del patrimonio tuvo lugar la declaración de monumentos históricos de diferentes edificios especialmente ligados a la Historia regional –la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza, San Pedro el Viejo de Huesca, el monasterio de San Juan de la Peña, el castillo de Loarre…–, así como algunas iniciativas en el ámbito de la restauración. Si bien es cierto que también se produjeron notables pérdidas como el derribo de la Torre Nueva en 1893 o la venta del Patio de la Infanta.

Respecto a las obras de nueva construcción, al igual que sucede en el resto de España, hay que llamar la atención sobre los contenidos ideológicos de que se dotó a determinados estilos históricos, entendidos como especialmente representativos de la región –o del país, según el caso–[52]. En el contexto aragonés, se miró especialmente hacia el renacimiento y el mudéjar, a través de, entre otros, Ricardo Magdalena, con la Facultad de Medicina y Ciencias (1887-1893) y el edificio de Museos de la exposición Hispano-Francesa de 1908 (éste último en colaboración con Julio Bravo), y Félix Navarro, con su edificio de Escuelas erigido con motivo de esa misma exposición.

50 *Ibídem*, p. 7.

51 A este respecto: TEIXIDOR CADENAS, C., *La tarjeta postal en España 1892-1915*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999; CARRASCO MARQUÉS, M., *Las tarjetas postales ilustradas de España circuladas en el siglo XIX*, Madrid, Edifil, 2004; y GUEREÑA, J. L., "Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX", *Berceo*, nº 149, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2005, pp. 35-58. En cuanto al ámbito aragonés, junto a otros trabajos del mismo autor, revisar: SERRANO PARDO, L., "Tarjetas postales costumbristas. Entre el tópico y la fantasía", *Temas de Antropología Aragonesa*, nº 3, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología, 1987, pp. 235-255. Un planteamiento más general encontramos en:

52 En cualquier caso, a este respecto, como así lo ha hecho la bibliografía especializada, habría que matizar entre el eclecticismo decimonónico y el regionalismo arquitectónico de la centuria siguiente.

1.1.2 Las exposiciones y su contribución al despertar de la conciencia regional

Un capítulo fundamental del proceso de modernización del mundo occidental durante los siglos XIX y XX se puede escribir a partir de las exposiciones internacionales y universales como lugar de intercambio de novedades; no sólo a partir de las grandes exposiciones de Londres, París o Nueva York, sino que este modelo fue tomado por otros centros de menor relevancia internacional. En España, y ya bien avanzado el siglo XX, son especialmente conocidas la Exposición Internacional de Barcelona y la Iberoamericana de Sevilla, celebradas ambas en 1929. Pero para esa fecha ya se habían convertido en un acontecimiento relativamente habitual, ya tuvieran un caracter nacional, internacional o únicamente regional. Si en Aragón el caso más destacado es el sobradamente conocido de la Hispano-Francesa de Zaragoza en 1908, dentro de este proceso de exaltación de lo regional tenemos que destacar un evento algo anterior en el tiempo. Nos estamos refiriendo a la Exposición Aragonesa de 1885. En realidad, ésta contaba a su vez con dos claros precedentes: la Exposición de productos agrícolas, industriales y artísticos organizada por el Ateneo de Zaragoza en 1867 y, muy especialmente, la Exposición Aragonesa de 1868, en esta ocasión una iniciativa de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País[53]. Pero, como decíamos, la de 1885 es la que por cronología e intencionalidad más se acerca a la cuestión que estamos tratando. Su celebración anuncia el despertar de la región en ese final del siglo XIX, tratando de mostrar una imagen de renovación, organización y desarrollo en materia industrial y comercial. En definitiva, podemos insistir una vez más en que las ideas regionalistas iban tomando poco a poco forma en la conciencia de la clase dirigente. Y, sin embargo, salvo por algunas alusiones a la grandeza de la ciudad y al orgullo de ser aragoneses, en la crónica de la exposición publicada por R. Castro y A. Motos no abunda la retórica de exaltación aragonesa que se hará cada vez más habitual durante las décadas siguientes; especialmente cuando se trataba de eventos de tal magnitud[54].

Programada la 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 el éxito de esa "primera época" hizo que se inaugurara una segunda en septiembre de ese mismo año. Para ésta se mantuvieron buena parte de los productos expuestos, se recibieron otros nuevos, se reordenaron algunas zonas y se realizaron algunas mejoras en el edificio. Éste era el nuevo Matadero Municipal, diseñado por el arquitecto Ricardo Magdalena, el cual se decidió inaugurar de este modo. El lenguaje arquitectónico del mismo se basaba en los nuevos

53 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.

54 CASTRO, R., y, MOTOS, A., *La exposición aragonesa de 1885-86: notas crítico-descriptivas*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1886.

materiales y sus posibilidades en el ámbito industrial. Al mismo tiempo, el emplazamiento suponía un intento de sacar la ciudad de sus límites tradicionales, planteando una nueva zona de crecimiento urbano.

La exposición estuvo dividida en las secciones de Ciencias –donde pudieron verse desde libros de ciencias filosóficas y exactas hasta colecciones de ciencias naturales, ingenios militares, maquinaria, materiales médicos e inventos–, Artes Liberales, Agricultura –principal actividad económica de la región–, así como las dedicadas a las Industrias Mecánica, Química y Extractiva. La procedencia de los participantes no era exclusivamente aragonesa sino también nacional e internacional, tal como se había planeado por parte de los organizadores: "Traspusiéronse, pues, los escasos límites del escrito y se lanzó la especie de una verdadera Exposición universal, aunque se renunciara á título tan pomposo, porque no hacen ciertamente falta á las grandes concepciones pretenciosos nombres que de antemano las enaltezcan"[55].

En cuanto a la sección de Artes Liberales, 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 sólo las artes tradicionales tuvieron su lugar 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.

Por supuesto, en el espacio dedicado a la pintura se vio una panorámica de los autores en activo en ese momento, por lo general, vinculados a los lenguajes académicos y realistas del fin de siglo. Según se señala en el catálogo, la gran mayoría de los autores que participaron en la primera época retiraron sus obras, de modo que se recibieron otras nuevas para la segunda. Las medallas recogidas por Castro y Motos corresponden al primer certamen, ya que, según indican, no se conocían todavía las del segundo cuando publicaron su trabajo.

Entre los participantes presentes en ambas citas no sólo hubo aragoneses. Entre las figuras del panorama nacional destacó, Ignacio León y Escosura, de origen ovetense y que recibió una medalla de primera y el título de socio corresponsal. El éxito que este autor tenía en su momento lo demuestra el hecho de que sea calificado en la crónica de la exposición como un "artista millonario", dada la aceptación que obtenían sus cuadros de género por parte del público. Sin embargo, los autores del catálogo señalan la ausencia en la exposición de los "grandes maestros", lo cual, según consideran, era compresible en el caso de las más destacadas figuras del panorama nacional, que sólo se sienten atraídas por exposiciones de mayor entidad, pero en ningún caso era justificable en relación a algunos "príncipes de la pintura moderna" que son de origen aragonés. La crítica a la no concurrencia de Francisco Pradilla es más que evidente y, por cierto, será constante en muestras posteriores.

55 CASTRO y MOTOS, *op. cit.*, p. 11.

Siguiendo con la lectura del trabajo de Castro y Motos, resulta interesante referirnos a su juicio sobre el vallisoletano Luciano Sánchez Santarén cuya factura suelta les hace calificarlo de "impresionista". En este sentido, los citados autores muestran un cierto prejuicio contra los pintores que no mostraban un cuidado estrictamente académico en el dibujo, tratando de incluir ciertas notas de modernidad en sus obras. Así ocurre con los aragoneses que trabajaban por aquel entonces en Roma y/o París como los hermanos Agustín y Juan Pablo Salinas y Joaquín Pallarés. Aunque las críticas no son negativas en ninguno de estos casos, especialmente respecto al entonces pensionado de la Diputación de Zaragoza Agustín Salinas, achaca en todos ellos un excesivo gusto por el color que podía traer consigo una falta de cuidado en el dibujo.

Otros autores aragoneses que ocuparon un lugar destacado en la sección de pintura fueron el recientemente fallecido Eduardo López del Plano, Manuel Yus y Colás, un joven 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 con dos obras de recreación histórica y Marcelino de Unceta. De todos ellos, por los asuntos elegidos para sus obras debemos referirnos a Manuel Yus del que los autores del catálogo señalan: "Es un buen pintor y un buen patriota. Su pincel sólo costumbres aragonesas trata, y á creerlo cualquiera pensará que por aquí sólo hay gente rebosando salud, con la satisfacción en el rostro y vestida siempre de fiesta"[56]. Si bien añaden algo más adelante: "Esto es lo que falta en los lienzos del distinguido pintor aragonés; inspiración, calor, vida"[57]. Trabajaba este autor dentro de un realismo costumbrista que mantenía todavía importantes pervivencias románticas que le llevaban a representar escenas de baturros y baturras en actitudes alegres acorde con un gusto por lo anecdótico muy propio de este periodo. La generación de pintores regionalistas, y las novedades plásticas que traería consigo, tardaría todavía algunos años en llegar.

En cualquier caso, la proliferación de este tipo de escenas costumbristas se corresponde con una realidad propia del mercado artístico del momento que recogen Castro y Motos en sus páginas. En relación a la obra de Félix Pescador titulada *El ángel caído* señalan lo siguiente: "La única *academia* traída al certamen. Este género está en plena decadencia. Hoy los de grandes alientos van hacia el cuadro *de historia* en busca de la gloria; la generalidad van al cuadro *de género* en busca de oro"[58]. Y, algo más adelante, denuncian cómo el cuadro de historia, pese a que puede reportar la citada gloria a sus cultivadores, no es sinónimo de éxito en lo económico, sino más bien al contrario, ya que éste sólo puede obtenerse a partir de la venta de pequeñas obras de género que satisfagan el gusto del público[59].

56 CASTRO y MOTOS, *op. cit.*, p. 53.

57 *Ibídem*.

58 CASTRO y MOTOS, *op. cit.*, p.57.

59 A éste respecto resulta especialmente interesante el capítulo "La pintura de «género». Su presencia en el siglo XIX", incluido en: SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, [Málaga], Universidad de Málaga, 1987, pp. 375-86.

Por último, cabe señalar que en la crónica de Castro y Motos no se indica la procedencia de cada uno de los pintores tratados. Esto resulta significativo, en primer lugar, dado que sí se hace cuando se alude a determinadas empresas y particulares presentes en otras secciones del certamen pero, muy especialmente, porque, tal y como veremos, el lugar de origen de los distintos autores será una cuestión a tener muy en cuenta en las exposiciones organizadas durante las primeras décadas del siglo siguiente. La procedencia servirá para agrupar a los artistas de acuerdo con las diferentes escuelas que, según los postulados regionalistas, se entendía que componían el mosaico español. De modo que, no sólo era una cuestión a recoger en el catálogo, sino que incluso servía para distribuir los distintos espacios en la propia exposición.

Pero si la Exposición Aragonesa de 1885 tuvo un carácter general, en el ámbito específicamente artístico hay que llamar la atención sobre el hecho, dado a conocer por Concha Lomba, de que el Círculo de Bellas Artes de Zaragoza fuera capaz de organizar una serie de citas en las que se viera la producción de los artistas locales[60]. Destaca especialmente el hecho de que éstas tuvieran una periodicidad bienal (1890, 1892, 1894, 1896 y 1898), tal y como sucedía con las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Una frecuencia que no fue posible repetir de forma tan continuada durante todo el primer tercio del siglo XX, cuando, por otra parte, se estaba produciendo un paulatino desarrollo de las infraestructuras culturales de la ciudad.

En cualquier caso, podemos destacar la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas celebrada en 1898 bajo patrocinio del Ateneo de Zaragoza como síntoma de ese sentimiento de regeneración de la vida regional. Al menos, así lo entendió la prensa zaragozana que consideró que ésta podía llevar a "la regeneración del arte en Aragón, donde no ha tenido la protección que debiera… tenemos artistas, pero éstos viven en perpetua lucha por la vida y huérfanos de protección oficial o particular"[61].

La exposición tuvo lugar en la propia sede del Ateneo, entonces en el número 22 de la calle de Santa Cruz, y en ella pudieron verse no sólo obras de autores contemporáneos sino también de artistas como Goya, Bayeu, Mengs o Maella. La presencia de tres obras del primero, según ha afirmado Juan Carlos Lozano, convierte esta exposición en la primera ocasión en que en Zaragoza se mostraba al público una selección de obras del pintor[62].

Pese a la emblemática fecha de celebración, con la que también arranca nuestro estudio, y a esa intención regeneracionista a la que aludíamos, lo cierto es que, a la luz de los pintores aragoneses presentes, no podemos señalar grandes novedades en relación a la

60 LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, Zaragoza, IberCaja, 2002, p. 34.

61 Recogido en: GARCÍA GUATAS, M., *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, 1976, p. 19.

62 LOZANO LÓPEZ, J. C., "La memoria de Goya en Aragón (1828-1978), a golpe de efemérides", en *La memoria de Goya (1828-1978)* [catálogo de la exposición comisariada por Juan Carlos Lozano], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2008, pp. 45-135, espec. p. 66.

exposición de 1885. Estuvieron de nuevo autores como Félix Pescador, Mariano Oliver Aznar, Baltasar González, Gil Murillo o Victoriano Balasanz. También estuvieron presentes algunas de las notables ausencias de la cita anterior como Bernardino Montañés, ya fallecido para esa fecha, o el aragonés afincado en Roma Hermenegildo Estevan. La única novedad importante en relación con las nuevas generaciones la pudo aportar Juan José Gárate, al que veremos en relación con el lenguaje regionalista, si bien se mantuvo casi siempre dentro de un costumbrismo de escasas ambiciones renovadoras.

1.1.3 El regionalismo aragonés durante la primera década del siglo XX

Durante la primera década del siglo XX el proceso hacia la "regionalización" de la vida política y cultural siguió su camino. Ya citamos cómo el debate en torno a la existencia de un regionalismo aragonés había cobrado fuerza en torno al final de siglo y, a partir, de ese momento, la cuestión se mantuvo muy presente tanto en la prensa como en los círculos intelectuales. Paralelamente, siguieron adelante diferentes acciones encaminadas a un mayor progreso económico, político y cultural de la región que podemos vincular a ese impulso regeneracionista al que estamos aludiendo. Durante la primera década del nuevo siglo tuvieron lugar una serie de iniciativas y acontecimientos que resultan claves para perfilar los orígenes del regionalismo aragonés; algunos de los cuales ya adelantamos en apartados anteriores.

En el ámbito académico, el novecientos trajo consigo la publicación de una nueva *Revista de Aragón* (1900-1905); una de las más ambiciosas y fructíferas iniciativas del momento, tal y como ha puesto de manifiesto José Carlos Mainer[63]. Las ideas allí volcadas por el grupo de profesionales universitarios que la puso en marcha, son una fuente valiosísima para entender la realidad aragonesa (y española) del momento. La revista surgió en la Facultad de Letras, por entonces reducida a la sección de Historia, gracias al trabajo de Eduardo Ibarra y Julián Ribera –ambos figuraban como directores–, junto a Miguel Asín Palacios, discípulo de Ribera, y Alberto Gómez Izquierdo. Entre la extensa nómina de colaboradores encontramos a Luis López Allué, Juan Blas y Ubide, Rafael Pamplona Escudero, Mariano Baselga, Juan Moneva y Puyol, Severino Aznar o Isidoro Achón Gallifa. Junto a todos ellos debemos destacar, en su labor como crítico de arte, a José Valenzuela la Rosa, de cuyos escritos nos ocuparemos más adelante, dado que contienen muchas de las constantes que marcarán la historiografía artística aragonesa del primer tercio de siglo.

En cuanto a los intereses regionalistas que encarnaba la revista, Mainer señalaba lo siguiente:

> "Como puede verse, *Revista de Aragón* representaba una evidente duplicidad de intereses: por una parte, los específicamente universitarios –y muy secundariamente regionalistas–, encarnados en Ibarra, Ribera Gómez Izquierdo y Asín; por otra, 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

63 MAINER, *op. cit.*, 1982.

la crítica de la vida local desde unos presupuestos manifiestamente regeneracionistas. La dispersión del equipo redactor –Ribera en 1905, Asín en 1903– motivó que la continuidad de *Revista de Aragón* prolongara en exclusiva el primer aspecto"[64].

En el texto que abría el primer número de la revista, en enero de 1900, se dejaba constancia de la orientación aragonesista de la publicación. Así, se enumeraban los contenidos que tendría la misma: "I.º, lo que se piense, se diga ó se haga en Aragón; 2.º, lo que se diga, acerca de Aragón, en otras tierras; y 3.º, lo que ocurra y se diga en otras partes, y pueda, por su importancia, interesar á los aragoneses"[65]. En cualquier caso, en este mismo artículo se descarta directamente el uso del término "regionalista" para referirse a la misma: "La **Revista**, por consiguiente, será *regional*; mas no se entienda, por eso, que ha de ser *regionalista*, en el sentido de las sectas ó tendencias que con esta denominación se estila ahora"[66]. La precaución que en diferentes círculos se tenía en relación al uso de esta denominación queda así recogida desde un primer momento. De acuerdo con la proliferación de los nacionalismos periféricos y, dada la confusión en el uso de la terminología, como era habitual, se pretende dejar clara cuál es su postura en relación al conjunto de España: Y, en este sentido, deja constancia de su inquebrantable patriotismo:

"La **Revista** se impone como deber el estimular la unión de todos y avivar el cariño á la patria común; y lo cumplirá con tanto más ardor: no hemos de aprovecharnos de la ruina ó descrédito de nuestra madre para renegar de la familia, sacudiéndonos la responsabilidad que nos corresponda en los desastres y manifestando con descaro nuestros egoísmos. España necesita de la ayuda de sus hijos, y no de reconvenciones é insultos que, al cubrirla á ella de vergüenza, nos cubran á la vez á todos"[67].

La referencia a la difícil situación que atravesaba el país tras el desastre del 98 es evidente y, en consecuencia, se critica a quienes pretenden aprovechar esa situación para atacar al Estado. Pero, sin embargo, y pese a lo señalado anteriormente, lo que hace este primer editorial es dibujar el perfil de una concepción del regionalismo que será la dominante en Aragón durante todo el primer tercio del siglo XX:

"Eso no quiere decir que aconsejemos á los aragoneses el que duerman confinados en la paternal solicitud del poder central y que consientan cobardemente cualquier cosa que se antoje á políticos y gobernantes: nada quita lo cortés á valiente; y para amar y defender á una región, no es preciso odiar ni ofender á nadie; mucho menos á hermanos de raza, lengua, etc., que han llevado mucho tiempo, como ilustre y muy honroso, un apellido común: el de españoles"[68].

64 MAINER, *op. cit.*, 1982, pp. 63-4.

65 LA REVISTA DE ARAGÓN, "Al que leyere", *Revista de Aragón*, Zaragoza, enero de 1900, nº 1, p. 1.

66 *Ibídem.*

67 *Ibídem.*

68 *Ibídem.*

Una vez más, por tanto, la defensa de los intereses de la región ante el poder central, la exaltación de una cultura propia que se pretendía preservar, permanece vinculada a un cierto miedo a ser calificados de antipatriotas que requería continuas aclaraciones al respecto.

En otro orden de cosas, *Revista de Aragón* supone una fuente de información imprescindible para conocer el florecimiento del aragonesismo cultural durante los años que estuvo activa. Así, el excursionismo, derivado de los planteamientos krausistas de la Institución Libre de Enseñanza y en auge en ese momento en toda España, tuvo su espacio en *Revista de Aragón*. Secciones como "Excursiones por Aragón" o "Excursiones pirenaicas" a cargo de Juan Moneva y Vicente Castán, respectivamente, fueron habituales durante la vida de la publicación.

Dentro del ámbito literario, la revista publicó relatos de autores como Mariano Baselga, Luis López Allué, Leandro Mariscal, Juan Blas y Ubide, José María Matheu e incluso Santiago Ramón y Cajal.

En cuanto al estudio de la historia, tal y como ha señalado Mainer, dado que se trataba de un órgano íntimamente vinculado a la Universidad, en este ámbito se concentraron los mayores esfuerzos de regionalización de la revista, especialmente en relación a los estudios medievales[69].

Por último, más allá de las cuestiones estrictamente plásticas, que trataremos en su momento, *Revista de Aragón* también se hizo eco de iniciativas ajenas como la como la llevada a cabo por la sección de fotografía del Ateneo zaragozano en 1901. Ésta se propuso llevar a cabo un álbum regional aragonés en el que se recogiesen los tipos, las costumbres, los paisajes y los monumentos de la tierra[70]. Para ello se convocó un concurso de instantáneas que posibilitara la recogida del mayor número posible de testimonios gráficos. La condición única era que el asunto fuera aragonés y estaba abierto tanto a profesionales como a aficionados; si bien se contaba específicamente con una sección de tema libre para los segundos. En definitiva una iniciativa encaminada para llevar a cabo el inventariado y la documentación de la realidad aragonesa y sus formas de vida más características.

Eduardo Ibarra –bajo el seudónimo de Anacleto Rodríguez–, desde las páginas de la revista señalaba el "provecho que esta colección podría reportar a los pintores y escultores y aun a los literatos y sociólogos"[71]. Tipos, paisajes, costumbres… esos eran, por tanto, los asuntos que se esperaba encontrar en la plástica y la literatura aragonesa del momento. Aunque el planteamiento de Ibarra podría hacer pensar en que no era necesario el conocimiento directo de éstos –siendo éste posible, por ejemplo, a través de las fotografías–, lo cierto es que, para ese momento, lo que verdaderamente se percibe es un interés de carácter antropológico y etnográfico en el acercamiento a lo aragonés, especialmente hacia el mundo rural. Desde

69 Cfr. MAINER, *op. cit.*, 1982, pp. 91-93

70 SORIA, *op. cit.*, p. 189.

71 RODRÍGUEZ, A., "El movimiento intelectual en Zaragoza", *Revista de Aragón*, nº 6, Zaragoza, junio de 1901.

luego que la fotografía fue un medio auxiliar esencial para los pintores regionalistas, pero, tanto en los casos en que se recurrió a ésta, como en los que se optó por el trabajo ante el natural, lo que sí se pretendía era alejarse de falseamientos pintoresquistas de herencia romántica. La representación plástica de usos, folclore o tradiciones perseguirá a partir de estas fechas unos objetivos bien distintos.

Por otro lado, conviene recordar la importante labor llevada a cabo por la citada sección de fotografía del Ateneo –creada en 1900– en el fomento de la afición a esta disciplina a través de concursos como el citado y también de exposiciones[72]. En este mismo sentido, en 1904 nacería la Sociedad Fotográfica Aragonesa y, con ella, su órgano de expresión, la revista *Photos* (1904-1908). Su director fue el fotógrafo Manuel Méndez León y su administrador Cecilio Gasca, quienes contaban con un establecimiento fotográfico del mismo nombre en la calle de Alfonso I. La Sociedad también insistió en la difusión del medio a través de concursos, así como en la reproducción de imágenes a través de la revista en que predominaba ese mismo gusto por paisajes, retratos y escenas costumbristas; tanto de autores aragoneses como nacionales[73].

El año 1900, además de con la publicación de *Revista de Aragón*, arrancó con el propósito de llevar a término diferentes proyectos expositivos que, sin embargo, no llegaron a materializarse. En el mes de febrero, *Diario de Avisos* anunciaba la intención del Ateneo de llevar a cabo en el mes de octubre una exposición "para la que se pedirán obras á todos los artistas españoles y extranjeros, y con el producto de su venta ú otros medios que se crean oportunos, á más de los donativos que hagan corporaciones y entidades interesadas, poder levantar el monumento proyectado en Zaragoza"[74]. El citado monumento estaría dedicado a la memoria de Goya, una de las primeras iniciativas en este sentido de entre las que se sucederían en los años siguientes. La empresa se justificaba en el marco de progreso que estaba viviendo la Zaragoza del momento, que no debía llevar a olvidar este tipo de homenajes a las grandes figuras del pasado: "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 ó artística"[75]. 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"[76]. Y convoca en esa empresa a la iniciativa privada dado que "las corporaciones oficiales no pueden ó no quieren hacer nada en este

72 Cfr. LOMBA, *op. cit.,* 2002, p.71.

73 ROMERO, *op. cit.*, pp. 12-13.

74 "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

75 "Goya y el Ateneo", *op. cit.,* 28 de febrero de 1900.

76 *Ibídem.*

sentido"[77]. En definitiva, y pese a que la iniciativa no prosperara, demostraba un evidente sentido regeneracionista, encaminado a rendir homenaje al pasado aragonés en un clima de despertar económico. Y todo ello gracias a un Ateneo que se mostraba especialmente dinámico en su labor por esas mismas fechas.

El segundo proyecto, dado a conocer por Concha Lomba[78], fue aún más ambicioso e igualmente frustrado. Nos referimos al intento de llevar a cabo 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 fuerza tras ser anunciada el 27 de marzo de 1900[79]. El día siguiente, este desconocido instigador del que nunca se llegó a dar el nombre, publicaba una carta dirigida al director del diario, explicando la iniciativa[80]. Y lo hacía bajo la firma de "Un aragonés". Comienza subrayando que el tiempo transcurrido entre la exposición regional de 1868 y la 1885, diecisiete años, casi había vuelto a transcurrir desde ésa última, sin que las instituciones hayan mostrado interés por llevar a cabo un nuevo certamen. Indica también que el origen de la de 1885 estuvo en la iniciativa de la Sociedad Económica Aragonesa de organizar concursos anuales de Bellas Artes y productos de la región, lo que terminó por concretarse, cinco años después, en la celebración de una nueva exposición regional. En cualquier caso, había un modelo mucho más cercano que pudo contribuir a perfilar la idea y que será 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 Murcia[81].

En opinión del autor del texto, la llegada del nuevo siglo es el momento adecuado para dejar constancia de los avances que ha vivido la región en los últimos años y de ahí que proponga su celebración durante las fiestas del Pilar del año 1901. En cuanto a los fondos señala el gasto superfluo que el Ayuntamiento dedicaba tan sólo a música y fuegos artificiales para esas fechas y propone también la colaboración del monarca, el Ministerio de Fomento o la Diputación. Incluso plantea como espacio los terrenos de la huerta de Santa Engracia; dirección hacia la que la ciudad planeaba crecer. Pero lo más interesante de su propuesta es la crítica a un cierto modo de entender el progreso de la región que le lleva a preguntarse:

77 *Ibídem.*

78 LOMBA, *op. cit*, 2002, p. 57.

79 "Exposición Regional", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 27 de marzo de 1900, p. 1.

80 UN ARAGONÉS, "Un proyecto serio. Exposición Regional", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 28 de marzo de 1900, p. 1

81 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.

> "¿Será que este país se halla falto de hombres por haber muerto los que de él se preocupaban? ¿Será que atrasamos en cultura por olvidar las causas del adelanto? ¿Es que degeneramos hasta el punto de darnos por satisfechos con los triunfos de la jota y los apoteosis falsos de la raza que no se caen de los labios mientras vemos con los brazos cruzados el despertar de regiones más afortunadas y laboriosas?"[82].

Y de este modo realiza una temprana crítica al regionalismo mal entendido, el que se basa únicamente en el folclore y la exaltación vacía de unos supuestos valores propios; precisamente aquel que terminó por justificar el fenómeno del baturrismo. Y propone otra concepción del mismo, un regionalismo de acción que debe impulsar iniciativas como ésta. Puesto que:

> "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.
>
> 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"[83].

La labor desarrollada por *Diario de Avisos* no se redujo a hacerse eco de la propuesta, sino que pasó a entrevistarse con las principales autoridades e instituciones de la región, para recabar su apoyo[84]. Al día siguiente de publicar la carta, ya se recogían las conversaciones mantenidas y la firme adhesión de la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, a través de Florencio Jardiel; el gobernador civil, Eduardo Cañizares; el presidente de la Diputación, Sr. Casañal, que comprometía también el apoyo del Casino Mercantil, Industrial y Agrícola que él mismo presidía; así como el alcalde en funciones M. Permisán, por enfermedad de Amado Laguna de Rins.

En los días siguientes se sucedieron las adhesiones: instituciones (el Canal Imperial, la Cámara de Comercio, el Casino de Zaragoza), cargos de relevancia (los obispos de Zaragoza y Tarazona, el Capitán General, el rector de la Universidad, el alcalde de Huesca, varios diputados), entidades bancarias (Banco de Crédito, Banco de España), miembros de la aristocracia regional (marqués de Ayerbe, marqués de Casa Jiménez, duque de Bivona, el conde de Bernar), destacadas personalidades (entre otros muchos, Tomás Castellano, Tomás Higuera, Segismundo Moret, Basilio Paraíso, Joaquín Gil Bergés, Manuel Camo, Félix Cerrada, Domingo Gascón, Marceliano Isábal, Mariano de Pano…), medios de prensa (*Diario de Zaragoza, La Alianza Aragonesa, El Liberal, El Mercantil de Aragón, El Diario de Huesca,*

82 *Ibídem.*

83 *Ibídem.*

84 "Un proyecto serio. Exposición Regional", *Diario de Avisos de Zaragoza*, 29 de marzo de 1900, pp. 1-2

El Pilar, La Época y, algo más tarde, *Heraldo de Aragón* y *La Derecha*) y un largo etcétera –hasta el punto que el diario reconocía su incapacidad para reproducir todas–, que suponía reunir al grueso de la sociedad aragonesa del momento.

Justo un mes después de plantear la idea, "Un aragonés", volvió a publicar una carta en *Diario de Avisos*[85]. Además de aplaudir la unanimidad de los apoyos recibidos, referirse a la necesidad de concreción de algunos aspectos (fechas, presupuesto…), y dejar constancia del sentido regeneracionista de la iniciativa, añade, la propuesta de que, con motivo de la exposición, se inicie una romería a la Virgen del Pilar que pueda tener lugar de forma anual en lo sucesivo. Las adhesiones continuaron al menos hasta mediados de mayo, sumándose algunas del ámbito nacional como la del diario *La Correspondencia de España*. E incluso se logró la aquiescencia del ministro de Agricultura, Sr. Gasset.

El último gran paso del que tenemos noticia antes de que se abandone el proyecto, tuvo lugar en junio de ese mismo año, cuando se llevó a un pleno extraordinario del Ayuntamiento el informe elaborado en relación a la Exposición[86]. Fue entonces cuando el municipio se decidió a patrocinar oficialmente el evento[87]. Así, se acordaron sistemas de financiación como la creación de una lotería mensual para recaudar fondos. En cuanto a la fecha definitiva se fijó en octubre del año siguiente, la ubicación estaría en la huerta de Santa Engracia, e incluso se planteó construir dos grandes edificios de carácter permanente que después serían reutilizados como Casa Consistorial y Escuela Normal[88]. Entre los problemas, 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[89]. De ese modo, los terrenos de la citada huerta quedarían disponibles.

Entendemos, por tanto, que este proyecto frustrado supone el más claro precedente –casi podríamos decir el embrión–, de lo que será la Exposición Hispano-Francesa de 1908. Hasta ese año no pudo concretarse una iniciativa de semejante calado; si bien con algunos cambios derivados de unos planteamientos más ambiciosos. En cualquier caso, en la propuesta de 1900 ya encontramos citados a algunos de los principales impulsores de la Hispano-Francesa (Paraíso, Jardiel…), conversaciones en torno a un mismo lugar de celebración e incluso la idea de construir dos edificios reutilizables. De hecho, todo hay que decirlo, incluso un medio como *El Mercantil de Aragón*, tras sumarse al impulso colectivo, ya había planteado la posibilidad de que se esperase hasta el año 1908 para hacer coincidir el evento con el centenario de Los Sitios[90]. Una idea a la que se había opuesto *Diario de Avisos*, pero que finalmente fue la única viable.

---

85 "Un proyecto serio. Exposición regional", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 27 de abril de 1900, p. 1

86 "Exposición regional", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 9 de junio de 1900, p. 1.

87 "Exposición regional. El municipio zaragozano", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 16 de junio de 1900, p.1.

88 "Exposición regional", *op. cit.,* 9 de junio de 1900.

89 "Exposición regional…", *op. cit.*, 16 de junio de 1900.

90 "Un proyecto serio. Exposición regional", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 10 de abril de 1900, p. 1.

Con todo, antes de 1908 habría una nueva iniciativa expositiva que no debemos pasar por alto. Nos referimos a la Exposición Provincial de Huesca de 1906, dada a conocer por Concha Lomba hace unos años[91]. Tal y como recogía la prensa zaragozana, se trataba de una exposición humilde que tan sólo había recibido una subvención de 1500 pesetas por parte del gobierno estatal, siendo patrocinada por la Cámara de Comercio de Huesca[92]. Fue inaugurada el 18 de noviembre en el edificio de la Diputación Provincial, debidamente acondicionado para ello. Según señaló Vicente Miranda, presidente de la Cámara de Comercio en su discurso inaugural, se trataba de reunir una representación de la "Agricultura, Industria, Ganadería, Artes y productos del suelo y del subsuelo" de la provincia de Huesca[93].

Predominaron en la exposición de productos relacionados con las industrias agrícolas pero, según recoge una de las crónicas realizadas para *El Diario de Huesca* por Anselmo Gascón de Gotor, la importancia de las Bellas Artes "ascendió muy a última hora pese á los reventadores"[94]. Y eso que, según señalaba, no hubo en la misma ninguna revelación notable pero sí "un conjunto apreciabilísimo"[95]. De la instalación se encargó el propio Gascón de Gotor. De ahí que agradeciera a los concurrentes su cooperación, especialmente por mostrar su trabajo en una pequeña población donde "no hay hábito de las Bellas Artes", razón por la que, muchos, no las saben apreciar[96].

Curiosamente, entre la nómina de participantes no sólo hubo aragoneses sino también una importante presencia de catalanes. Entre los primeros estuvieron: Félix Lafuente, Jaime Pastor, Santiago Ferrer, Miguel Latas Benedé, José Galiay, Doña Josefina Sopena, Manuel Ros y el aficionado Sr. Peñalba. Desde Cataluña llegaron: Baldomero Gili con *La taberna*, Lorenzale, Espondaburu, Freixas y el escultor Juan Flotats. Junto a todos ellos, el propio Anselmo Gascón de Gotor con varias obras entre las que se encontraban: *Los aburridos*, el retrato del obispo de Huesca Mariano Supervía y el de su propio hermano Pedro Gascón de Gotor. También participaron los alumnos que el propio Gascón tenía en la asignatura de dibujo del Instituto de Huesca. Por último, hubo también sección de arte decorativo e industrial en la que pudieron verse: un retablo de Francisco Arnal, bocetos y proyectos decorativos de Miguel Latas Benedé y obras del taller de herrería de Gaspar Martínez, entre otras propuestas[97].

91 LOMBA, *op. cit.*, 2002, p. 69.

92 "Exposición de Huesca", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 de noviembre de 1906, pp. 6-7.

93 "Discurso", *El Diario de Huesca*, Huesca, 20 de noviembre de 1906, p. 1.

94 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.

95 *Ibídem.*

96 *Ibídem.*

97 GASCÓN DE GOTOR, A., "Crónica de la Exposición. XII. Arte decorativo é industrial", *El Diario de Huesca*, Huesca, 13 de diciembre de 1906, p. 1; y GASCÓN DE GOTOR, A., "Crónica de la Exposición. XIII. Obras de arte decorativo é industrial presentadas", *El Diario de Huesca*, Huesca, 15 de diciembre de 1906, p. 1.

Pero si hay un acontecimiento de especial relevancia para la primera década del siglo, y que podamos asociar tanto a ese sentimiento y reivindicación de lo aragonés como a la vocación por abrirse a la modernidad y mostrar una nueva imagen ante España y Europa, ese es, sin lugar a dudas, la Exposición Hispano-Francesa de 1908. Aunque la génesis y desarrollo de este ejercicio de autoafirmación patriótica han sido perfectamente estudiados y son sobradamente conocidos, hay algunas cuestiones sobre las que merece la pena llamar la atención[98].

En primer lugar, hay que destacar que ese sentimiento de recuperación histórica que estamos vinculando al origen del regionalismo es el que motivó su celebración. No en vano, coincidía con el primer centenario de Los Sitios, constituyéndose también como signo de confraternización con los vecinos franceses. Un siglo después de haberse producido, la defensa de la ciudad (y su destrucción) se había configurado ya como un mito abundantemente invocado para aludir al heroísmo y el patriotismo del pueblo zaragozano. De ahí que su conmemoración supusiera todo un acontecimiento, más si cabe, en el contexto histórico y cultural de comienzos de siglo[99].

La cita no podía ser únicamente de carácter comercial y la intelectualidad aragonesa trató de que así fuera. Eduardo Ibarra, profesor de Historia de la Universidad de Zaragoza, proponía, unos meses antes de la inauguración, que se llevara a cabo en la misma una "exposición intelectual aragonesa". A esta iniciativa contestaba el propio Joaquín Costa en una carta que fue publicada por el *Diario de Avisos*. En ésta considera el autor como una necesidad el que la muestra cuente 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 equivocación"[100].

Se advierte en las palabras de Costa un cierto temor a que la exhibición se centrara únicamente en los tópicos de lo aragonés, en sus productos típicos, y no dejara constancia de la riqueza intelectual de la región. De ahí que, a continuación, realice una extensa enumeración de las personalidades que, de una manera u otra, deberían estar presentes en ese deseado

98 Entre la bibliografía que se ha ocupado de esta exposición desde un punto de vista genérico hay que citar: *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 y JIMÉNEZ…, *Aragón y las… op. cit.*, 2004, pp. 96-169.

99 Sobre los intentos de manipulación del Centenario de Los Sitios promovidos desde la derecha católica zaragozana consultar: FORCADELL ÁLVAREZ, C., "La pelea por la memoria y el control del pasado en la Zaragoza de 1908", en *La modernidad y la Exposición…, op. cit*, pp. 15-21.

100 COSTA, J., "Los intelectuales ante la exposición. Carta de Costa", *Diario de Avisos*, 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.270-2, espec. p. 270).

pabellón. Entre ellos, muchos de los cuales eran sus contemporáneos, cita también a algunos artistas cuyas obras deberían poder contemplarse. Además de los imprescindibles Goya y Bayeu, nombra a autores más cercanos en el tiempo como Montañés y Unceta y a los todavía activos, Pradilla y Carlos Palao. De la nueva generación tan sólo se refiere a Gárate, quien, algunos años después, en 1915, pintará su retrato para el Ateneo de Madrid.

El resultado final no debió ser satisfactorio para el polígrafo según recoge la correspondencia posterior con el mismo Ibarra, en la que señala: "En mi situación, ya nada puede importarme, en tanto que ciudadano. Sin embargo, 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!"[101].

Por otra parte, podemos señalar que ese regionalismo españolista al que nos venimos refiriendo fue el que motivó a los organizadores de la misma. Concretamente a su máximo responsable: Basilio Paraíso. Al grito de "¡Todo por Aragón, todo por la patria!" 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 certamen[102]. Y es que en su intervención alternó constantemente las referencias a la región y a la nación. Advertía frente al que quisiera atentar contra la unidad española: "Aragón con Cataluña y Castilla, realizaron la unidad nacional. Maldito mil veces sea el que pretenda quebrantarla. Maldito yo mismo si en algún instante sintiera desapego, desfallecimiento en el amor por la patria única e intangible"[103]. Y, al mismo tiempo, se refería al despertar aragonés, así como al trabajo y el amor que profesaba por su tierra:

> "Queremos que en nuestro Aragón querido por una íntima, completa y amorosa compenetración de los aragoneses todos, se haga una labor común y se tome á empeño el fomento de sus intereses materiales con la bandera de todo por y para Aragón, todos para uno y uno para todos.
>
> Yo de mi sé deciros que no cedo á nadie ni al más entusiasta de los catalanes por su Cataluña en amor á mi querido Aragón porque aparte de que haciendo Aragón, como haciendo Castilla, Levante, etcétera, se hace país, se hace patria, cuando vuelvo los ojos á la culta, rica y fuerte Barcelona, no siento la tristeza del bien ajeno, siento tan solo verme ya quebrantado y morirme sin ver á mi Zaragoza convertida en otra metrópoli del trabajo"[104].

101 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.

102 Recogido en: PARAÍSO LASÚS, B., "El porvenir de Aragón á partir de su certamen", *Revista Aragonesa*, nos 16 a 21, Zaragoza, julio a diciembre de 1908, pp. 27-32 (reedición facsímil: Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008).

103 PARAÍSO, *op. cit*, p. 30.

104 PARAÍSO, *op. cit*, p. 31.

En definitiva, como bien ha sido puesto de manifiesto por la historiografía precedente, esta Fiesta de la Familia Aragonesa no dejaba de ser: "un acto de exaltación aragonesista, en la línea de las tendencias regeneracionistas del momento y con un cierto aire de regionalismo, cuya idea sustancial era mirar al futuro desarrollo de Aragón, pero en el que no faltaron también semblanzas hacia los tópicos característicos de esta tierra"[105].

Por otra parte, las constantes referencias a Cataluña en el discurso de Paraíso tendrían mucho ver con un intento por desmarcarse de la concepción del regionalismo desde allí defendida. No en vano, la distancia ideológica entre ambas regiones había quedado patente en el desencuentro acontecido con la comitiva catalana en su visita a la exposición durante el mes de septiembre.

En esta misma línea de pensamiento podemos situar el grueso de la abundante producción periodística que produjo la muestra. Así, como es lógico, la crónica de la iniciativa aragonesa vino acompañada de continuas referencias a la situación que atravesaba por entonces el país. De ahí que sean también abundantes las alusiones a la nueva España surgida tras el desastre del 98. Así lo hacía el escritor y periodista mallorquín Miguel S. Oliver desde las páginas de *Revista Aragonesa* en el especial que esta publicación dedicó a la muestra:

> "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 á la superficie y que poco á poco van cambiando el centro de gravitación ú orientación del patriotismo. El esfuerzo que actualmente realiza Zaragoza viene ligado, con relación de acto á potencia, á las propagandas de hace diez años, u á la subversión de ideales consumada en la sociedad española desde aquella fecha"[106].

Y ese nuevo patriotismo, es el que se fundamenta en el despertar de las distintas regiones, tal y como añade a continuación: "La Exposición de Zaragoza es un síntoma favorable, altamente favorable del despertar *social* de una comarca española. Nos dice que ya hay otra porción de territorio invadida de las ansias de mejora y que hace esfuerzos para moverse y agitarse"[107]. En definitiva, un síntoma más de regeneracionismo y regionalismo.

Pero no fue la de Oliver la única firma invitada en esta publicación. Desde *La Ilustración Española y Americana* llegaba Rafael Balsa de la Vega; a quien ya aludimos en relación a su estudio sobre la pintura costumbrista de finales del XIX. Plasmó sus impresiones ante la exposición en dos artículos: uno más genérico dedicado a Zaragoza y la exposición, y otro sobre la sección de arte retrospectivo de la misma. En el primero, tras dejar constancia de su animadversión hacia aquellos que sólo miran a Europa sin conocer su propio territorio, lo que coincidiría parcialmente con un nacionalismo mal entendido que pretendía una España concentrada en sí misma antes que abierta al mundo, se refería a esa Zaragoza moderna que resurgía en lo comercial e industrial[108].

---

105 JIMÉNEZ…, *Aragón y las… op. cit.*, pp. 111-112.

106 OLIVER, MIGUEL S., "Mirando á Zaragoza", *Revista Aragonesa*, *op. cit.*, pp. 3-5, espec., p. 4.

107 *Ibídem*.

108 BALSA DE LA VEGA, R., "Zaragoza y su exposición", *Revista Aragonesa, op. cit.*, pp. 14-21.

1.2 LA ECLOSIÓN DEL PENSAMIENTO REGIONALISTA

Tras varias décadas de un creciente sentimiento aragonesista vinculado a las ambiciones regeneradoras propias del cambio de siglo, así como a un periodo de crecimiento y desarrollo económico e industrial, la sociedad aragonesa había demostrado su capacidad organizativa y sus pretensiones modernizadoras a través de la Exposición Hispano-Francesa de 1908. A partir de ese momento, el pensamiento regionalista, no podía menos que tratar de acometer nuevas iniciativas acordes con sus aspiraciones. La primera debía ser, necesariamente, la de proceder a su organización, es decir, desarrollar una serie de instrumentos (publicaciones, asociaciones, partidos políticos…) que permitieran la consecución de sus fines. Estos intentos, tal y como veremos, se sucedieron a partir de 1910, momento en que se crea la Liga Regional Aragonesa presidida por el marques de Arlanza y que contaba entres sus miembros con personalidades como Juan Moneva y Puyol, Andrés Jiménez Soler, Manuel Marraco, José García Mercadal, José Galiay Sarañana y Jenaro Poza; y se desarrollaron con especial fuerza hasta 1923, cuando la dictadura de Primo de Rivera dio lugar a un contexto político bien distinto. En ningún momento, se logró –si bien es más que probable que tampoco se pretendiera–, emular el modelo de otras regiones (Cataluña, País Vasco, incluso Galicia o Valencia) en las que el regionalismo y el nacionalismo habían alcanzado un nivel de desarrollo muy superior, pero, en cualquier caso, se produjeron notables intentos encaminados a una mayor presencia y difusión de los intereses específicamente regionalistas en la vida política, económica y cultural aragonesa. Sin embargo, la discusión y el debate en torno a la naturaleza del pensamiento regionalista, siguieron abiertos, lastrando muy probablemente la consecución de objetivos más ambiciosos.

1.2.1 La prensa aragonesa y el debate en torno al regionalismo

La dialéctica en torno a la definición y contenidos del programa regionalista, siguió abierta durante las décadas siguientes. De hecho, gran parte de la relativa debilidad del aragonesismo, al menos en comparación con los procesos vividos en otras regiones en esas mismas fechas, residió en la carencia de unos fundamentos teóricos que lograran aglutinar de forma unánime los diversos intereses; tanto desde un punto de vista político y económico, como cultural.

Ya hemos apuntado que el uso del término "regionalismo" podía resultar equívoco y de ahí que se recurriera a constantes aclaraciones cuando se utilizaba el mismo. Las posibilidades iban desde un sentimiento abstracto de amor por las cosas de Aragón, que podía guiar muy diferentes acciones –desde la publicación de un libro a una iniciativa económica–; hasta un variado conjunto de aspiraciones políticas que podían moverse entre la obtención de un mayor número de competencias por parte de los gobiernos locales y las reivindicaciones federalistas y/o nacionalistas.

En este sentido la prensa jugó un papel esencial. El debate en torno al regionalismo tuvo un lugar privilegiado en las cabeceras aragonesas del momento[109]. Ya vimos la relevancia que la cuestión tuvo en las publicaciones aragonesas del fin de siglo, algunas de las cuales, como *Heraldo de Aragón*, *El Diario de Huesca o El Noticiero,* siguieron ocupándose de ello. Respecto a *Heraldo de Aragón,* Antonio Peiró ha señalado que siempre mostró una actitud de frialdad respecto al regionalismo, si bien tan sólo mostró una oposición radical al mismo en momentos puntuales[110]. Esa postura, según recoge este mismo autor, fue mayoritaria en *El Diario de Huesca*, también de tendencia liberal, y que se caracterizó por sus numerosos ataques a esta línea de pensamiento[111]. Por último, respecto a *El Noticiero*, Peiró señala la postura favorable que este diario católico mostró siempre en relación al regionalismo aragonés, en gran medida debido, según aclara, a la dirección ejercida por aragonesistas como Inocencio Jiménez (1911-13 y 1918), Genaro Poza (1916-18), Miguel Sancho Izquierdo (1921-22) y José María Sánchez Ventura (1922-32)[112]. En cualquier caso, y más allá de sus respectivas líneas editoriales, es necesario atender a las opiniones vertidas en cada momento por su nómina de colaboradores, así como al hecho de que las posturas aragonesistas cubrían un importante espectro político y muy diferentes formas de concebir el futuro de la región.

Junto a éstos diarios hay que referirse a una serie de publicaciones aparecidas a partir de la década de 1910 en los que el compromiso aragonesista aparece como uno de sus ejes vertebradores. Y, en este sentido, la labor desarrollada por el periodista José García Mercadal fue decisiva. Su primera iniciativa en este sentido fue la edición de *Revista Aragonesa* (1907-1908), pensada para fomentar un clima favorable a la Hispano-Francesa de 1908. El primer número de su primer diario *La Correspondencia de Aragón* apareció el 27 de marzo de 1910, y en su editorial, tal y como recogen Fernández y Forcadell, se señala como una publicación "deseosa de defender los intereses morales y materiales de la región aragonesa y de nuestra querida ciudad"[113]. En octubre de ese mismo año fue vendido a Juan Andrés Palomar, siendo editado hasta junio de 1912.

Tras abandonar su propio periódico, García Mercadal, funda en enero de 1912 la revista semanal *Aragón*, la cual verá la luz, en esta primera etapa, hasta septiembre de ese año. El regionalismo se convirtió, con toda seguridad, en el asunto más ampliamente tratado en esta publicación. Todo comenzó con un artículo aparecido en la sección "Cartas del Bachiller" titulado "El partido regional aragonés" y firmado bajo el seudónimo de Sansón

109 Más información sobre las diferentes publicaciones aparecidas en Aragón durante el primer tercio del siglo XX en: FERNÁNDEZ y FORCADELL, *op. cit.,* 1979.

110 Cfr., PEIRÓ, *op. cit.*, 1996, pp. 236-237. En concreto cita como ejemplo de oposición radical el editorial "Ilusiones engañosas. Regionalismo artificioso y quimérico" aparecido el 22 de diciembre de 1923.

111 *Ibídem*, p. 237.

112 *Ibídem.*

113 Recogido en FERNÁNDEZ y FORCADELL, *op. cit.,*1979, p. 128.

Carrasco (¿tal vez el propio Mercadal?). En éste, muestra el autor su descontento con el sistema político vigente y señala la necesidad de crear un partido que defienda los intereses de Aragón:

> "...sentimos (...) un soberano desprecio por la política imperante que nos asquea y la necesidad cada día más apremiante y avasalladora, de constituir un partido sano, de recias iniciativas aragonesas, sobradas para resistir con brío y tesón, las volubilidades y tiranías centralizadoras de unos gobiernos divorciados del bien público y de nuestra peculiar conveniencia aragonesa"[114].

Afirma, asimismo, que esa necesidad está presente en la sociedad desde hace muchos años, si bien ésta no ha terminado de concretarse debido al individualismo propio de los aragoneses. En cualquier caso, entiende que no está solo y de ahí que ofrezca la idea para que pueda concretarse cuanto antes:

> "Ofrezco la idea á más señores porque me consta que en Aragón no soy solo pensado así; somos muchos los regionalistas en privado, de puertas adentro, y que por modestia unos, por temor á los obstáculos tradicionales muchos, y por miedo á lo desconocido, –siquiera lo conocido sea tan pésimo– no se atreven a dar un paso adelante"[115].

Lo cierto es que hasta la fundación de la Unión Regionalista de Zaragoza y, en concreto, hasta que ésta presentara un candidato a las elecciones a diputados provinciales de marzo de 1917, no puede decirse que esta aspiración se viera cumplida. Mientras tanto, en el seno de la revista *Aragón* se desarrolló un intenso debate. La razón la encontramos en el propio artículo de "Sansón Carrasco", puesto que al final del mismo se pedía su opinión sobre el asunto a personalidades a las que se consideraba vinculadas a esta cuestión como el marqués de Arlanza, Rafael Pamplona, Juan Moneva y Puyol, Felipe J. Guillén, Manuel Marraco, así como a todos los que "deseen hacerse oír en uno ú otro sentido"[116]. Las intervenciones fueron abundantes y la cuestión del regionalismo terminó por convertirse casi en una sección fija de la revista. En realidad, la mayor parte de los participantes abogaban por el regionalismo en uno u otro sentido, con significativas excepciones como la de Manuel Bescós (Silvio Kossti) quien consideraba que la nación tenía otros problemas más acuciantes en ese momento. Entre los que reflejaron sus opiniones encontramos, además de a los citados Moneva, Marraco y Bescós, al General Forniés, Juan P. Esteban, Julio Cejador, Demócrito, Marcial Trilla, Ben-Amat, Don Ramiro, Juan Pío Membrado, Miguel Sancho Izquierdo, Fernando Soteras y Vicente Vila.

114 CARRASCO, S., "Charlas del Bachiller. El partido regional aragonés", *Aragón*, nº 3, Zaragoza, 28 de enero de 1912, pp. 18-19, espec. p. 18.

115 CARRASCO, *op. cit.*, p. 19.

116 *Ibídem.*

Tras haber generado todo este ambiente de opinión, la revista se despedía de sus 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*. Como logro fundamental de los treinta y cuatro números publicados señalaban el siguiente:

> "No nos envanece el triunfo pero algo hemos conseguido con nuestras plumas. La palabra *regionalismo* no había sonado en nuestra tierra hasta que nosotros la estampamos en nuestras columnas. De ellas pasó a los editoriales de los periódicos locales, y ya lo que antes se miraba como un ignoto amenazador, es hoy anuncio de porvenir venturoso"[117].

Si bien no es cierto que el término "regionalismo" no hubiera aparecido en la prensa aragonesa hasta ese momento, sí que lo es, que era necesario enfrentarse a la definición de sus contenidos. También es necesario apuntar que, hasta ese momento, la cuestión no había sido tratada en ningún medio aragonés con la profusión que encontramos en la revista *Aragón*. En lo relativo al regionalismo, puede decirse que ese "porvenir venturoso" al que aluden los responsables de la publicación, al menos en cierta medida, estaba más cerca de materializarse.

Tras una segunda etapa a partir del 15 de febrero de 1915, la revista volvió a aparecer en 1917, con García Mercadal ya en Madrid, y bajo la dirección de Felipe Aláiz. Apareció entonces entre julio de 1917 y el mismo mes del año siguiente, contando con el inequívoco subtítulo de "Revista aragonesista". Pasó entonces a ser el órgano de expresión de Unión Regionalista Aragonesa (URA) de Zaragoza, que en noviembre de 1917, concurrió a las elecciones municipales. Pese a esa vinculación con una opción política determinada, la revista tuvo un decidido componente cultural; si bien es cierto que tan sólo hemos tenido acceso a determinados números sueltos.

Más allá de la labor desarrollada por García Mercadal, resulta especialmente significativo del clima vivido en este primer tercio del siglo XX, el alto número de revistas que utilizaron como cabecera el topónimo "Aragón" o el gentilicio "aragonés". Durante la primera década del siglo ya aludimos a *Revista de Aragón* y *Revista Aragonesa*. García Mercadal, editor de ésta última, puso también en marcha *Aragón,* que contó con las tres etapas señaladas. En esa misma década vieron la luz *Arte Aragonés* (1913), dirigida por José Galiay y una nueva *Revista de Aragón* (1919), dirigida por Felipe Aláiz, de la que nos ocuparemos más adelante. Ya en la década de 1920 hay que hablar de una nueva revista *Aragón*, editada a partir de 1925 por el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón. También en ese momento se publicaron otras cabeceras como *Vida Aragonesa* (1921-22) o *Pluma aragonesa* (1924-25). Como decíamos, no parece aventurado señalar que las constantes alusiones a Aragón en los títulos, a las que habría que añadir las que encontramos en la prensa diaria, encerrarían una necesidad de autoafirmación y reconocimiento de la identidad propia que iría más allá de la mera denotación de su ámbito de acción.

117 "A nuestros suscriptores", *Aragón*, nº 34, Zaragoza, 1 de septiembre de 1912, p. 265.

Como adelantábamos, el final de la primera etapa de *Aragón* coincidió con la puesta en marcha de la nueva aventura editorial de García Mercadal: el diario *La Crónica.* Su primer número apareció el 1 de octubre de 1912, si bien, según recogen Fernández y Forcadell, sufrió un intento de boicot a su venta que hubo de denunciar en sus páginas[118]. A partir de octubre de 1915 pasó a llamarse *La Crónica de Aragón.* En opinión de Antonio Peiró esta primera etapa se caracterizó por un regionalismo no político, 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 Andrés Giménez Soler y después a Amadeo Antón.

Especialmente en su última etapa, a partir de 1920 bajo dirección de Domingo Miral y Manuel Sánchez Sarto, *La Crónica* estuvo en manos de la derecha regionalista, convirtiéndose en el órgano oficioso de expresión de la URA Según recoge Peiró, el 7 de abril de 1920, el mismo día en que Domingo Miral se hacía cargo de la dirección, su editorial afirmaba: "LA CRÓNICA DE ARAGÓN será desde hoy un diario puramente, exclusivamente regionalista"[119]. Unos meses después, el 10 de octubre de 1920, apareció por última vez. Gaspar Torrente señalaba desde las páginas de *El Ebro*, que, pese a haberse convertido en el periódico oficial del movimiento, pronto se fueron cortando "nuestros artículos", hasta que "desapareció el radicalismo aragonesista en las páginas de la Crónica". Y encuentra ahí la causa fundamental de la desaparición del diario[120].

Frente al regionalismo burgués –según denominación de Carlos Forcadell[121]–, encarnado por *La Crónica,* cobra fuerza en ese momento un regionalismo vinculado a la izquierda republicana y obrerista, cuyos ideales encarnaba el diario *La Idea.* Éste surgió tras la creación del Partido Republicano Autónomo Aragonés en 1914 y se editó entre septiembre de ese año y marzo de 1915. Su sucesor, también órgano de expresión del citado partido, fue *Ideal de Aragón*, publicado entre octubre de 1915 y julio de 1920. Su director fue Venancio Sarría y entre sus colaboradores se encontraban Ángel Samblancat, Felipe Alaiz, Julio Calvo Alfaro o Manuel Marraco. Desde sus páginas se atacó la inacción de la vertiente más moderada del regionalismo, la encarnada por Mercadal, Giménez Soler e incluso Marraco, a través de artículos como el publicado por Samblancat en enero de 1917: "Estos presuntos monopolizadores del aragonesismo aprovechan todo momento para la zaherir la democracia republicana. Recordemos cómo el intento de crear aquí un partido regionalista tipo

118 FERNÁNDEZ y FORCADELL, *op. cit.*, p. 132.

119 *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 7 de abril de 1920. Recogido en: PEIRÓ, 1996, p. 238.

120 TORRENTE, G., "Memoria", *El Ebro*, nº 46, Barcelona, 5 de febrero de 1921.

121 FORCADELL ÁLVAREZ, C., "Regionalismo burgués y regionalismo populista (1910-20)", en FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., *Estudios de Historia Contemporánea de Aragón*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1978, pp. 163-168.

Solidaridad Catalana fracasó estrepitosamente"[122]. Encontramos, por tanto, dos vertientes bien diferenciadas del regionalismo aragonés, con sus respectivos medios de expresión, en la Zaragoza de la década de 1910.

En cualquier caso, de entre todas las publicaciones de signo aragonesista el papel más destacado, tanto por sus contenidos como por lo prolongado de su edición, lo ocupa la revista *El Ebro*, que, en opinión de Mainer, supuso el mejor "testimonio de la formación de una conciencia regional"[123]. Editada por la Unión Regionalista Aragonesa de Barcelona, ésta acordó, ya en su sesión fundacional del 1 de diciembre de 1917, la puesta en marcha de una publicación mensual. El 15 de diciembre vio la luz el primer número, con el subtítulo de "Revista Aragonesista". Si bien esta primera etapa únicamente llegó hasta febrero del año siguiente. No reaparecería hasta febrero de 1919, pasando a ser quincenal, y estando bajo la dirección de Isidro Comas, "Almogávar". Desde entonces se publicó ininterrumpidamente hasta marzo de 1933, teniendo una breve reaparición en mayo de 1936 con motivo del Congreso Autonomista de Caspe. Además de Comas otros de sus directores, y principales colaboradores, fueron Julio Calvo Alfaro, Mariano García-Colás y Gaspar Torrente. Editada desde Barcelona, contó con corresponsales en Zaragoza, Teruel, Calatayud, Caspe, Borja, Tarazona, Barbastro, Fraga y Logroño y tuvo una considerable difusión tanto en Aragón como en otros puntos geográficos. Incluso en octubre de 1921 llegó a anunciar el establecimiento de una redacción estable en Zaragoza bajo la dirección de José Camón Aznar.

El triunfo de la línea nacionalista en 1919 entre los aragonesistas de Barcelona se vio claramente reflejado en las posturas políticas defendidas desde la revista. Pero, en cualquier caso, y dada su variada nómina de colaboradores (entre ellos, Andrés Giménez Soler, Manuel Marraco, José María Sánchez Ventura, Juan Moneva, Domingo Miral, Salvador Minguijón, Manuel Bescós, Felipe Aláiz, José Llampayas, Ricardo del Arco, Ángel Samblancat, Juan Pío Membrado, fray Faustino Gazulla…) dio cabida a muy distintas opiniones que, en ocasiones, llevaron a agrias polémicas entre unos y otros.

Así, encontraron cabida posturas como la de Antonio de Gregorio Rocasolano, además de químico destacado protagonista del aragonesismo, quien seguía insistiendo en la diferenciación entre regionalismo y separatismo:

> "En Aragón los funestos políticos de oficio que practican la política al uso, tienen el buen cuidado de no distinguir entre el regionalismo y el separatismo más vergonzoso, estableciendo entre su gremio caciquil como un hecho incuestionable, la incompatibilidad entre el amor a Aragón y el amor a España; colocan en oposición, ideas no sólo compatibles, sino íntimamente unidas las unas con las otras..."[124].

122 SAMBLANCAT, A., *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 13 de enero de 1917. Recogido en: FERNÁNDEZ y FORCADELL, *op. cit.*, p. 147.

123 MAINER BAQUÉ, J. C., "El aragonesismo político: recuerdos de *El Ebro"*, *Andalán*, nº 38-39, Zaragoza, 1-15 de abril de 1974, pp. 8-9.

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

Una opinión que distaba mucho de la que caracterizó en líneas generales a *El Ebro*, como órgano de expresión de los nacionalistas aragoneses de Barcelona. De ello dan prueba artículos como el aparecido con motivo de la publicación del primer número de la revista gallega *Nos:* "cuyo ideario, iniciado en sus primeras páginas, es propicio a nuestra fraternal amistad"[125]. A continuación hablaba de las similitudes entre Aragón y Galicia e incluso reproducía el artículo aparecido en la primera página de *Nos*: "Primeiras verbas".

Pese a todo, la misma indefinición del término "regionalismo" a la que venimos haciendo referencia, podía convertir a éste en un ámbito de acción que no contentaba a nadie. Así, desde los planteamientos del aragonesismo catalán, mucho más claramente definido que el zaragozano, el regionalismo, tal y como se practicaba en Aragón, no dejaba de ser sinónimo de españolismo. En esta línea se manifestaba Julio Calvo Alfaro en un intercambio de opiniones con el ya citado Rocasolano: "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"[126].

Tan sólo un año después el mismo Calvo Alfaro publicaba su folleto, *Doctrina regionalista de Aragón*, en el que, y pese al título elegido, definía el regionalismo únicamente como "la afirmación geográfica de la región que define un pueblo"[127]. Tal vez impulsado por la escasa definición del término aludía sólo a su aspecto geográfico, cuestión a la que también pudo contribuir su apuesta decidida por el nacionalismo. De hecho, ante la pregunta de cómo puede llamarse al que defiende las vindicaciones aragonesas, él miso contesta: "Regionalista en lo geográfico y aragonesista ó nacionalista en lo espiritual"[128].

Hemos entresacado tan sólo algunos ejemplos de las constantes alusiones al regionalismo aparecidas en *El Ebro* pero, como decíamos, el debate fue constante en esos años, tanto en ésta como en otras cabeceras. Surgieron entonces nuevas publicaciones como *La Voz de Aragón* fundada en 1925 por el veterano periodista zaragozano Francisco Aznar Navarro. Tras la muerte de éste en 1927 se sucedieron en la dirección Juan José Lorente, Miguel Ciges Aparicio y Fernando Castán Palomar, hasta la desaparición definitiva del diario en 1935. *La Voz* se caracterizó por la notable calidad de sus colaboraciones, la inclusión de grandes y excelentes fotografías, los chistes gráficos de Luis Teixidor «Teixi» o la inclusión de secciones inéditas hasta el momento en la prensa aragonesa. Tal y como señalan Fernández y Forcadell, llevó a cabo campañas como la dedicada a fomentar la unión entre las tres provincias aragonesas o el apoyo decidido a los fastos del Centenario de la muerte de Goya en 1928[129].

125 "De Galicia. Estado hermano", *El Ebro*, nº 45, Barcelona, 20 de enero de 1921.

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

127 CALVO ALFARO, J., *Doctrina regionalista de Aragón*, Zaragoza, Edizións de l'Astral, 1996, p. 5 (edición original publicada por la revista *El Ebro* en 1922).

128 CALVO, *op.cit.*, p. 6.

129 FERNÁNDEZ y FORCADELL, *op. cit.*, p. 185.

Durante la década de 1930 el debate en torno al regionalismo siguió de plena actualidad. Se vio entonces avivado por una situación política favorable como la que posibilitaba la II República, especialmente a partir del desarrollo del Estatuto de Cataluña en que se calificaba a ésta de "región autónoma".

Mientras, en Aragón, la cuestión seguía fundamentándose aspectos terminológicos; en el hecho de si regionalismo y separatismo eran, o no, sinónimos. Al menos en esa línea hay que posicionar artículos como el publicado por Gregorio García-Arista en las páginas de *Heraldo de Aragón* –por aquel entonces contrario a cualquier aspiración autonomista–, en junio de 1932[130]. El citado escritor recoge unas declaraciones de Francesc Macià en las que aseguraba: "Los regionalistas hemos encubierto siempre, con lo de *regionalismo*, nuestros propósitos separatistas"[131]. Esta forma de entender el regionalismo es la que, según cuenta García-Arista, le llevó a presentar dos propuestas de nuevos vocablos en una de las juntas de la Academia Española para ser incluidas en el Diccionario. Proponía la inclusión del término "regionismo", el cual define como: "Amor o apego a determinada región del Estado y a las cosas propias ella, especialmente las tradicionales y consuetudinarias. Se distingue del *regionalismo* en que éste encarna principalmente fines políticos"[132]. La otra palabra sería el adjetivo correspondiente, es decir, "regionista". De este modo pretendía el autor clarificar esa confusión a la que venimos haciendo referencia separando la cuestión política, y sus connotaciones separatistas, de un amor por la patria chica que no chocaría con los intereses estatales. En definitiva, y cómo él mismo señala, separar las dos acepciones con que contaba el término regionalismo. Entre las explicaciones con que acompaña su propuesta indica:

> "Hace bastantes años que en Aragón inicióse 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, en cuyas doctrinas, y más en su actuación, pronto hubimos de vislumbrar los aragoneses lo que después se ha confirmado. Ya antes que parecer nosotros, sospechosos de desafecto a España por coincidencias de nombre, de ocasión y hasta de vecindad, preferimos apagar el movimiento. Y eso se ha repetido más de una vez"[133].

E insiste algo más adelante: "…a las exageraciones catalanistas se debe el que en Aragón no exista, organizado, el sano y patriótico regionalismo que aquí se siente y que permanece, y acaso tenga que permanecer aún mucho tiempo, en estado de lactancia, por discreta precaución patriótica"[134]. Aunque con estas palabras viene a justificar el fracaso del movimiento regionalista en Aragón, lo cierto es que son muy significativas del ya referido

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

131 *Ibídem.*

132 *Ibídem.*

133 *Ibídem.*

134 *Ibídem.*

temor a ser considerados separatistas que encontramos en innumerables textos que abogaban por el tan manido despertar aragonés. Si bien las aspiraciones (o los logros) de los catalanistas no fueron, ni mucho menos, el verdadero problema, lo cierto es que, tal y como insistiremos más adelante, se convirtieron en verdadero caballo de batalla y hasta obsesión para muchos aragoneses.

Es en esa problemática donde sitúa el origen del nuevo término propuesto y, aunque no tenemos constancia alguna de que verdaderamente fuera así, señala que los regionalistas aragoneses empezaron a usarlo para poder diferenciarse de cualquier aspiración separatista:

> "Mas, al fin, pensamos, que no coincidiendo nosotros con los catalanistas en doctrina –y, menos, en sentimientos– sino en el mote; con cambiar éste, quedaba arreglado el asunto. Y entonces hubimos de utilizar los neologismos "regionismo" y "regionista", que viene a deshacer peligrosos equívocos, y que hoy vengo a someter al supremo criterio de la Academia"[135].

En definitiva, que el único regionalismo que admite uno de los más destacados autores de la literatura regionalista, es el que califica como "a la española". Esa era, sin duda, la postura más extendida en Aragón.

1.2.2 El regionalismo político aragonés

Esa indefinición a la que hacíamos referencia en el anterior epígrafe la encontramos igualmente al ocuparnos de los contenidos y aspiraciones, e incluso de la propia organización, del aragonesismo político. Si bien éste llegó a dar pasos importantes en busca de una mayor autonomía regional, lo cierto es que nunca llegó a constituirse en una verdadera apuesta que agrupara los intereses de una parte mayoritaria de los aragoneses. Gaspar Torrente, quizá la figura más destacada del nacionalismo aragonés, se hacía eco de esa situación en un artículo publicado en 1919 en *La Crónica de Aragón*:

> "Regionalismo incompleto es lo que hay en Aragón.
>
> Cuando nace una idea o se manifiesta un sentimiento, lo primero que suele hacerse es redactar unas bases o programa mínimo, para saber con claridad a que ideología atenderse [sic]. Es decir; se orienta la opinión.
>
> Esto es lo que se hace y se ha hecho en todos los partidos políticos que aspiran a regir un determinado [sic], menos con el regionalismo aragonés que teme manifestarse como organismo político y gubernamental"[136].

Es decir, que echaba de menos un verdadero programa político de cariz regionalista que pudiera guiar a los representantes aragoneses en Cortes.

---

135 *Ibídem.*

136 Recogido en: TORRENTE, G., *Cien años de nacionalismo aragonés* [edición a cargo de Antonio Peiró], Zaragoza, Rolde de Estudios Nacionalista Aragonés, 1988, pp. 57-58, espec. p. 57.

Este mismo autor publicó en 1923 un folleto de propaganda aragonesista, *La crisis del regionalismo en Aragón*, en el que aboga abiertamente por un nacionalismo radical. Pero más allá de la opción política de Torrente, que como ya hemos señalado no fue en absoluto mayoritaria, encontramos en este escrito algunas cuestiones que deben tenerse en consideración.

En primer lugar, en relación al origen del movimiento regionalista aragonés, el cual sitúa en 1906. Esta fecha coincidiría con la creación de *Solidaritat Catalana*, movimiento unitario de grupos y partidos catalanes (Liga Regionalista, carlistas, republicanos nacionalistas y republicanos federales) surgido a partir de la aprobación de la Ley de Jurisdicciones. En opinión de Torrente este ejemplo "removió toda la península ibérica en torno a una protesta justa y honrada", de modo que "se alzaron todos los pueblos llamados hispanos y trataron de constituirse en grupos autónomos, imitando el ejemplo federal de Cataluña"[137]. Aragón, según entiende Torrente, "unió su voto, su anhelo de reivindicación á los demás que trataban de descentralizarse"[138]. Eso sí, esta iniciativa no dio frutos a largo plazo: "Pero en Aragón, como en los demás pueblos, fueron llamas de momento, y pocas brasas quedaron encendidas de aquel fuego de revolución del año 1906"[139]. En realidad, si atendemos a los diferentes estudios dedicados al regionalismo político aragonés[140], podemos concluir que Gaspar Torrente exageró en la importancia otorgada a esta fecha, puesto que no podemos aludir a ninguna reacción relevante surgida en Aragón como consecuencia de la aprobación de la citada ley o que siguiera el ejemplo de la organización catalana.

De hecho, hay que esperar hasta la década siguiente para encontrar verdaderas asociaciones políticas de corte regionalista en Aragón. Si bien es cierto que, tal y como señala también Torrente, podemos hablar de una serie de precedentes, que fueron recogidos por Antonio Peiró y Bizén Pinilla. Entre estos acontecimientos como la celebración en marzo de 1883 de un congreso en el Casino demócrata autonomista de Zaragoza en el que se aprobó una Constitución Federal del Estado Aragonés, o los intentos de desarrollar una organización regionalista que tuvieron lugar en la provincia de Teruel en 1897 y dieron lugar al Consejo Regional de Aragón[141].

---

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

138 *Ibídem.*

139 *Ibídem.*

140 El estudio del regionalismo político aragonés durante el primer tercio del siglo XX se debe especialmente a los trabajos llevados a cabo por Antonio Peiró, a algunos de los cuales ya hemos hecho referencia: 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 Gaspar Torrente, *Cien años de nacionalismo aragonés*, *op. cit.*, pp. 9-26; PEIRÓ, *Orígenes del nacionalismo… op. cit.,* 1996; PEIRÓ, A. (coord.), *Historia del aragonesismo*, Zaragoza, Roldé de Estudios Aragoneses, Fundación Gaspar Torrente, 1999; PEIRÓ, A., *El aragonesismo*, Zaragoza, Ibercaja, Obra Social y Cultural, 2002. A estos habría que añadir ROYO-VILLANOVA, C., *El regionalismo aragonés (1707-1978): la lucha de un pueblo por su autonomía*, Zaragoza, Guara, 1978; y MAINER BAQUÉ, J. C., "El aragonesismo político", *Sistema*, 8, 1975, pp. 55-71.

141 PEIRÓ y PINILLA, *op. cit.*, pp. 24-34.

Pero el nacimiento y consolidación de un movimiento político regionalista en Aragón contaba con diversas dificultades que deben tenerse muy en cuenta. En primer lugar, la ya tratada indefinición ideológica del aragonesismo que llevó a continuos debates y enfrentamientos sobre los objetivos perseguidos[142]. De este modo, durante los años de mayor desarrollo del regionalismo político se vincularon a éste destacadas personalidades adscritas a diferentes tendencias políticas, si bien es cierto, que debieron predominar entre sus filas los conservadores[143]. Más allá de su vinculación regionalista, tenían en común su oposición más o menos decidida hacia el sistema político de la Restauración. Hablamos de tradicionalistas, republicanos, mauristas, reformistas… Antonio Peiró ha recogido un texto publicado en *La Crónica de Aragón* por Manuel Marraco, republicano y regionalista, en febrero de 1917, donde señala:

> "Se puede, en mi opinión, ser republicano y regionalista, tradicionalista y regionalista, conservador según Maura y regionalista. Todos esos partidos nacionales respetan en sus programas la esencia de la autonomía regional, que es la libertad municipal (…)
>
> Lo que no creo que pueda un político es, ser conservador de Dato, y regionalista; ni liberal dinástico y regionalista…"[144].

En esta misma línea se manifestaba Felipe Alaiz 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 albistas del "Heraldo" hacen de vez en cuando profesión aragonesista, aunque sin llamarse regionalistas, son amantes de Aragón…"[145].

Si bien, señala a continuación, esa situación caótica, esa indefinición que vive el aragonesismo, debe ser corregida puesto que, en su opinión, el regionalista aragonés, no puede pertenecer a ningún partido Alfonsino, "sea o no turnante"[146]. Ni los seguidores de Maura o de Dato, ni los liberales, ni los republicanos unitarios, ni los socialistas unitarios y centralistas… pueden aspirar a ser considerados verdaderos regionalistas.

---

142 Antonio Peiró ha puesto de manifiesto el hecho de que no existe un documento que recoja, globalmente, las grandes líneas de la ideología aragonesista: PEIRÓ, *op. cit.*, 1996, p. 161.

143 Así lo muestran los datos recogidos por Peiró respecto a la militancia política de los miembros de Acción Regionalista Aragonesa. Este 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, *op. cit*, 1996, pp. 208-16, espec.. p. 209.

144 *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 28 de marzo de 1917 (Recogido en: PEIRÓ, *op. cit.*, 1996, p. 169).

145 ALAIZ, F., "Aragón. Hacia la autonomía concreta", *El Sol*, Madrid, 4 de septiembre de 1919, p. 5.

146 *Ibídem.*

De este modo, tal y como ha señalado el citado Peiró, pese a que las organizaciones regionalistas no contaran con un gran número de afiliados, sí que tuvieron una considerable presencia social por la relevancia de sus miembros ya que, por su variada procedencia política, podían difundir sus iniciativas en muy diversos foros[147].

Una de las aspiraciones del aragonesismo político fue la de crear un partido que estuviera más allá de las habituales tendencias políticas. En esta línea hay que situar una serie de cuatro editoriales aparecidos en *La Crónica de Aragón*, entonces bajo la dirección de Domingo Miral, en junio de 1920, en los que se abogaba por lograr la unión de todos los regionalistas en un único partido[148]. Del mismo modo, sólo unos meses antes, en septiembre de 1919, el equipo de redacción de la revista *El Ebro*, ante la posible celebración de una asamblea regionalista, ya había señalado: "Nosotros no podemos ir a una Asamblea de integridad aragonesa como hombres de derechas o de izquierdas. Vamos como aragoneses"[149].

Por otra parte, no hay que olvidar que ese debate ideológico al que nos venimos refiriendo llegó a centrarse en la propia definición de los territorios que comprendía la región aragonesa. Esto ocurrió fundamentalmente entre los años 1913 y 1914 cuando cobró fuerza la idea de crear una Mancomunidad del valle del Ebro que comprendiese Aragón, La Rioja y Navarra. Ésta se fundamentaba en motivos económicos frente a los históricos que defendían la unión de las tres provincias aragonesas. Paralelamente, desde Teruel se barajaban diferentes posibilidades en relación al asunto de la mancomunidad (la aragonesa, la del Ebro, la valenciana e incluso la que podría surgir de la unión con Cuenca, Soria y Guadalajara). En definitiva, que se ponía en duda la propia existencia de Aragón como entidad.

En buena parte este debate fue posible, tal y como ha señalado José Carlos Mainer, a partir de la presentación el 25 de mayo de 1912, durante el gobierno de Canalejas, de la Ley de Nuevas Agrupaciones Regionales, cuya aprobación abría el camino a la creación de las mancomunidades[150]. Para que fuera posible un regionalismo cuyas ambiciones llegaran más allá de referencias a la historia común y la tradición, además de una estructura organizativa y la definición de su programa, era necesario contar con un marco legal propicio.

En relación al origen y el papel jugado por las principales asociaciones regionalistas aragonesas, cuyo periodo fundamental de acción está comprendido entre 1914 y 1920, nos remitimos a la bibliografía anteriormente referida. En cualquier caso, conviene citar a Unión

147 Cfr. PEIRÓ, *op. cit.,* 1996, p. 293.

148 "El regionalismo y los partidos políticos", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 6 de junio de 1920; "Los republicanos y jaimistas ante la unión de los aragoneses", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 9 de junio de 1920; "La unión aragonesa y los partidos políticos extremos", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 11 de junio de 1920; y "Basta un poco de generosidad. Pequeñez de los sacrificios e importancia de las ventajas", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 12 de junio de 1920: Recogido en: PEIRÓ, *op. cit.*, pp. 70-1.

149 LA REDACCIÓN, "La razón de una asamblea", *El Ebro*, 20 de septiembre de 1919.

150 Cfr. MAINER, *op. cit.*, 1975, p. 54.

Regionalista Aragonesa y Acción Regionalista Aragonesa como las dos organizaciones que tuvieron un papel más destacado, entre otras cuestiones, porque llegaron a presentar candidatos regionalistas en diferentes citas electorales.

En 1917, Mario Aguilar, desde el diario madrileño *El Imparcial*, incluso se atrevía a hablar de una "alianza nacionalista que está naciendo entre Aragón, Vizcaya y Cataluña"[151]. Si bien el punto de partida para esta afirmación se encontraba únicamente en una conferencia impartida por Joan Ventosa i Calvell en el Círculo Mercantil de Zaragoza, no duda en referirse a un naciente nacionalismo aragonés encarnado por Manuel Marraco, al que acompañarían otros nombres como Moneva, Zamboray, Bernard y Miral. Por otro lado, hace notar que, hasta ese momento, "Aragón nunca rindió cordialidades a Cataluña", y añade a continuación que "por aquí (en Cataluña) se creía más próximos espiritualmente y por más capaces de comprender el movimiento catalán a los andaluces y aun a los castellanos que a los aragoneses". Aunque el propio autor señala que no cree que esta ideología arraigue en Aragón, lo cierto es que al equiparar el nacionalismo –término que utiliza descartando directamente el de regionalismo– aragonés con el vasco y el catalán, se hace eco de la inquietud que en ese momento se vivía en Aragón en relación con su identidad.

La práctica paralización de la actividad del regionalismo político aragonés, puede situarse en un hecho concreto derivado de la crisis económica sufrida por la región tras el final de la bonanza que trajo consigo la I Guerra Mundial. Éste fue el asesinato de tres funcionarios municipales, el arquitecto José de Yarza, el ingeniero César Boente y el oficinista Joaquín Octavio de Toledo, el 23 de agosto de 1920 que trabajaban en la reparación de las líneas eléctricas en sustitución de los obreros en huelga. Esto supuso la suspensión del Ayuntamiento y el nombramiento de nuevos concejales por parte del Gobernador Civil entre los que se encontraban nueve miembros de Acción Regionalista Aragonesa. El cese de la actividad del regionalismo político aragonés, una vez se vio integrado en una institución como el Ayuntamiento, lo explica Peiró del siguiente modo:

> "Desde nuestro punto de vista, la clave hay que buscarla en la propia esencia del regionalismo. Si concebimos a éste como un movimiento dirigido a conseguir un nuevo equilibrio en el reparto del poder, de forma que existiese una mayor presencia de la oligarquía aragonesa sin que eso llevase aparejado una transformación del orden social, es evidente que la fuerza adquirida por el movimiento obrero –que amenazaba directamente ese orden y, por tanto, el monopolio político de la burguesía– implicaba la necesidad de buscar nuevas alternativas. (…)
>
> Los regionalistas estaban perfectamente capacitados para ello, como habían demostrado con su presencia constante en las organizaciones patronales, y la fuerte participación que les fue concedida en el Ayuntamiento zaragozano (9 concejales sobre 44) es prueba fehaciente de ello"[152].

151 AGUILAR, Mario, "El A-B-C español", *El Imparcial*, Madrid, 4 de junio de 1917, p. 1.

152 PEIRÓ, *op. cit.*, 1996, p. 92.

Y algo más adelante concluye "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"[153].

Pero el regionalismo aragonés todavía viviría un nuevo impulso poco tiempo después. Sería a raíz del golpe de estado del general Primo de Rivera el 23 de septiembre de 1923. Al igual que los regionalistas catalanes, los aragoneses recibieron con gran ilusión la nueva situación política. 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. Pero pronto se inició, sobre todo desde cierto sector de la prensa, un movimiento contrario a ese resurgir de la URA, especialmente después de la publicación del *Proyecto de Bases para un Estatuto de la región aragonesa dentro del Estado Español*. Sin embargo, y tras esta última iniciativa, la actividad de la organización cesó completamente y 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 dictadura[154]. Así, la nueva situación acababa con las viejas instituciones políticas a las que se oponía el regionalismo. Por otra parte, los aragonesistas buscaban obtener las mismas competencias que Cataluña, lo cual se llevó a cabo a partir de la equiparación a la baja que trajo consigo la supresión de la Mancomunidad de Cataluña. En otro orden de cosas, las reivindicaciones vinculadas al tema del agua y a la necesidad de embalses y regadíos, junto con la idea de desarrollar una Mancomunidad del Ebro, se concretaron en la creación de la Confederación Sindical Hidrográfica. Una institución que, si bien desde planteamientos ajenos a lo político, tendrá un enfoque notablemente regionalista en sus acciones, incluso en el ámbito de las artes plásticas, con la publicación de su propia revista y la participación en exposiciones como la Internacional de Barcelona de 1929. Por último, hay que destacar el hecho de que destacados regionalistas aragoneses se integraron en la nueva estructura política.

Si bien aún no hemos abordado directamente la cuestión de las relaciones entre el regionalismo político y el plástico, como es de suponer, no puede señalarse que esa práctica desaparición –o absorción por parte de la dictadura– del primero en Aragón tuviera alguna consecuencia en el segundo. Mientras que las organizaciones regionalistas desaparecieron con la instauración del nuevo régimen, la pintura seguía su propio camino acorde con las transformaciones que en esa década de 1920 estaban sufriendo

153 *Ibídem*.

154 Cfr. PEIRÓ, *op. cit.*, 1996, pp. 304-8.

los lenguajes plásticos internacionales a los que se estaba incorporando el arte español. Así, al igual que en el resto de España, no podemos hablar de una desaparición de los asuntos regionales sino que su tratamiento se mantuvo, bien perpetuando los modos anteriores, bien mostrando nuevas posibilidades expresivas.

En realidad, el sentimiento regionalista, en un sentido amplio del término, estaba lejos de desaparecer y se mantuvo vivo durante todo el gobierno de Primo de Rivera. En materia cultural, esta situación fue especialmente visible. De ahí que, volviendo a la cuestión política, la proclamación de la II República trajera consigo un rápido despertar de las aspiraciones regionalistas en diferentes territorios. En Aragón este proceso no cobró una especial fuerza, salvo desde el grupo de los emigrados barceloneses. Cualquier iniciativa era atacada por un creciente sentimiento anticatalanista, concretamente, en relación a la aprobación de su estatuto. Tan sólo 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 término[155]

1.2.3 El aragonesismo desde Barcelona: la cuestión nacional

Una página fundamental del regionalismo aragonés se escribió desde Barcelona. Y lo hizo a partir de la labor desarrollada por los aragoneses emigrados a esta ciudad. De hecho, tal y como ha constatado Antonio Peiró: Barcelona era la segunda ciudad en población de origen aragonés; tan sólo superada por Zaragoza[156]. Esto fue consecuencia del importante éxodo rural hacia las nuevas zonas urbanas en crecimiento. Si bien Zaragoza recogió una buena parte de esa emigración, también otras ciudades de fuera del territorio aragonés recibieron parte de la misma. Además de Barcelona, también pueden citarse Madrid y Valencia; si bien en éstas el porcentaje de población fue mucho menor.

Los aragoneses residentes en Barcelona se agruparon en fecha temprana. En enero 1909, tras una serie de reuniones, se fundaba el Centro Aragonés de Barcelona[157]. Entre el grupo de emigrados que lo impulsaron se encontraban: Miguel Allué, Agustín Lecha, Martín Usán, Eladio Hernández, Miguel Oliván, Francisco Gaudó y Blas Solanilla.

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

156 En 1920 se cifran en 47.000 los nacidos en Aragón y residentes en Barcelona, mientras que diez años después eran ya 81.000. Esto suponía una minoría significativa, el 8,1 % de la población en 1930, siendo sólo superada por la presencia de valencianos. Cifras tomadas de: PEIRÓ, *op. cit.,* 2002, p. 73.

157 La historia del Centro Aragonés de Barcelona ha sido recogida en: SERRANO LACARRA, C., "Dicen que hay tierras al Este: aragoneses en Barcelona (1909-1939)", *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa*¸ nº 18, Zaragoza, Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses, 1997; LACARTA, A., CUENCA, R., y PLANA, E., "Merletti, testigo de la inauguración del Centro Aragonés de Barcelona", en *Investigación y Patrimonio en la provincia de Zaragoza I*, Zaragoza, E. T. Pietro Moroni, Diputación de Zaragoza, 2008; SERRANO LACARRA, C., "Que el recuerdo vuelve tierno hasta al pan duro de ayer. Cien años de aragoneses en Barcelona", *Roldé.*

Tras una primera presidencia, según señala Castro más bien efímera, se haría cargo de ésta Hermenegildo Gorría, a la sazón tío de Ramón Acín[158]. Cuatro meses después de su creación veía la luz el primer número de su *Boletín*, medio de expresión de la entidad cuya publicación se ha mantenido hasta la actualidad. Tras ocupar diferentes sedes durante sus primeros años, el Centro encargó la construcción de un edificio propio al arquitecto Miguel Ángel Navarro. La nueva sede fue inaugurada el 7 de septiembre de 1916 a través de una importante sucesión de festejos, entre los que se encontraba una exposición regional de arte, que han sido detallados por los autores citados[159].

Entre los fines de la entidad que recogían sus estatutos, se encontraba la beneficencia, la educación y la difusión cultural. Quedaba fuera la cuestión política, si bien ésta difícilmente podía permanecer totalmente al margen; como así se demostraría. La postura oficial del Centro era marcadamente moderada en sus planteamientos sobre la cuestión regional, afirmando la compatibilidad entre la defensa de ésta y el respeto por el Estado. Así lo demuestran declaraciones como ésta recogida por Carlos Serrano del *Boletín del Centro Aragonés de Barcelona*: "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"[160].

El núcleo de la discusión política debió desarrollarse en las distintas tertulias celebradas en el centro, pese a que éstas no estuvieran concebidas con ese fin. Pese al enfoque conservador del Centro, allí pudieron tener cabida planteamientos más populares y sociales que debieron dar lugar a la fundación en 1914 del Centro Obrero Aragonés que desarrollaría un claro componente sindical hasta la guerra civil.

Por su parte, el ambiente político catalán fue decisivo para la creación de la organización aragonesista de más larga duración en el tiempo: la Unión Aragonesista de Barcelona. Según señala Serrano, la organización en 1917 de unas «Tertulias Aragonesas» con un enfoque más comprometido con la realidad aragonesa, que fueron desautorizadas por la dirección del Centro, dieron lugar al nacimiento de la Unión Regionalista Aragonesa (desde 1919, Unión Aragonesista de Barcelona)[161]. Versión diferente es la ofrecida por Gaspar Torrente, quien llegó a señalar que fue un artículo suyo publicado a raíz de la muerte de Enric Prat de la Riva en 1917 el que dio el impulso necesario a la organización de la asociación.

Revista de Cultura Aragonesa, nº 129, Zaragoza, Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses, abril-junio de 2009, pp. 20-29; CASTRO, A., *Cien años del Centro Aragonés de Barcelona*, Zaragoza, Centro Aragonés de Barcelona, Vicepresidencia del Gobierno de Aragón, 2009.

158 CASTRO, *op. cit*, p. 13. En cuanto al parentesco con Acín lo relataba él mismo: "El Alto Aragón en Barcelona. Unas palabras de Ramón Acín", *El Diario de Huesca*, Huesca, 26 de febrero de 1928, p.1

159 Especialmente: LACARTA, CUENCA y PLANA, *op. Cit*; y, en menor medida, CASTRO, *op. cit.*

160 *Boletín del Centro Aragonés de Barcelona*, nº 21, Barcelona, octubre de 1910. Recogido en: SERRANO, *op. cit.*, 1997, pp. 5-6.

161 SERRANO, *op. cit.*, 2009, p. 24.

Si bien es cierto que Antonio Peiró ha demostrado la escasa fiabilidad de este testimonio[162]. Ciertas discrepancias políticas mantenidas entre unas organizaciones y otras tuvieron cabida en las páginas de la revista *El Ebro*, editada por la URA[163].

De lo que no hay duda es de la influencia directa ejercida en este proceso por las tesis del regionalismo y el nacionalismo catalán, tal y como demuestra la presencia de nombres como los de Isidro Comas "Almogávar", Julio Calvo Alfaro o el citado Torrente. La connivencia con el regionalismo catalán y sus tesis autonomistas supuso un punto de fricción entre los aragonesistas de Barcelona y los de Zaragoza; que tan sólo en casos aislados llegaron a optar por la opción nacionalista. Las siempre complejas relaciones mantenidas entre Aragón y Cataluña, hicieron que el regionalismo del momento mantuviera una constante pugna entre tomar a Cataluña como modelo, siempre por delante en sus planteamientos, y rechazar frontalmente sus éstos por ser contrarios a los intereses del Estado español.

Un episodio especialmente significativo para ilustrar las complicadas relaciones entre catalanes y aragoneses, había tenido lugar algunos años antes durante la celebración de la Exposición Hispano-Francesa de 1908. Cataluña fue, sin lugar a dudas, la región más ampliamente representada en el certamen. Incluso puede decirse que su presencia fue más relevante que la francesa. Esta importante participación se tradujo en la celebración de la Semana Catalana a principios del mes de septiembre. Para su inauguración acudió a Zaragoza una nutrida comitiva 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*. Durante su estancia se inauguró la llamada Sala Catalana, en realidad, dos salas del edificio de museos instaladas por el Ayuntamiento de Barcelona para mostrar una interesante muestra de los fondos del Museo de Arte Moderno de la ciudad. En materia de arte contemporáneo, allí pudieron verse las piezas más interesantes de la exposición, tanto de autores catalanes y españoles, como extranjeros.

Junto a las autoridades viajaron hasta Zaragoza periodistas como J. Pérez Carrasco que redactó una serie de crónicas para *El Noticiero Universal* de Barcelona sobre lo acontecido esos días[164]. Como era de esperar, los discursos impartidos durante la inauguración de la citada sala incluyeron encendidos halagos mutuos: "Cataluña para Aragón, Aragón para Cataluña; Barcelona y Zaragoza, Zaragoza y Barcelona; recuerdos históricos; mucho regionalismo; grandes elogios á la Exposición; tiroteo de piropos afectuosos de reconocimiento y de admiración recíproca"[165]. Cabe destacar cómo, en este caso, el periodista catalán se sirve del término "regionalismo" para referirse a la exaltación de lo local, sin ningún tipo de aclaración sobre su significado, tal y como sí ocurría por aquellas mismas fechas con buena parte de sus homólogos aragoneses.

162 PEIRÓ, *op. cit.*, 1996, pp. 109-112.

163 CASTRO, *op. cit.*, pp. 23-25.

164 Las crónicas de J. Pérez Carrasco en *El Noticiero Universal* fueron recogidas bajo el título "El Ayuntamiento y los periodistas de Barcelona en la exposición" en *Revista Aragonesa, op. cit.*, pp. 127-132.

165 PÉREZ CARRASCO, J., "El Ayuntamiento…", *op. cit.*, p. 129.

Pero, como señalábamos, los intereses regionalistas que representaban las instituciones catalanas no siempre fueron bien recibidos por parte de las autoridades aragonesas. En este sentido, y según recoge Pérez Carrasco, el fuego lo abrió José Valenzuela la Rosa. Durante la cena de gala y tras una intervención de Puig i Cadafalch en que éste señaló que Barcelona podía ser un modelo a seguir para Zaragoza, Valenzuela replicó lo siguiente: "Zaragoza imitará el ejemplo de Barcelona; Aragón el de Cataluña; pero si esta conducta significase el desamor ó el desvío hacia España, Zaragoza para evitarlo incluso haría trizas su porvenir"[166]. De este modo, la candente cuestión del regionalismo, y su compatibilidad o no, con el españolismo, quedaba puesta sobre la mesa y ahí seguiría durante los días siguientes. El hecho de que fuera Valenzuela quien llevó a cabo esa aclaración es especialmente significativo en nuestro caso, dadas sus opiniones relativas a la necesidad de desarrollar una escuela aragonesa de pintura que analizaremos en su momento.

Al día siguiente *Heraldo de Aragón* comenzaba su editorial con la siguiente pregunta: "¿Por qué no hemos de reconocer que la visita de los catalanes despertaba ciertos recelos, en lo que creían ver determinados actos políticos en la expresada visita?"[167]. Y ésta era recogida en su crónica por el periodista catalán, dejando claro el desencuentro vivido. En el banquete ofrecido por el Ayuntamiento de Zaragozana, y ante la exhortación del concejal republicano Laborda, Puig y Cadafalch abordaba directamente la cuestión de la nacionalidad: "Yo creo que España está constituída [sic] por nacionalidades diversas, de distinto origen, de diferente raza"[168], si bien señalaba que no era ese el momento para tratar una cuestión sobre la que ya se había pronunciado en Cortes. Fueron los alcaldes de Zaragoza, Antonio Fleta, y Barcelona, el ya citado Bastardas, quienes más hábilmente eludieron la confrontación.

El balance de la visita ofrecido por Pérez Carrasco es altamente positivo, destacando la hospitalidad con que fueron recibidos. Pero ese clima de incomodidad ante las opiniones de los regionalistas catalanes fue patente. De ahí que en su opinión: "Iban los barceloneses invitados á hacer una visita de cortesía, de afectuosa atención, y nada más fuera de lugar ni extemporáneo que el obligarles continuamente á que hicieran declaraciones políticas", puesto que éstas no tenían relación alguna con la exposición Hispano-Francesa, ni con el centenario de Los Sitios que conmemoraba[169].

Ésta fue la tónica general que marcó las relaciones entre aragoneses y catalanes y, por extensión, entre aragoneses y aragoneses emigrados a Barcelona. Éstos no permanecieron ajenos al devenir político de la comunidad y su labor en busca de una mayor autonomía para Aragón, fue en muchos casos más ambiciosa y decidida que la de los propios regionalistas aragoneses. Pero las iniciativas surgidas desde Barcelona, siempre fueron vistas con resquemor por una buena parte de la sociedad aragonesa, tal y como hemos visto, marcadamente reacia a reivindicaciones que pudieran suponer una confrontación directa con el poder central o que, simplemente,

166 *Ibídem.*

167 PÉREZ, *op. cit.*, p.130.

168 *Ibídem.*

169 PÉREZ, *op. cit.*, p. 132.

pudieran dar pie a acusaciones de deslealtad hacia España. Que desde determinados ámbitos se identificaba regionalismo con separatismo –o con catalanismo– era una realidad palpable y lo seguiría siendo en años sucesivos.

De hecho, ese rechazo hacia las posturas catalanistas, ampliamente esgrimido desde la prensa aragonesa, fue denunciado por Felipe Alaiz desde la revista *España* en 1920: "Se trata de un fenómeno fatal, previsto por los aragoneses amigos de Cataluña; cuando el descontento de los catalanes culmina, la prensa caciquil de Aragón y las corporaciones caciquiles aragonesas, se aprestan a levantar sus manos, a romper sus vestiduras y declararse patriotas por los cuatro costados"[170].

En cualquier caso, a medida que el regionalismo se consolidó y alcanzó un cierto grado de organización durante la década de 1910, también el término se hizo cada vez menos extraño, si bien siempre estuvo sujeto a cierto grado de controversia. De hecho, todavía en 1921, Isidro Comas, bajo su seudónimo "Almogávar", señalaba que el término "regionalismo", que para la mayoría es sinónimo de catalanismo, iba desapareciendo de la terminología de los aragonesistas[171].

Como decíamos, es importante hacer notar que los protagonistas del aragonesismo catalán no actuaron de forma independiente si no que mantuvieron contactos constantes con los residentes en Aragón. Nombres como Gaspar Torrente o Julio Calvo Alfaro, son fundamentales, puesto que trataron de desarrollar unas líneas de acción comunes y unas bases teóricas que fundamentaran el trabajo de los regionalistas aragoneses. Éstos y otros emigrados participaron en reuniones y asambleas, dieron conferencias y mítines en diferentes localidades, apoyaron la elección de representantes políticos regionalistas y, sobre todo, promovieron la publicación de *El Ebro* que llegó a tener una considerable difusión en Aragón.

En relación a esta publicación, y más allá de su concepción del regionalismo, a la que ya aludimos, hay que llamar la atención sobre el papel destacado que la cultura jugó entre sus contenidos. Según ha señalado Antonio Peiró tras la conformación de una nueva redacción bajo la dirección de Julio Calvo Alfaro, después de haber sido elegida una nueva Junta Directiva de la URA en enero de 1920: "Comenzó para la revista una nueva época en torno a dos ejes. El primero, cultura, centrado en la publicación de trabajos sobre historia y cultura aragonesa, pero sin desdeñar otras aportaciones teóricas destinadas a precisar la doctrina nacionalista; el segundo, la intervención en la vida política y cultural del interior de Aragón"[172]. De hecho, ya durante la dictadura de Primo de Rivera y precisamente como consecuencia de ésta, el tono político desaparecería casi completamente de la publicación que tendría un contenido eminentemente cultural. Tan sólo recuperó su talante político durante los años de la II República, si bien éste volvió a moderarse durante su último año de existencia[173].

170 ALAIZ, F., "Los moros leales de Aragón", *España*, nº 264, Madrid, 22 de mayo de 1920, p. 15

171 ALMOGÁVAR, "Nuestra Fraga", *El Ebro*, Barcelona, 20 de noviembre de 1921.

172 PEIRÓ, *op. cit.*, 1996, p. 118.

173 SERRANO, *op. cit.*, 1996, p. 323.

Esta importancia concedida a los aspectos culturales dentro de una publicación editada por una organización de corte político, no era en absoluto extraña, sobre todo, si atendemos a la realidad catalana del momento. Ya nos referimos en el capítulo anterior a los estrechos vínculos mantenidos entre la Lliga Regionalista de Prat de la Riva y el *noucentisme* y, en general, con el fomento de la cultura catalana. Tal vez esa fuera una fuente de inspiración para los responsables de *El Ebro* y de la propia URA de Barcelona, en cuya base tercera se recogía: "La URA de Barcelona fomentará el desarrollo de todas las posibilidades aragonesas, tales como: industria, comercio, literatura, historia, arte, turismo, política hidráulica, ruralismo, etc."[174].

En el ámbito de las artes plásticas, podemos señalar que sí que cumplió, o al menos lo intentó, con este objetivo. Así, a través de las páginas de la revista *El Ebro*, la URA ayudó a la promoción de los artistas aragoneses residentes en Barcelona. Fundamentalmente, son habituales las referencias a los pintores Vicente Rincón y Ramón Martín Durbán, así como al escultor Felipe Coscolla. De este modo, y aunque sea de forma indirecta, encontramos un vínculo entre una agrupación de signo regionalistas aragonés, y la producción de un grupo de artistas. En el ámbito zaragozano, no tenemos constancia de ningún pintor que estuviera vinculado activamente a las agrupaciones aragonesistas o que, cuando menos, recibiera el apoyo de éstas en su trabajo. Un caso aparte, dada su intensa implicación política, sería el de Ramón Acín. A sus posibles vínculos ideológicos con el regionalismo nos referiremos más adelante.

1.2.4 Costa y Aragón: la utilización del mito por parte del regionalismo

"El río Ebro, cuna y centro de la nacionalidad aragonesa maestra de España en cuestiones sociales". Con esta frase de Joaquín Costa pronunciada en Barbastro en septiembre de 1892, abre Gaspar Torrente el quinto epígrafe de su escrito *La crisis del regionalismo aragonés*, titulado "Aragón nación"[175]. Algo similar ocurre con la *Doctrina regionalista de Aragón* de Julio Calvo Alfaro, donde su autor también señala que la definición de Aragón como nacionalidad fue ya señalada por Costa[176]. Pero la apropiación de las palabras y la doctrina de Costa no es una especificidad del nacionalismo aragonés, ni siquiera del regionalismo en un sentido amplio. En realidad, ésta tuvo lugar desde las más variadas tendencias políticas e ideológicas de la España del momento; algo que fue especialmente acusado, como es lógico, en el ámbito aragonés. Ya lo había anunciado el propio Unamuno: "Costa ha muerto y es ya de todos: del primero que de él quiera servirse. Así ha sido siempre y así seguirá siendo"[177]. En palabras de Carlos Serrano:

174 PEIRÓ, *op. cit.*, 1996, p. 112.

175 TORRENTE, *op. cit.,* 1923, p. 10.

176 CALVO, *op. cit.*, 1922, p. 6.

177 Artículo de Miguel de Unamuno publicado en la revista *Nuestro Tiempo*. Recogido en: FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., *Joaquín Costa. Regenerar España*, [Madrid?], Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1986, p. 58.

> "…el discurso costista, dada su ambigüedad, su amplitud y su eterna «posición central» (…) ha sido asumido y apropiado por corrientes ideológicas diversas e incluso de intereses opuestos: desde sectores protofascistas (Primo de Rivera y el «cirujano de hierro») y populistas hasta socialistas y anarquistas, pasando por liberales y republicanos históricos"[178].

No en vano, se había convertido en una figura mítica desde el propio momento de su fallecimiento. Como es sabido, tras su muerte acaecida en Graus, el Consejo de Ministros acordó trasladar su cuerpo al Panteón de Hombres Ilustres de Madrid. El convoy no debía detenerse en Zaragoza pero una multitud popular interrumpió el paso del tren en la estación del Norte y desenganchó el vagón con sus restos. Ante la presión, el gobierno terminó por ceder y los restos de Costa permanecieron en la ciudad, donde, después de ser expuestos tres días en La Lonja, se enterraron en el cementerio de Torrero.

Antes de esto, cuando todavía se estaban recabando apoyos para que el cuerpo quedara en Zaragoza, Azorín ya se había mostrado favorable a que fuera así. En un artículo titulado "Elegía a Costa", señalaba: "Costa era un espíritu profundamente aragonés; hay dos regiones que han impreso un hondo carácter a los hombres que han nacido en su suelo: Aragón y Extremadura"[179]. Más allá de su apoyo a la causa, destaca en este artículo el modo en que describe a los grandes aragoneses de la Historia, incluido Costa, refiriéndose especialmente a su profundo vínculo con la tierra, concepto fundamental tanto de la poética azoriniana, y del noventaiocho en general, como del propio regionalismo: "Lo que distingue a Costa, como a todos sus antecesores, es un hondo amor a la realidad, a la tierra, al pueblo. (…) De la realidad toman todos estos grandes aragoneses su fuerza extraordinaria; en la tierra hunden todas las raíces de su espíritu"[180]. Noventaiocho, regeneracionismo, regionalismo… se nos vuelven a mostrar como diferentes manifestaciones, profundamente imbricadas, de una misma realidad cultural.

Volviendo sobre el fervor popular hacia la figura de Costa, éste no podía ser desaprovechado por un naciente regionalismo falto de referentes de verdadera entidad. Junto a las ya señaladas referencias a la historia aragonesa, Costa, es probablemente el "asunto" más repetidamente evocado en los escritos aragonesistas, empezando por el anual aniversario de su muerte, que siempre contó con una especial atención por parte de la prensa local[181]. El lugar que ocupaba en el imaginario colectivo aragonés era sólo comparable al de personalidades históricas como Juan de Lanuza o Goya. Pero la unión entre Costa y el regionalismo no se produjo de forma gratuita. Pese a que la utilización de su imagen es un hecho incuestionable

178 SERRANO LACARRA, C., "Los mitos aragonesistas en el primer tercio del siglo XX y el caso específico de Joaquín Costa", *Rolde*, nº 71-2, Zaragoza, Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses, 1995, pp. 64-74, espec. p. 66.

179 AZORÍN, "Elegía a Costa", en *Lecturas españolas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 122.25, espec. p. 122.

180 AZORÍN, *op. cit.*, pp. 123-4.

181 El tratamiento y mitificación de la figura de Costa por parte de la prensa aragonesa ha sido estudiado de forma monográfica por Carlos Serrano: SERRANO, *op. cit.*, 1996.

y a que en no pocas ocasiones se sacaron sus palabras de contexto para servir a determinados intereses, hay una serie de elementos del costismo que enlazaban perfectamente con los intereses regionalistas. De nuevo es Carlos Serrano quien ha señalado:

> "En los años posteriores a su muerte, Joaquín Costa fue considerado un *héroe del aragonesismo* a partir de lecturas excesivamente subjetivas por parte de los distintos grupos que asumieron posiciones aragonesistas más o menos radicales o coherentes. El mito *Costa aragonesista* aparece unido a concepciones agraristas (cuestión de los regadíos, política hidráulica en general) y en conexión con lo jurídico –e incluso con lo lingüístico– como exponente de un hecho diferencial aragonés, sin olvidar sus reiterados y lúcidos ataques al caciquismo, a las clientelas y al centralismo como manifestación de un mismo mal, así como la necesidad de una descentralización. Costismo y aragonesismo no son, por tanto, dos conceptos unidos de forma caprichosa o al azar"[182].

Más allá del mito del Costa aragonesista el único texto en que éste aborda directamente la cuestión del regionalismo es el prólogo a la obra de Antonio Royo Villanova *La descentralización y el regionalismo* publicado en 1900[183]. Si bien no es el único de sus escritos en que se muestra favorable a la descentralización, en éste no deja de advertir sobre "el proceso de mitificación que se estaba obrando, sobre todo de dos años a esta parte, en derredor del vocablo *regionalismo*, y que había principiado a llenar de confusiones y sombras la arena de nuestras discordias políticas"[184]. Un proceso fomentado por la situación de crisis que vivía el país y que había dado lugar a importantes polémicas. Así, señala que tanto el regionalismo como la descentralización pueden contar con una infinita variedad de matices y grados. Considera Costa que el país cuenta con otros problemas más acuciantes pese a que en la mayoría de los casos no despiertan tantas pasiones.

Respecto a la legitimidad de las reivindicaciones del regionalismo, entiende que hay una parte perfectamente justificable y otra que sólo supone una reacción ante la coyuntura del momento y que puede entrañar un peligro. De ahí que abogue por:

> "*Dar satisfacción a lo que la protesta tiene de justo*, reconociendo la personalidad natural de los Concejos y municipalidades (ciudades, villas, lugares y feligresías), y la personalidad natural o histórica de las regiones que todavía la conservan (Navarra, Vizcaya, Asturias, Cataluña, Aragón, etc.), supliéndola transitoriamente en las demás por la artificial…"[185].

Quizá la más interesante de sus afirmaciones es aquella en la que encuentra en el regionalismo una de las posibles vías de regeneración para la realidad española:

> "Al estado de parálisis y de somnolencia en que hemos caído, como nación, es de ley alumbrar todo manantial de energía latente que por ventura pueda existir en ella, para que a su estímulo el cuerpo social reaccione y tal vez se rehaga y despierte en una nueva vida;

182 SERRANO, *op. cit.*, 1995, pp. 66-7.

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

184 Recogido en: COSTA, *op. cit.*, 2005, pp. 77-80, espec. p. 77.

185 Recogido en: COSTA, *op. cit.*, 2005, pp. 77-80, espec. p. 78.

> y la restauración de las regiones pudiera ser una de esas fuentes cegadas, donde algunos hilos de agua corran subterráneos y aguarden el golpe de azada restaurador que les allane el camino de la superficie"[186].

No cumplir estas legítimas aspiraciones traería consigo un peligro mayor "que tal vez estemos ya tocando". Éste sería el del nacionalismo; tal y como demostró la pérdida de las colonias, a las que se negó su autonomía y terminaron por obtener su independencia. Tan solo el progreso de España y su conversión en una nación europea podían, por tanto, acabar con la virulencia del regionalismo. De lo contrario, las provincias, cansadas de ser "tantas Cubas humilladas y explotadas, colonias de Madrid o de Barcelona, pedirán convertirse en otras tantas Argelias protegidas y bien gobernadas, colonias de Londres o París"[187].

Convertido tras su muerte en figura mítica para el pensamiento regionalista no es de extrañar que su efigie fuera representada por no pocos artistas aragoneses del momento; el simbolismo contenido en ésta, así lo demandaba[188]. Entre los pintores que lo hicieron hay que citar a Tomás Fierro, que lo retrató tan sólo un año después de su muerte, en 1912; Victoriano Balasanz, que llevó a cabo un gran retrato marcadamente académico para el Ayuntamiento de Zaragoza en 1913; Juan José Gárate, que lo incluyó en su Vista de Zaragoza (1908) y realizó un retrato ex profeso para el Ateneo de Madrid fechado en 1915; o Joaquín Pallarés, que lo representó en 1934. Todos ellos se basaron en las fotografías conservadas del estadista. Fierro utilzó la tomada por el fotógrafo zaragozano Marín Chivite, mientras que el resto se sirvieron de la realizada por Benito Aguilar en Graus en 1906. Mención aparte, por su calidad, merece el retrato pintado por Ángel Díaz Domgínguez hacia 1932, con una iconografía alusiva al río Ebro y cargada, por tanto, de significado aragonesista. Y tampoco pueden pasarse los dibujos alusivos a Costa realizados por Ramón Acín y Martín Durbán en 1925 y 1926, respectivamente.

1.2.5 El regionalismo entre los miembros del grupo de *Talión*

La propia indefinición teórica del regionalismo aragonés y, sobre todo, el espacio central que ocupó en el debate político y social del momento, hace necesario referirse a la concepción que del mismo se tuvo desde muy diferentes ámbitos ideológicos. Así, cabe llamar la atención sobre la que en una fecha temprana desarrollaron algunos de los que, posteriormente, se convertirían en máximos representantes del anarquismo aragonés. Nos referimos a los miembros del conocido como grupo de *Talión*, a los que ha dedicado un estudio monográfico José Domingo Dueñas[189]. Éste, se centra en las figuras de Ángel Samblancat,

186 Recogido en: COSTA, *op. cit.*, 2005, pp. 77-80, espec. pp. 78-9.

187 Recogido en: COSTA, *op. cit.*, 2005, pp. 77-80, espec. p. 79.

188 A este respecto: *La imagen de Joaquín Costa* [catálogo de la exposición comisariada por José Antonio Hernández Latas], Huesca, Ediciones Suelves, 1996.

189 DUEÑAS LORENTE, J. D., *Costismo y anarquismo en las letras aragonesas. El grupo de Talión (Samblancat, Alaiz, Acín, Bel, Maurín)*, Zaragoza, Edizions de l'Astral, Rolde de Estudios Aragoneses, 2000.

Felipe Alaiz, Ramón Acín, Gil Bel y Joaquín Maurín; grupo al que Alaiz se refirió en 1937 como "una guerrilla con todas las características de alianza antifascista" que habría operado en el Alto Aragón entre 1915-20[190]. La denominación de *Talión* alude a la publicación en la que la mayor parte de ellos coincidió entre 1914 y 1915, cuya dedicación fundamental era el ataque al caciquismo oscense.

Un grupo de atractiva, y en gran medida coincidente, trayectoria ideológica, que habría iniciado su producción escrita dentro de un republicanismo que tomaba como referente fundamental la figura de Costa para, paulatinamente, derivar en diferentes posturas de izquierda situadas entre el anarquismo y el comunismo. Por nuestra parte, entre otras cuestiones, resulta especialmente destacable el hecho de que entre ellos se encuentre Ramón Acín, estableciéndose así una conexión con el ámbito plástico que no puede pasarse por alto. Si bien es cierto que el caso de Acín es bastante singular en relación con el compromiso ideológico que mostraron la mayor parte de los artistas aragoneses que nos ocupan, también lo es que un acercamiento a las relaciones, conexiones y actividades de este grupo entre sí y con otras personalidades aragonesas y españolas, nos ayuda a completar las implicaciones, tanto políticas como artísticas, que pudo desarrollar el regionalismo.

La vinculación entre *Talión* y el regionalismo, más allá de la obra plástica de Acín, son patentes en las relaciones y hasta el compromiso que algunos de sus miembros mantenían con determinadas organizaciones aragonesistas surgidas durante la década de 1910 como pueden ser el Centro Autonomista de Zaragoza o la URA de Barcelona; en cuya revista *El Ebro* colaboraron Samblancat, Alaiz y, en una ocasión, Maurín. De hecho, son los artículos aparecidos en éste y otros medios, fundamentalmente *Ideal de Aragón*, *Aragón*, *Revista de Aragón* o el madrileño *El Sol*, los que nos ofrecen la visión del aragonesismo desarrollada por estos autores.

Ángel Samblancat fue uno de los que expresó de forma más clara en qué términos concebía el aragonesismo. En sus escritos se mostró partidario del nacionalismo aragonés, al tiempo que dejaba claro un decidido desprecio por el baturrismo y el regionalismo más conservador. En octubre de 1918 señalaba desde *Ideal de Aragón*:

> "El aragonesismo de pandereta, consiste en vivir de cara al pasado y de espalda al hoy y al mañana, en alimentarse de recuerdos, de mentiras históricas y de glorias pretéritas, en creer tontamente que la rueda del progreso y de la fortuna la clavaron nuestros mayores en Covadonga y en la peña de Uruel, en las Partidas y en los Fueros, y que desde entonces no se ha movido más.
>
> Contra este aragonesismo imbécil e idiota, contra este modo lírico y zorrilesco de sentir a Aragón, vengo peleando yo desde que respiro"[191].

190 ALAIZ, Felipe, *Vida y muerte de Ramón Acín*, París, Umbral, p. 14.

191 SAMBLANCAT, Á., "Aragonesismo de pandereta", *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 5 de octubre de 1918, p. 1.

En este texto "Aragonesismo de pandereta", aparecido en *Ideal de Aragón*, denuncia una concepción del regionalismo que se centra en la recuperación de las glorias del pasado, sin atender a los problemas de la sociedad de su tiempo, en la cual, según señala, "los nietos de los que echaron a los moros de España tienen que emigrar a Argelia" y los hijos de quienes lucharon en Los Sitios deben marchar a Francia en busca de trabajo[192]. De ahí que no dude en afirmar: "Es de crueldad neroniana y galárica hablarle de sus laureles militares a un pueblo que no come. Esa verdura no se puede echar en el puchero"[193]. Se trata, por tanto, de un aragonesismo de izquierda, inspirado por las teorías catalanistas, que desprecia el regionalismo españolista que había terminado por imponerse en Aragón y que tenía un talante eminentemente conservador: "Es ese regionalismo tradicionalero y españolero, ese aragonesismo oficial, cortesano, pedigüeño, servilón y cobista de los aragoneses de Madrid y de la mesnada caciqueante de allá: de Paraíso, de Jardiel, de Isábal, de Royo Villanova, etc"[194].

Finalmente, concreta Samblancat las premisas fundamentales de su aragonesismo en la capacidad para mirar hacia el futuro y que, de acuerdo con el pensamiento de Costa, se enfrente al centralismo y al caciquismo. Unos planteamientos que le llevan a desembocar en el ámbito nacionalista o, cuando menos, autonomista:

> "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»"[195].

El regionalismo de Samblancat fue más que teórico y así, en noviembre de 1918, su nombre formaba parte, en calidad de vocal, de la junta directiva de la Juventud Regionalista Aragonesa de Barcelona, vinculada a la URA de esa ciudad[196]. Algo más tarde, en octubre de 1921, enviaba desde la cárcel su adhesión al Congreso de la Juventud Aragonesista en el que había sido invitado a participar activamente[197].

Por otra parte, y retornando a la figura de Costa, es sobradamente conocido el hecho de que Samblancat, grausino de nacimiento, llegó a tratar con él, convirtiéndose tras su muerte en uno de los principales difusores de sus ideas. De entre sus numerosos escritos sobre la cuestión destaca uno en el que denuncia la ya referida utilización de la memoria de Costa que se venía

192 *Ibídem.*

193 *Ibídem.*

194 *Ibídem.*

195 *Ibídem.*

196 DUEÑAS, *op. cit*, p. 250.

197 *Ibídem.*

haciendo desde diferentes ámbitos aragoneses y españoles. Y llega a señalar: "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"[198].

Igualmente podemos calificar como regionalista un determinado periodo de la trayectoria de Felipe Alaiz. Concretamente el que lo vincula a publicaciones como la *Aragón*, *Tierra Aragonesa* y *Revista de Aragón*, y durante el que también escribe la sección "Temas aragoneses" para el diario madrileño *El Sol*; todo ello entre 1917 y 1920. La actitud de Alaiz hacia el regionalismo fue en un primer momento profundamente crítica, al menos, en relación al regionalismo que se estaba defendiendo en ese momento desde Aragón. Tras la publicación en diciembre de 1916 en la revista *España* de un texto firmado por José García Mercadal bajo el título "Aragón quiere vivir"[199], en el que éste ofrecía una visión optimista del futuro de la región y de las iniciativas regionalistas que en ella se estaban llevando a cabo, Alaiz envió al mismo medio una contundente respuesta titulada "Aragón no puede vivir" [200]. Aquí, Alaiz denunciaba la verdadera realidad aragonesa –que no duda en calificar de feudal–; atacaba abiertamente a los artífices de ese supuesto despertar de la región –"Los viajantes y corredores de regionalismo harán bien organizando meriendas de negros y negreros. Y harán bien llevando a nuestro Parlamento sus teorías de monopolio. Acabarán por entenderse con los centralistas"–, así como el propio carácter del regionalismo –"una especie de aurora boreal"–; y apuntaba su futura adscripción ideológica, el anarcosindicalismo –"Contra el régimen social actual no hay más que la acción sindicalista"–[201].

Resulta significativo que su artículo viniera a responder el publicado por el fundador de la revista *Aragón*, cuya tercera etapa Alaiz estaba a pocos meses de empezar a dirigir, y en la que, pese a la disparidad de opiniones, el propio Mercadal tendría cabida como colaborador. A juzgar por los escasos números a los que hemos tenido acceso, predominó en la publicación lo cultural sobre lo político; dos cuestiones que iban de la mano en la concepción del regionalismo propia de Alaiz.

En lo político, recoge las diferentes fórmulas que estaba tomando el regionalismo aragonés, con su acostumbrado talante crítico:

198 SAMBLANCAT, Á., "Nuestra herencia", *Ideal de Aragón*, nº 16, 22 de enero de 1916. Recogido en: SERRANO, *op. cit.*, 1996. pp. 499-501.

199 GARCÍA MERCADAL, J., "El regionalismo en España. Aragón quiere vivir", *España*, nº 101, Madrid, 28 de diciembre de 1916, pp. 8-9.

200 ALAIZ, F., "El regionalismo. Aragón no puede vivir", *España*, nº 104, Madrid, 18 de enero de 1917, pp. 10-11.

201 *Ibídem*, p. 11.

> "Regionalismo es, para muchos, andar por casa en mangas de camisa, maldecir a Madrid cuando se pierden unas oposiciones, mirar hacia atrás como la mujer de Lot, hacer la apología del fusil de chispa y acostarse temprano. Para otros, regionalismo es recetar la política de calzón, cuando lo esencial es que los hombres no sean calzonazos, y, si no lo son, que vistan como quieran" [202].

Y defiende, a continuación su propio planteamiento en la línea del municipalismo: "Regionalismo aragonés en el sentido de esperanza aragonesa, sólo puede ser municipalismo, localismo"[203]. Al tiempo que rechaza la identificación entre éste y el catalanismo.

En otro de sus artículos para la revista, Alaiz subraya la existencia de una nueva generación capaz de articular el despertar de Aragón de la que formarían parte, entre otros, Miguel Viladrich, Joaquín Maurín, Ángel Samblancat, José María Sánchez Ventura, José García Mercadal, Manuel Abizanda, Manuel Marraco, Andrés Giménez Soler, Juan José Lorente, Manuel Bescós, Ricardo del Arco, José Llampayas, Isidro Comas o Luis López Allué[204]. Supone ésta una verdadera enumeración de aragonesistas, más cercanos a lo cultural que a lo político, pero que no dejan de conformar un heterogéneo del listado. Así, incluye nombres cuya trayectoria ideológica distaba considerablemente de la suya propia –Marraco, Lorente, del Arco el propio Mercadal…–, junto a otros quizá más cercanos a su órbita –Samblancat, Llampayas, Comas…–; pero unidos todos ellos en la defensa de los intereses de la región.

Añade también que en la nómina hay "pocos poetas" dado que "creen más urgente tejer bien que inscribir tejedores en un poema". Y, en definitiva, entiende que su preocupación por Aragón "es por el deseo de que España sea región del mundo y dentro de España, Aragón un solar donde la jota no se cante con himno de hambrientos, ni de histéricos, ni de siervos". Es decir, que en su descripción de quienes trabajan de forma activa por el renacimiento de Aragón deja de lado posibles reivindicaciones autonomistas que sí expondrá en escritos posteriores.

Alaiz encarna en esos años la posibilidad de un regionalismo aragonés progresista, ajeno al discurso conservador que había dominado esta línea de pensamiento hasta ese momento. Así lo recordaría en 1972, su amigo Joaquín Maurín desde Nueva York:

---

202 ALAIZ, F., "Temas aragoneses. Municipalismo", *Aragón*, nº 38, Zaragoza, 20 de abril de 1918, pp. 4-5. El mismo texto fue publicado unos días antes en el diario *El Sol:* ALAIZ, F., "Temas aragoneses. Municipalismo", *El Sol*, Madrid, 17 de abril de 1918, p. 4.

203 *Ibídem.*

204 ALAIZ, F., "Temas aragoneses. Vencer y convencer", *Aragón*, nº 49, Zaragoza, 27 de julio de 1918, pp. 2-3. El mismo texto fue publicado unos días antes en el diario *El Sol:* ALAIZ, F., "Temas aragoneses. Encer [sic] y convencer", *El Sol*, Madrid, 23 de julio de 1918, p. 4.

"Era el año 1917, Alaiz había fundado en Zaragoza una revista literaria que defendía el regionalismo aragonés. En España se había despertado un movimiento de regionalismo renovador, opuesto al centralismo de la Monarquía. Si en Cataluña y en las Vascongadas el regionalismo era más bien conservador, en Andalucía y en Aragón, era progresista"[205].

En opinión de Dueñas el Alaiz reflejado en los textos de *Aragón*, muestra una especial sensibilidad hacia la cultura, y dentro de ésta, hacia lo popular: "lo aragonés parecía dilucidarse para él, antes que nada, en la creación artística en la obra de cultura y de pensamiento, aunque también en la recuperación del arte y de las formas de vida del pueblo"[206]. Supone por tanto Alaiz, una figura especialmente relevante dado que, como veremos en su momento, a sus opiniones políticas sobre la cuestión regional sumó una considerable preocupación por los aspectos culturales, e incluso llegó a practicar la crítica de arte.

Respecto a sus colaboraciones con el diario *El Sol*, según señala Dueñas, tuvieron lugar entre abril de 1918 y junio de 1920. Dentro de la página "Información general de provincias", Alaiz se encargó de forma más o menos regular de lo que tituló como "Temas aragoneses", muy probablemente por intermediación de Ortega y Gasset[207]. Sus artículos trataron temas muy variados, desde perfiles de ilustres aragoneses –como Rocasolano, López Allué y, por supuesto, Costa–, a narraciones literarias o críticas artísticas pero, sobre todo, se ocupó de la política y la economía regional con un evidente tono de denuncia.

El texto en el que muestra de forma más evidente su concepción del aragonesismo apareció en septiembre de 1919[208]. Ante la inminente celebración de la Asamblea Regionalista de Zaragoza, trazaba aquí un panorama del regionalismo aragonés:

"En los tres o cuatro últimos años ha procurado el aragonesismo salir de la iniciación sentimental, de la abstracción, del confusionismo. Se advierte un deseo de concretar y acotar aspiraciones y de expresar en unas bases (que algunos juzgarán tan históricas como las de Manresa para el catalanismo) los puntos de vista más dignos de interesar a los aragoneses que se preocupan de la vida colectiva"[209]

Y recogía sus propias expectativas sobre la reunión:

"La asamblea propuesta por D. Gaspar Torrente es de absoluta necesidad para evitar que este caos regionalista aragonés siga existiendo, para que acabe de una vez la costumbre que hay de confundirlo con el catalán y para que el estado llano se dé cuenta de que frente al discurso de los partidos viejos (...) hay una fuerte corriente de modernidad, de atención para la Geografía y la Economía"[210].

205 MAURÍN, J., "Con Viladrich y Baroja", *España Libre*, Nueva York, enero-febrero de 1972.

206 DUEÑAS, *op. cit.*, p. 192.

207 *Ibídem*, p. 196.

208 ALAIZ, F., "Aragón. Hacia la autonomía concreta", *El Sol*, Madrid, 4 de septiembre de 1919, p. 5.

209 *Ibídem.*

210 *Ibídem.*

No en vano, su participación debió ser muy activa dado que era en ese momento presidente del Centro Autonomista de Zaragoza, creado pocos meses antes[211]. Señala Alaiz la existencia de tres fases dentro del regionalismo aragonés: la sentimental, una edad antigua "afortunadamente ya superada por la mayor y mejor parte del regionalismo"; la política, que se encontraba en ese momento en eclosión y de la que era ejemplo la asamblea; y la tercera y última, de carácter social[212].

Concluye afirmando que, si la asamblea determina la diferenciación entre regionalista aragonés y antirregionalista, "se habrá llegado a la buena meta inicial"[213]. Es decir, que señala la necesidad de acabar con la indefinición propia del aragonesismo a la que venimos aludiendo. De este modo, y una vez dotado el regionalismo de contenido, experiencia y medios, será posible avanzar en la línea autonomista que él mismo defiende:

> "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, que no son patrimonio de ninguna dinastía, ni de ninguna casta, ni de ningún partido, ni de ninguna partida"[214].

Durante este mismo periodo, Alaiz se convirtió en colaborador de *Heraldo de Aragón*; concretamente lo fue entre noviembre de 1918 y febrero de 1919. Allí publicó diferentes ensayos en los que, según recoge Dueñas, mostraba un "casticismo de talante reivindicativo, en el que combinaba el comentario de distintos ingredientes de lo aragonés con apuntes de tono político que en nada cuadraban con la línea editorial del diario"[215]. Precisamente el final de sus colaboraciones con *Heraldo* originó una polémica con el director de éste, Antonio Mompeón Motos, que el propio Alaiz relata en el primer número de *Revista de Aragón*[216], después de haber sido tratada por algún otro medio subrayando lo esperable del desencuentro[217]. Según cuenta Alaiz, en un principio, él mismo había puesto precio a sus artículos para *Heraldo*, acordando también que contaría con completa libertad para "opinar y expresar"[218]. La relación se mantuvo hasta que entregó una serie de tres artículos bajo el título común de "Municipalismo" que no fueron publicados. Éstos, según cuenta su autor, eran un "estudio retrospectivo de los atropellos del llamado Estado Central con los pueblos", en los cuales, "abogaba por una plena autonomía aragonesa; me refería con simpatía a Cataluña, y trataba a los políticos

211 "El Centro Autonomista de Zaragoza", *El Sol*, 7 de marzo de 1919, p. 10.

212 Cfr. ALAIZ, "Aragón. Hacia la autonomía…" *op. cit.*

213 *Ibídem.*

214 *Ibídem.*

215 DUEÑAS, *op. cit.*, p. 194.

216 ALAIZ, F., "Un caso de incomprensión", *Revista de Aragón*, nº 1, Zaragoza, julio de 1919, p. 5

217 "El cretinismo de *Heraldo de Aragón*", *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 15 de marzo de 1919, p. 2.

218 ALAIZ, "Un caso de incomprensión", *op. cit.*

de Madrid con merecido desprecio"[219]. Es decir, unos planteamientos autonomistas que poco o nada tenían que ver con el regionalismo de corte conservador del medio en que debían ver la luz.

En esas mismas fechas, sí que apareció en *Heraldo* otro escrito del mismo Alaiz dedicado al escultor Julio Antonio. Visto, por tanto, que los otros artículos habían sido vetados, decidió poner fin a su relación con el periódico a través de una carta fechada el 5 de marzo de 1919. Alaiz cuenta también que se le ofreció la posibilidad de seguir colaborando con *Heraldo* tratando temas de Arte, "en los que, por lo visto, no hay un Alba que dogmatice"[220]. Si bien cabe preguntarse si *Heraldo de Aragón* hubiera dado cabida a cualquier opinión vertida en materia estética, lo cierto es que los planteamientos defendidos por Alaiz en artículos como el relativo a Julio Antonio, no parecían suponer un problema para el diario.

Durante la preparación de las elecciones generales de junio de 1919, Alaiz realizó para *El Sol* un análisis de la situación aragonesa en la que señalaba el caciquismo periodístico de *Heraldo* y *La Crónica*, desde un plano "pueblerino y anticuado" que monopolizaba el liberalismo zaragozano[221]. El propio Mompeón le contestó desde las páginas de su diario, acusándole de haber colaborado en el mismo únicamente por motivos económicos. El citado escrito de Alaiz en *Revista de Aragón* fue su respuesta.

Conviene llamar la atención sobre esta publicación, *Revista de Aragón* (1919), dado que Alaiz fue su director y uno de sus principales impulsores. La historiografía especializada apenas se ha ocupado de su existencia. De hecho, tan solo José Domingo Dueñas recoge su creación, si bien califica la revista de "inencontrable" y la describe a partir de la información aparecida en otros medios[222]. El afortunado acceso al primer número de la misma, de los dos únicos que, según Dueñas[223], llegó a tener, nos permite conocer, cuando menos, su línea editorial; recogidas en el texto de presentación[224]. En éste, el equipo de redacción define la revista como una empresa de juventud dedicada a las "esperanzas de Aragón". Hablan de la construcción de un futuro que no puede basarse en la ponderación del pasado y critican a las clase media aragonesa –"tan conformista y poco viajera deseosa de aposentarse en las categorías oficiales de vagancia retribuida"–, y a la "llamada aristocrática"[225].

219 *Ibídem*.

220 *Ibídem*.

221 ALAIZ, F., "Aragón. Ante las elecciones. Intervención", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 20 de mayo de 1919, p. 4.

222 DUEÑAS, *op. cit.*, pp. 202-203.

223 *Ibídem*, p. 203.

224 "Esta revista es…", *Revista de Aragón*, nº 1, Zaragoza, julio de 1919, pp. 1-2.

225 *Ibídem*, p. 1

Su concepción de "lo aragonés" dista, y así lo expresan en diferentes momentos, de la visión más tópica y folclórica del regionalismo: "Las resonancias aragonesas ajenas al soez baturrismo de pandereta, tendrán eco en estas páginas para defender la protesta de los trabajadores contra los vagos"[226]. De modo que, tras invocar el espíritu marxista de Rosa de Luxemburgo, no dudan en dejar constancia del tono revolucionario de la publicación:

> "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. Para conseguirla, frente a la dictadura, no excluiremos la necesaria insurrección, porque sostenemos que el insurrecto, cuando alcanza el honor de serlo, no es culpable de la insurrección"[227].

En estas palabras aparece ya apuntado el camino que llevará a Alaiz del autonomismo al anarquismo, lo cual no es de extrañar dado que, ese mismo año, editaría desde Huesca y junto a Ramón Acín el decenal *Floreal*, revista extremista, a día de hoy inencontrable, inspirada, según recordaba Acín, "al calor de la hoguera rusa"[228]. Poco después, entre finales de 1920 y principios de 1921, se incorporó a la lucha sindical desde Tarragona, ejerciendo funciones dentro de la Confederación Nacional de Trabajadores[229].

Pero, en este momento, y para esta publicación, era todavía la cuestión autonómica una reivindicación esencial: "Todas las protestas de España contra el poder irresponsable y arbitrario de arrasar, de confundir y de menospreciar, encontrarán nuestro parabién, como los intentos de coordinar, de confederar acuerdos libres"[230]. De modo que, tras enumerar las distintas regiones españolas y sus respectivas reivindicaciones añade: "Todos los autonomistas son hermanos nuestros, pero a condición de que sean implacables"[231], dado que: "Queremos con firme querer que no nos gobiernen de ninguna manera"[232].

En el siguiente artículo "Nuestras normas", dedicado no tanto a la orientación como al funcionamiento de la revista, se señala que no publican lista de redactores dado que éstos se presentarán con sus propias palabras[233]. Sí que se alude a Alaiz como "director a efectos de responsabilidad" y se aclara que la empresa fue puesta en marcha por treinta amigos agrupados "en una cooperativa de producción"[234]. Entre los que colaboraban con sus escritos en este primer número estaban, entre otros, el propio Alaiz, Sánchez Sarto,

226 *Ibídem.*

227 *Ibídem.*

228 ACÍN, R., "Florecicas (de colaboración)", *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 3 de agosto de 1923, p. 1.

229 DUEÑAS, *op. cit.*, p. 207.

230 "Esta revista…" *op. cit*, p. 1.

231 *Ibídem,* p. 2

232 *Ibídem.*

233 LA REDACCIÓN, "Nuestra normas", *Revista de Aragón*, nº 1, Zaragoza, julio de 1919, p. 2.

234 *Ibídem.*

Calvo Alfaro –que lo hacía sobre el nacionalismo aragonés–, Manuel Marraco, Silvio Kossti, Ramón Acín y, en el apartado gráfico, José Monsó, autor del diseño de la cabecera, y Honorio García Condoy, que publicaba un dibujo. No se admitían anuncios, entradas de favor y, especialmente, se subrayaba el hecho de no contaban con un jefe. Cada autor era responsable de sus propios textos –de modo que sus opiniones no tenían por qué coincidir con las de la redacción– y, de los no firmados, el director.

Por último, se señalan conocedores de la coincidencia de título con publicaciones precedentes –"en las que encontramos admirables esfuerzos"–, pero niegan cualquier dependencia respecto a los que redactaban *Revista de Aragón* en cualquiera de sus épocas pasadas.

La trayectoria posterior de Alaiz, tal y como adelantábamos, estuvo más sujeta a reivindicaciones sindicales de carácter anarquista que le alejaron del ámbito regionalista que nos ocupa.

Respecto a otro de los componentes de *Talión*, Ramón Acín, e independientemente del análisis de su obra plástica, entre los textos que publicó en prensa, contamos con uno, aparecido en *Ideal de Aragón* en 1918, en que se ocupa de la cuestión del regionalismo[235]. Según señala el propio autor, escribe éste a partir de que Silvio Kossti le muestre el borrador de un manifiesto regionalista aragonés cuya redacción se le había encargado. Aunque no tenemos noticia de que éste viera finalmente la luz, por lo que no podemos conocer su contenido, según lo expresado por Acín, parecía corresponderse con los intentos que por esas fechas se estaban llevando a cabo en busca de un movimiento regional verdaderamente cohesionado, más allá de la división entre derecha e izquierda. De ahí el desacuerdo de Acín con su, por otra parte, amigo, puesto que no confía en las bondades de colaborar con los conservadores: "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"[236].

Más allá de este desacuerdo con las ideas de Kossti, convierte Acín el resto de su artículo en un ataque contra el catalanismo conservador de Francesc Cambó. Considera el autor que éste y otros catalanistas falsean las ideas de Prat de la Riva, al que considera "apóstol de la democracia y del federalismo", comerciando con su recuerdo. Encuentra en este catalanismo la actitud de "Cristos-Judas" con que titula su escrito y así concluye: "Váyanse norabuena catalanistas y catalanizantes a sus propios lares y duerman tranquilos y no les desvele tan desinteresadamente el porvenir de las demás regiones, que aunque ellos no se engarben ni cacareen, como acontece con el gallo dormilón de la comedia

235 ACÍN, R., "Cristos-Judas", *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 23 de febrero de 1918, pp. 1-2, espec. p. 1. Este mismo artículo había sido publicado unos días antes en *El Diario de Huesca:* ACÍN, R., "Cristos-Judas", *El Diario de Huesca*, Huesca, 19 de febrero de 1918.

236 *Ibídem.*

rostaniana, no por ello faltará en nuestra España el sol de cada día"[237]. En relación a esta abierta oposición contra las posiciones de la Lliga Regionalista, no podemos pasar por alto el hecho de que ésta había aceptado formar parte del gobierno de España en noviembre de 1917 y que el propio Cambó estaba entonces a punto de entrar a formar parte del gobierno de Antonio Maura como Ministro de Fomento.

En cuanto a la disyuntiva entre regionalismo y federalismo, también planteada en este mismo texto, apuesta firmemente por el segundo, pero siempre que sea sano y fuerte. En ese sentido señala: "Las regiones, hoy, llevan una vida simbiótica o parásita; son organismos inferiores que no pueden por sí procurarse los alimentos vitales necesarios"[238]. Es decir, que por muy deseable que sea no encuentra todavía en el federalismo una opción viable, puesto que las regiones siguen necesitando, por muy escasa que sea, de la ayuda del Estado. De este modo, considera necesario un periodo en el que se fortalezcan las diferentes autonomías de modo que, más adelante, se pueda prescindir del poder central: "…cuando en el huerto de cada uno tengamos nuestro árbol que nos preste la sombra y nos dé el fruto que necesitamos, entonces aserraremos el árbol nacional, que por añoso y desmedrado y corto en savia que sea, todos necesitamos por hoy la poca sombra y el poco fruto que puede darnos"[239]. Eso sí, de acuerdo con su compromiso de izquierdas, indica que el centralismo debe ser decapitado "con la daga de las ideas libres"[240].

Volviendo sobre el grupo de *Talión* en su conjunto, y más allá de los casos concretos en que hemos visto una apuesta firme por el aragonesismo, hay que señalar que, en general, la cultura popular y el ambiente rural formaban parte del imaginario de todos ellos. No podía ser de otro modo dado que hablamos de un grupo de autores comprometido con la clase trabajadora y opuesto a la sociedad burguesa. Precisamente la pureza de la vida en el campo suponía una alternativa a ésta última. Si éste es un componente esencial de la producción artística de Acín, también puede señalarse su presencia en determinados relatos surgidos de la mano de Gil Bel y Alaiz. Si bien la cuestión aragonesa no aparece en los escritos del primero con la importancia que habíamos visto en Samblancat o el propio Alaiz, podemos citar, a modo de ejemplo, un artículo suyo dedicado al pintor Barradas en el que, ante la afirmación de éste último de que estaba tratando de "recoger el alma de Aragón", Gil Bel señala que también él se encontraba "tras ese proyecto" [241].

237 *Ibídem,* p. 2.

238 *Ibídem.*

239 *Ibídem.*

240 *Ibídem.*

241 BEL, G., "Rafel y yo", c. octubre de 1924. Recogido en DUEÑAS LORENTE, J. Domingo y GÓMEZ PICAPEO, J., *Gil Bel Mesonada. Obra periodística y literaria*, Zaragoza, Egido Editorial, 2000, pp. 140-1, espec. p. 140.

Ahora bien, junto con esa idealización de los ambientes rurales, en la obra de este grupo de autores encontramos también un importante componente de denuncia social, acorde con su propia adscripción ideológica. En un artículo aparecido en la revista *Mediterráneo* en 1928 Gil Bel describía de este modo a los campesinos:

> "Da pena verlos cómo trabajan, trabajan y trabajan. Día y noche trabajan. Y aún viven como contentos porque siempre han vivido la misma pena. Invierno y verano, noche y día los campesinos trabajan. Y visten mal y comen mal. Y andan entre carretas y caballerías; carretas de madera, caballerías que no hablan. Y allí están, sepultados, junto a los abuelos que se han ido; junto a los abuelos que vendrán"[242].

Por último, cabe insistir en la importancia que los miembros de *Talión* dieron al fomento de la cultura en general y a la práctica artística en particular. Así lo demuestran sus propios escritos, determinadas colaboraciones con pintores y escultores e incluso los lazos de amistad establecidos; cuestión ésta que analizaremos en su momento.

242 BEL, G., "Lirios", *Mediterráneo*, Barcelona, 18 de febrero de 1928 (Recogido en: DUEÑAS y GÓMEZ *op. cit*, pp. 211-12, espec. 211).

1.3 EL ARAGONESISMO Y SU INFLUENCIA EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

El debate político en torno a la naturaleza del regionalismo estaba, tal y como estamos viendo, en íntima relación con la necesidad de definir la identidad aragonesa; cuestión en la que los aspectos históricos, culturales y artísticos jugaban un papel esencial. El conocimiento de la propia realidad, del pasado común, de las tradiciones, los modos de vida y los paisajes, así como su representación, eran medios que contribuían a la construcción de una imagen diferenciada dentro del variado contexto peninsular. De ahí que sea necesario atender al modo en que el aragonesismo se ocupó del fomento cultural y, más en concreto, de la práctica artística contemporánea.

1.3.1 El fomento de la cultura y el arte desde el regionalismo político aragonés

Tras la creación de *Solidaritat Catalana* en 1906 y su triunfo electoral del año siguiente, en Galicia se desarrolló un movimiento homónimo que publicó un *Manifiesto para la Solidaridad Gallega*. En éste, se recoge el proceso que había dado lugar al desarrollo del regionalismo en los siguientes términos:

> "Todo movimiento social, visible y palpable en hechos, procede de una preparación espiritual que inicia el poeta y el literato, que continúan el periodista y el pensador, que disponen a la vida el orador y el propagandista, y que por fin nace y crece en hecho vivo por obra de todos. Y ese proceso tiene esta ley: que lo que empezó por sentimiento, acaba por cálculo; lo que comenzó por literatura, termina por economía y finanzas... Porque la vida no es riqueza sólo, pero la riqueza pública es el índice de la vida social, y en nuestra edad al menos (quizá fue siempre lo mismo), las estrofas del poeta rematan, al fin, en las facturas del comerciante"[243].

Recoge el manifiesto la idea, común en ese momento, de que es el clima espiritual que plasmaban en sus obras poetas y literatos –por extensión, podríamos decir artistas–, el que posteriormente podía concretarse en iniciativas económicas. En esta segunda fase de desarrollo sería donde habría que situar también el regionalismo político.

El primer momento se correspondería tanto con un sentimiento algo difuso de exaltación regional, que en Aragón se correspondería con el aragonesismo surgido en las últimas décadas del siglo XIX, como con su concreción paulatina, tanto en ese mismo momento como en fechas posteriores, en la obra de teóricos y artistas. Habría que englobar aquí, la producción intelectual emanada del ámbito académico, los intentos por acercar la historia y las tradiciones aragonesas a la población o, directamente, las obras literarias y

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

pictóricas de exaltación local. En cualquier caso, ese sentimiento, y sus manifestaciones dentro del ámbito cultural, deberían ser el caldo de cultivo previo que dio lugar a iniciativas económicas y políticas en defensa de la región.

La aplicación estricta de este esquema al caso aragonés resulta algo difícil dado que, como hemos visto, determinadas iniciativas, especialmente de signo económico, tuvieron lugar desde el primer desarrollo del aragonesismo, pero tampoco podemos pasar por alto el hecho de que para cuando se desarrollaron las primeras agrupaciones aragonesistas con verdadera actividad política, en la literatura y el arte, ya hacía tiempo que se había definido un renovado interés por las cuestiones relativas a la región.

En cualquier caso, tal y como ha señalado Antonio Peiró, a la hora de plantear el origen del regionalismo político aragonés, fueron sobre todo los factores económicos, y en especial una cierta bonanza en este ámbito, los que favorecieron su desarrollo:

> "Las causas que motivaron el surgimiento de las propuestas regionalistas no eran culturales, sino económicas. Aunque es evidente que el ambiente cultural propició una justificación ideológica más firme, el planteamiento político se relacionaba con la posibilidad de intervenir de forma activa en la política económica y en la administración española, y no es de extrañar que las reivindicaciones remolacheras y regionalistas se uniesen en la primera expresión de este último movimiento, la Liga Regional Aragonesa, en 1910"[244].

No hay duda alguna sobre el hecho de que fueron los intereses económicos los que posibilitaron un movimiento de reivindicación regionalista que pretendía, en definitiva, favorecer las inversiones de la burguesía a la que representaba. Si bien también resulta fundamental detenerse en el análisis del papel que jugó un determinado estado de opinión que, como el propio Peiró señala, "propiciaba una justificación ideológica más firme"[245]. Incluso aunque, tal y como hemos visto, en muchos casos se fuera reacio al uso del calificativo "regionalista", lo cierto es que las tradiciones, el folclore, el arte o la Historia de Aragón, aparecen como elementos de atención prioritarios para la sociedad del momento. Y ese clima era el que debían aprovechar los artífices del aragonesismo político, puesto que suponía una herramienta y un fundamento para la acción política directa. Especialmente en el caso de la Historia, motivo de justificación recurrente para todo el movimiento aragonesista, como no podía ser de otro modo, tanto en su vertiente regionalista como en la nacionalista.

Por consiguiente, difundir entre la población el interés por "lo aragonés" era fundamental para reforzar el regionalismo; e incluso cabe la posibilidad de que las organizaciones aragonesistas debieran haber dado una mayor importancia a esta cuestión

244 PEIRÓ, *op. cit.*, 1996, p. 15.

245 *Ibídem.*

en pos de la consecución de sus objetivos. De hecho, hasta el propio debate que generaba la cuestión del regionalismo podía favorecer un ambiente de opinión que posibilitara la difusión de los principios de éste.

Julio Calvo Alfaro, en un artículo publicado en *El Ebro*, en octubre de 1919, también diferenciaba entre regionalismo cultural y político, planteando el segundo como una fase más evolucionada del primero[246]. En realidad, lo que hizo fue establecer dos categorías en el modo de entender la nacionalidad aragonesa. La primera sería la de los "pre-conscientes", que explicaba del siguiente modo: "Estos aragoneses son idólatras de las *cosas* de Aragón. Sienten el nacionalismo aragonés a través de sus costumbres, de sus canciones y de sus sentimientos"[247]. Si bien vaticinaba un futuro en que el pueblo aragonés "en la actual preconsciencia de su nacionalidad, abrirá al fin los ojos, viendo que la realidad de su renacimiento sólo puede residir en un sano movimiento nacionalista"[248]. De este modo se llegaría a la segunda categoría, la de la "plena consciencia", a la que pertenecen –y ahí se incluye-, "los que vemos en Aragón la nacionalidad indiscutible"[249]. Da la impresión de que Calvo se basa en el modelo planteado por Jean Charles-Brun en su obra *El regionalismo*, editada en castellano en 1918, en la que, tal y como se ha visto, diferencia entre regionalistas conscientes y no conscientes[250]. Incluye entre los primeros a artistas y literatos, una vez más, entendidos como precursores del movimiento regionalista.

En cualquier caso, no hay duda sobre el hecho de que, en los términos manejados por Calvo Alfaro, la pintura regionalista, como expresión de esos aragoneses que idolatran Aragón a través de sus costumbres, sus canciones y sus sentimientos se correspondería con la fase pre-consciente del nacionalismo.

El debate sobre la relación entre lo político y lo cultural estuvo muy presente entre los protagonistas del aragonesismo. Dentro del ciclo de conferencias organizadas por el Ateneo de Zaragoza en enero de 1918 en torno a la cuestión del regionalismo, Antonio de Gregorio Rocasolano señalaba: "En el regionalismo aragonés falta un hombre como Prat de la Riba. No existirá el regionalismo aragonés mientras no haya amor a la tierra y al trabajo. Mas cultura y menos, mejor, nada de política"[251]. Y esto lo afirmaba una figura poco sospechosa de ser contraria a la acción política, dado que fue presidente de la Unión Regionalista Aragonesa de Zaragoza en 1919 y uno de los concejales de orientación regionalista que formaron parte del ayuntamiento de la ciudad en 1920. En una línea similar se manifestaba poco después José Llampayás desde las páginas de *El Ebro*, llegando a afirmar que el regionalismo, todavía

246 CALVO ALFARO, J., "Nacionalismo aragonés", *El Ebro*, nº 18, Barcelona, 20 de octubre de 1919.

247 *Ibídem*.

248 *Ibídem*.

249 *Ibídem*.

250 CHARLES-BRUN, J., *El regionalismo*, Madrid, Francisco Beltrán, 1918.

251 "Ateneo. Las conferencias acerca del regionalismo", *El Noticiero*, Zaragoza, 29 de enero de 1918, p. 2.

balbuceante, "debe ser necesariamente un movimiento antipolítico, por lo mismo que es un movimiento popular de toda la sociedad comprendida en un determinado territorio"[252]. Una vez madurara, sería el momento de pasar a la acción política.

Por esas mismas fechas, Felipe Alaiz, llegaba a identificar regionalismo y cultura y se preguntaba:

> "Se dice: Si regionalismo es cultura, ¿a qué inventar esa palabra «regionalismos»? ¿Es que puede haber química aragonesa o química gallega? No; pero nadie como los aragoneses para estudiar las peculiaridades de Aragón, ensayando y desarrollando las iniciativas de nuestros químicos en el cultivo, en las industrias y en la enseñanza eficaz de esa maravillosa ciencia"[253].

Y, a continuación, añadía: "Las características étnicas, filológicas o jurídicas para establecer una diferenciación, requieren examen previo y biológico, lo mismo que el antecedente histórico"[254]. Es decir, que entendía la cultura como un medio para favorecer el progreso intelectual, industrial y económico de la región por medio de la investigación pero, al mismo tiempo, en la línea del regionalismo más puro, encontraba en los estudios culturales el instrumento para establecer la especificidad de lo aragonés. Ahora bien, según concluía, esa labor debía fundamentarse en un "regionalismo sin charanga"[255].

En definitiva, tanto Rocasolano como Llampayás o Alaiz, eran conscientes de que sin un auténtico trabajo de concienciación popular, todavía necesario en esas fechas, difícilmente podía triunfar un proyecto regionalista para Aragón.

Y eso que no faltaron iniciativas a este respecto. De hecho, las organizaciones aragonesistas de acción cultural se adelantaron a aquellas que tenían una orientación política. En concreto, ya nos hemos referido al caso del Ateneo de Zaragoza que sería la pionera y llevaría a cabo la labor más destacada en este sentido. Pero también surgieron experiencias específicamente pensadas desde el ámbito aragonesista. Así, el 5 de mayo de 1914, se anunció públicamente la constitución de La Unión Aragonesa con objeto de "procurar la formación política del pueblo dentro de las ideas autonómicas"[256]. Presidida por el medievalista Andrés Giménez Soler, tal y como ha señalado Peiró, su principal interés reside en que agrupó a buena parte de quienes posteriormente integrarían Unión Regionalista Aragonesa de Zaragoza. Entre las seis secciones con que contaba había una dedicada al Arte –el resto eran las de Derecho, Historia, Economía, Literatura y Propaganda y excursiones–, dirigida por José Galiay Sarañana, por aquel entonces director de la revista *Arte aragonés*. La enumeración de sus diferentes secciones da muestra del carácter eminentemente cultural que presidía la agrupación. En cualquier caso, contó con una vida efímera, por lo que sabemos, no más de

252 LLAMPAYÁS, J., "Al margen de unos artículos", *El Ebro*, nº 16, Barcelona, 20 de septiembre de 1919.

253 ALAIZ, F., "Temas aragoneses. Municipalismo", *El Sol*, Madrid, 17 de abril de 1918, p.4.

254 *Ibídem.*

255 *Ibídem.*

256 Recogido en PEIRÓ, *op. cit.*, 1996, p. 58.

un mes de duración. Su espacio lo cubrió algunos meses después Los Amigos de Aragón que desarrollaría sus actividades hasta noviembre de 1916[257]. Su orientación fue estrictamente cultural y, de nuevo, contó con una sección dedicada a las Bellas Artes. Por último, habría que referirse al Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, surgido en 1908 con la celebración de la Exposición Hispano-Francesa, que tras una primera etapa algo titubeante, comenzó a editar en 1925 la revista *Aragón,* de tono marcadamente regionalista y dedicada a la cultura aragonesa en un sentido amplio[258].

El hecho de que todas estas asociaciones contaran con una sección de Bellas Artes –o que le dedicaran un espacio fundamental en sus publicaciones en el caso del SIPA y la revista *Aragón*–, nos habla de un ambiente de interés por el arte regional. Aunque, por lo que sabemos, éste se orientaba más bien hacia el conocimiento y la difusión del patrimonio artístico aragonés, que al fomento de un arte contemporáneo comprometido con la cuestión regional. Si bien hay que llamar la atención sobre la calidad y el interés de la revista *Aragón*, donde ambas cuestiones tuvieron una importancia clave.

En cuanto a las agrupaciones de cariz específicamente político y sus preocupaciones en materia cultural Antonio Peiró señalaba:

> "Poco es lo que podemos decir de la política cultural de los regionalistas zaragozanos. Aunque las referencias a la importancia de la cultura son numerosas, y muchos regionalistas participaron activamente en las actividades de ese signo, no llegó a elaborarse una auténtica política cultural por parte de las organizaciones regionalistas, posiblemente porque ya se elaboraba *al margen* de ellas"[259].

Ahora bien, ambas cuestiones no eran excluyentes. Es cierto que existía una vida cultural al margen de las agrupaciones regionalistas, pero la cuestión es que éstas, pese a reconocer la importancia de éste ámbito, no fueron capaces de desarrollar una verdadera política cultural que contribuyera a difundir los ideales regionalistas. Por otro parte, esto no es de extrañar si atendemos al escaso lapso de tiempo durante el que se desarrolló la actividad de, por ejemplo, la URA de Zaragoza –aproximadamente entre 1916 y 1920, con una breve reactivación en 1923–, siendo como fue la organización de más dilatada trayectoria.

Pese a todo, resulta difícil evitar las comparaciones con entidades de otras regiones. Lógicamente, dado el papel que llegaron a desempeñar y los medios con que contaron, los casos de, por ejemplo, la URA zaragozana y de la *Lliga Regionalista* en Cataluña no son equiparables en absoluto, pero ya hemos aludido a cómo las agrupaciones catalanas sí que fueron capaces de llevar a cabo importantes actuaciones en este sentido. Tal vez debieron haber sido un modelo a seguir, en una escala acorde con sus propias posibilidades, por parte

257 PEIRÓ, *op. cit.*, 1996, pp. 60-61.

258 Tal y como ha demostrado Concha Lomba en su estudio sobre la misma: LOMBA SERRANO, C., "La Revista *Aragón* y la plástica contemporánea en Aragón entre 1925 y 1936", *Artigrama*, nº 13, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 315-329.

259 PEIRÓ, *op. cit.*, 1996, p. 186.

de los aragonesistas. Al menos así lo reconocieron personalidades como Rocasolano que, en unas declaraciones recogidas por Alaiz, hablando con elogio del caso catalán, señalaba: "De todos los regionalismos de España, vivirán, para dignidad y eficacia, los que hayan hecho del regionalismo el partido de la cultura"[260].

Dejando al margen el caso específico del Ateneo de Zaragoza, que no puede considerarse una agrupación surgida con una intención específicamente regionalista, lo cierto es que apenas tenemos noticia de la implicación directa de las asociaciones regionalistas aragonesas –aunque sí de algunos de sus miembros–, en el fomento cultural; y mucho menos en el caso específico del arte aragonés contemporáneo. Baste como ejemplo el hecho de que no sabemos de la implicación directa de ninguna de ellas en la organización de las exposiciones de arte aragonés celebradas durante la década de 1910 en Zaragoza. Esto pese a que, como señalaba Ángel Abella desde las páginas de *Paraninfo* en relación a la celebrada en 1915, éstas podían ser concebidas como empresas regionalistas[261]. Lejos de ello, Abella denunciaba precisamente la falta de apoyo y hasta la hostilidad mostrada por parte de Los Amigos de Aragón.

En el caso de los aragoneses emigrados, se ha mencionado cómo entre las bases de la URA barcelonesa, se encontraba el fomento de las artes. Y así lo demostró la atención que recibió esta cuestión desde las páginas de la revista *El Ebro*. Respecto al ámbito zaragozano entre los estatutos de la URA se establecía una sección dedicada a la cultura, si bien no aparece una referencia tan específica al arte como en la de Barcelona.

De hecho, los mayores esfuerzos del programa político aragonesista en el ámbito de la cultura estaban centrados en propuestas educativas. Entre las normas aparecidas en prensa a raíz de la constitución de Acción Regionalista Aragonesa en noviembre de 1918 como "agrupación política", se incluye una referida a la "creación de un Centro de Estudios superiores protegido por la Mancomunidad y mientras ésta es obtenida, por los organismos oficiales más representativos de Aragón, y organizado de modo que su labor corresponda a su título"[262]. De igual manera, las "Bases del gobierno de Aragón" aprobadas en diciembre de 1919 en Zaragoza por representantes de la URA y la Juventud Aragonesista de Barcelona, establecían la enseñanza obligatoria y gratuita, así como la autonomía universitaria[263].

No obstante, el caso más interesante es el del "Programa de Acción Aragonesa" aprobado por representantes de las distintas agrupaciones regionalistas en la Asamblea Regionalista de Zaragoza celebrada en diciembre de 1919, y que recoge Torrente en *La crisis del regionalismo en Aragón*, cuyo punto XIII está dedicado íntegramente a la cultura. En primer lugar, alude a la creación de la Universidad autónoma aragonesa que será el "alma de este

260 ALAIZ, F., "Rocasolano II", *El Sol*, Madrid, 27 de abril de 1919, p. 4

261 ABELLA, A., "Examinando críticas. Regionalismo", *Paraninfo*, nº 49, 23 de octubre de 1915, pp. 6-7.

262 Publicado en *El Mercantil*, Teruel, 14 de noviembre de 1918 y, posteriormente, en: *Diario de Avisos* (15 de noviembre), *La Crónica de Aragón* (23 de noviembre) y *El Noticiero* (26 de noviembre). Recogido en: PEIRÓ, *op. cit.*, 1996, p. 71.

263 *Ibídem,* p. 83.

movimiento de progreso intelectual de Aragón"[264]. En su seno tendrían cabida numerosos centros de investigación dedicados a la Historia, la Arqueología, la Filología, el Derecho, la Economía, los estudios sociales, la Biología, la Fisiología, la Bioquímica, las Matemáticas, la Física, así como el Museo Minero y geológico de Aragón. El Instituto superior de Filosofía estaría fuera de la Universidad pero en relación con ella. En cuanto a los museos, además del ya citado, se alude a otros como el Museo Comercial, el Museo industrial y el Museo de la higiene y de seguridad en el trabajo. En cuanto a la dotación de infraestructuras se establece que se crearán campos experimentales de agricultura en pueblos con más de mil habitantes, de Escuelas de Artes y Oficios en los que tengan más de tres mil y de Escuelas industriales en los de más de doce mil. Respecto al ámbito específico de las Bellas Artes se alude únicamente al papel de la Real Academia, la cual: "acrecentará su valor cultural, enriqueciendo museos á su cargo y prestando su apoyo moral á las asociaciones y escuelas artísticas"[265]. Por último, se alude a que tanto en las Escuelas Nacionales como en los Institutos de segunda enseñanza se "intensificará la labor cultural con lecciones de Geografía de la Región y conferencias de Arte Aragonés"[266].

En definitiva, podemos establecer que el fomento de un arte contemporáneo específicamente aragonés quedaba fuera de sus principales líneas de actuación. Tal y como veremos, y pese a que fue una de sus aspiraciones, la intelectualidad aragonesa no fue capaz de desarrollar una base teórica para el desarrollo de una plástica propia pero, al mismo tiempo, tampoco los políticos regionalistas mostraron interés alguno por fomentar, y, quizá con ello servirse, de la obra de los artistas aragoneses de su momento, de modo que su producción pudiera ilustrar sus pretensiones autonomistas; al menos no en la medida en que ocurrió en, por ejemplo, Cataluña, País Vasco o Galicia.

1.3.2 Compromiso político y activismo en los pintores regionalistas aragoneses

Dado que a la dificultosa identificación entre la pintura regionalista y las opiniones políticas del mismo nombre, ya nos referimos en el capítulo precedente, nos ocuparemos en este epígrafe, únicamente, del modo en que la cuestión tuvo su reflejo entre los artistas aragoneses. En términos generales, puede decirse que la generación de los pintores regionalistas no se caracterizó por un compromiso político con esta línea de pensamiento. O al menos así podemos deducirlo a partir de los datos conservados.

Ahora bien, no hay que olvidar que son muchos los casos en que carecemos de datos fehacientes sobre la ideología concreta profesada por cada autor, la cual debemos intuir a partir de algunos datos y opiniones recogidos en diferentes medios o, con toda la cautela que esto requiere, a través de su propia obra.

264 TORRENTE, *op. cit.*, 1923, p. 16.

265 *Ibídem*, pp. 16-17.

266 *Ibídem*, p. 17.

Algunas informaciones conservadas resultan especialmente clarificadoras, como el hecho de que entre las nóminas que nos han llegado de afiliados a organizaciones como Unión Regionalista Aragonesa o Acción Regionalista Aragonesa, no aparecen ninguno de los autores que situamos en el ámbito de la pintura regionalista[267]. Lo cual parece demostrar que, en términos generales, ni éstas trataron de forma directa de construir una imagen de Aragón a través del arte del momento –quizá su escasa trayectoria y su limitado ámbito de actuación se lo impidieron–, ni los pintores que trabajaban habitualmente la temática aragonesa pretendieron convertir su obra en estandarte de las ideas defendidas por dichas agrupaciones.

Una cuestión que, por sí misma, no viene a negar la existencia de una pintura regionalista, dado que el regionalismo, en el sentido que lo estamos tratando aquí, fue más una línea de pensamiento de amplio espectro, formulada de muy diferentes maneras, que una ideología concretada en una serie de ambiciones políticas. Es más, ya hemos visto cómo, mucho antes de que el aragonesismo se organizara en una serie de asociaciones de carácter político, era una realidad palpable. Las citadas agrupaciones serían sólo una de sus posibles concreciones pero el regionalismo fue, sobre todo, un sentimiento identitario vivido con muy diferente intensidad por unos y otros; una toma de conciencia sobre la realidad local; un intento de despertar social; el desarrollo de una conciencia histórica; e incluso, en cierta medida, una reacción romántica ante el avance de la modernidad. Y, de todo esto, es de lo que consideramos participaba la pintura regionalista. Otra cuestión bien distinta sería tratar de identificar ésta con ciertas reivindicaciones autonomistas de difícil expresión a través de la plástica.

Que el regionalismo político aragonés no llegó a identificarse plenamente con el trabajo de un autor o una serie determinado de autores lo demuestran testimonios como el de Julio Calvo Alfaro quien en 1921 desde *El Ebro* afirmaba: "Ayer teníamos nuestra Historia, nuestra Civilización, nuestro Arte; hoy no tenemos ni Civilización, ni Historia, ni Arte"[268]. Y, sin embargo, tampoco puede pasarse por alto el hecho de que el propio desarrollo del regionalismo político aragonés, precedido por un clima de aragonesismo económico y cultural, venía a favorecer, aunque fuera de forma indirecta, el mantenimiento del interés por el tratamiento de todo aquello que tuviera que ver con una identidad propia y diferenciada.

Por otro lado, tampoco podemos pasar por alto el hecho de que el tratamiento de una serie de asuntos, en este caso los específicamente aragoneses, podía también responder a una sujeción al gusto dominante durante ese primer tercio del siglo XX. Cuestión a la que los artistas pudieron verse obligados a responder más allá de su verdadero interés por la reflexión identitaria o el análisis antropológico o histórico de la realidad aragonesa a través de sus gentes y paisajes. El raquítico mercado artístico aragonés pudo favorecer el acercamiento

267 Nos referimos fundamentalmente a los datos incluidos en estudios como el de PEIRÓ, *op. cit.*, 1996.

268 CALVO ALFARO, J., "Por Aragón. Carta abierta a Don Antonio G. Rocasolano", *El Ebro*, nº 48, Barcelona, 5 de marzo de 1921.

a una determinada serie de temas de acuerdo con las demandas de esa burguesía regionalista de talante conservador a la que venimos aludiendo. Y el folclore, más que cualquier otra cuestión, estaba en el centro de sus gustos en materia estética.

A este respecto resulta especialmente ilustrativo el perfil que trazó Luis Torres en la revista *Juventud* en 1915 del pintor Manuel León Astruc –si bien no revela su nombre– como un pintor errante. Señala que éste llegó a Zaragoza desde fuera, triunfó en un concurso y "entonces nos dijo que era aragonés, pero hasta aquel instante no había sentido para nada la necesidad de serlo"[269]. Incluso afirma directamente que "el concepto de regionalismo no le preocupaba ni mucho ni poco"[270]. El secreto de su éxito, según recoge Torres, consistía en "ser extranjero en todas partes"[271]. Y relata a continuación sus continuos viajes por España y la gran cantidad de encargos que le ocupaban en cada lugar que visitaba. No había por tanto en él una vivencia o una preferencia por lo aragonés –y así lo indica: "ni vivía en su patria ni se acordaba de ella"[272]–, tampoco de lo característico de cualquier otra región; sino, tal y como podemos ver a través de sus carteles de fiestas de inspiración aragonesa, andaluza o castellana, una adaptación constante a la demanda propia de cada uno de los lugares en que trabajaba.

En cualquier caso, la obra de León Astruc, traduce fielmente estos planteamientos, dado que, más allá de los asuntos tratados, se centra en cuestiones estrictamente decorativas, en efectos de luces y sombras, en juegos cromáticos; así como en una preocupación por la representación fiel del modelo que le dio merecida fama como retratista. En este sentido, se aparta de los márgenes del más estricto regionalismo y se centra en planteamientos propios de un tardosimbolismo que se da la mano con el art déco.

Ahora bien, esa adaptación a los asuntos propios de cada región no supone ninguna singularidad propia del caso de Astruc. Por otro lado, tampoco podemos pasar por alto el hecho de que el tratamiento de una serie de asuntos, en este caso los específicamente aragoneses, podía también responder a una sujeción al gusto dominante durante ese primer tercio del siglo XX. Cuestión a la que los artistas pudieron verse obligados a responder más allá de su verdadero interés por la reflexión identitaria o el análisis antropológico o histórico de la realidad aragonesa a través de sus gentes y paisajes.. Y ahí están, entre los aragoneses, los tipos castellanos y las escenas portuarias vascas de Gil Bergasa; estas últimas también tratadas por un Aguado Arnal, que a su vez se centró también en los paisajes de Madrid y alrededores; las ruinas y tipos romanos de García Condoy; las vistas italianas o de la ciudad de León de Marín Bagüés; o, ya en la posguerra, las visiones de Marruecos de Díaz Domínguez. La tierra y su gente, y no la reivindicación política era, sin duda, el motivo.

269 TORRES, L., "Cómo se triunfa. Los artistas errantes", *Juventud*, nº 73, Zaragoza, 15 de agosto de 1915, pp. 3-4, espec. p. 3.

270 *Ibídem.*

271 *Ibídem*

272 *Ibídem.*

En cualquier caso, todo esto no es impedimento para que el análisis concreto de cada autor nos permita precisar aspectos relativos a su propia orientación ideológica que tuvieron, o no, cabida en su producción plástica. Además, hay otra cuestión, estrechamente vinculada con la anterior, a la que debemos prestar una especial atención. Nos referimos a la capacidad de determinados autores para implicarse en la organización de diferentes empresas pensadas para el progreso económico, social y cultural de la región y que, en ocasiones, rebasaban ampliamente el ámbito estrictamente plástico. Una actitud que quizá pueda tener su origen en el pensamiento regeneracionista pero que, igualmente, podemos calificar de regionalista por el compromiso que suponía con el desarrollo de Aragón.

Así, podemos referirnos a la labor desarrollada por Ángel Díaz Domínguez en la Confederación Hidrográfica del Ebro a cargo de la dirección artística de la revista homónima desde julio de 1927 y, desde febrero de 1929, como Jefe del Taller Gráfico de la institución; ambas funciones desempeñadas hasta septiembre de 1931. No podemos olvidar que la Confederación, creada por Real Decreto de 5 de marzo de 1926, había venido a cumplir una de las principales aspiraciones de los regionalistas aragoneses durante la década de 1910: la creación de una Mancomunidad del Ebro[273]. Su primer delegado regio fue Antonio de Gregorio Rocasolano y su Director técnico Manuel Lorenzo Pardo, ambos destacados miembros de la URA de Zaragoza y por tanto partícipes de ese regionalismo de signo conservador que ocupó destacados puestos de responsabilidad durante la dictadura de Primo de Rivera[274].

El propio Lorenzo Pardo fue quien nombró a Díaz Jefe del Taller Gráfico[275], si bien su relación era bastante anterior dado que ya había ilustrado su obra *El pantano del Ebro* (1918). Y precisamente su abandono de la institución coincidió en fechas, septiembre de 1931, con el cese de Pardo como director y su procesamiento por presunta malversación de fondos[276]. A la misma institución había llevado Pardo a otro amigo personal, y también de Díaz, José Valenzuela la Rosa que sería miembro de la Comisión organizadora, asesor judicial y director de la revista.

273 Cfr. PEIRÓ, *op. cit.*, 1996, p. 307.

274 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 éstas 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 preferiría colaborar con el régimen en esa empresa: LÓPEZ MARTOS, J., "La gobernanza del agua", *Jornadas sobre la gestión del agua en España*, Granada, 2008 (disponible en: http://bit.ly/oTi9Xl).

275 Archivo de la Confederación Hidrográfica del Ebro [A.C.H.E.], Expediente 120–D, Ángel Díaz Domínguez. Documento fechado el 1 de septiembre de 1929

276 A.C.H.E., Expediente 120–D, Ángel Díaz Domínguez. Documento fechado el 31 de agosto de 1931.

A través de portadas y dibujos para la revista, carteles publicitarios y decoración para pabellones expositivos, Díaz Domínguez creó y difundió toda la imagen gráfica de la Confederación entre 1927 y 1931. Lo cual, además de publicitar las acciones llevadas a cabo por ésta, le supuso transmitir su propia visión de la cuenca, especialmente de la parte aragonesa, sus paisajes y sus gentes. Encontramos, por tanto, que la amistad y colaboración con Pardo o Valenzuela, el trabajo llevado a cabo en la entidad o el propio momento de su dimisión, sitúan a Díaz, cuando menos, en las inmediaciones de un pensamiento regionalista con el que no sería extraño que comulgara.

Paralelamente, en concreto entre 1927 y 1928, Díaz también fue uno de los artistas más intensamente implicados en la Junta del Centenario de Goya[277]. En realidad, el representante oficialmente designado para esa labor por los artistas aragoneses durante una reunión mantenida con el rector de la Universidad de Zaragoza[278], Ricardo Royo Villanova, había sido, según informaba el diario *El Sol*, el escultor José Bueno y, como su sustituto, Ramón Acín[279]. Sin embargo, pocos meses después, *El Noticiero*, informaba de la designación oficial de Díaz en el lugar de Bueno[280]. Si bien, como veremos más adelante, Acín no se desvinculó completamente del asunto, el dato confirmaría la afirmación de éste de que sólo participó de una de las sesiones de la Junta[281]. Díaz, por su parte, fue profusamente citado por la prensa zaragozana como asistente a cada una de las reuniones mantenidas, desarrolló un importante papel en la organización de las corridas goyescas e incluso viajó a Burdeos como representante de la Junta para tratar el asunto del mausoleo.

Mucho más directo fue el posicionamiento en relación al regionalismo de los escultores José Bueno y Honorio García Condoy, quienes mostraron su adhesión al II Congreso de Juventudes Aragonesistas celebrado en Barcelona en octubre de 1921[282]. En

277 La organización y los fastos celebrados con motivo de esta celebración han sido tratados en profundidad por la historiografía: GARCÍA GUATAS, M., "Cómo celebró Zaragoza el centenario de Goya", *MAZ*, nº 69, Zaragoza, 1978, pp. 18-21; CENTELLAS, R., "La conmemoración del Centenario de Goya", en *Luces de ciudad. Arte y Cultura y en Zaragoza, 1914-1936* [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 179-206; FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., "Estudio introductorio", en *Catorce visiones en torno a Goya: publicaciones de la Junta del Centenario de Goya 1926-1928* (edición facsímil), Zaragoza, Diputación General de Aragón, 196, pp. 5-26; FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., "El centenario de Goya", en *Gente de Orden. Aragón durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, t. IV La Cultura, Zaragoza, Ibercaja, 197, pp. 271-299; SÁNCHEZ VIDAL, A., "Góngora, Buñuel, the Spanish avant-garde and the centenary of Goya's death", en HARRIS, D. (ed.), *The spanish avant-garde*, Manchester, Nueva York, Manchester University Press, 195, pp. 110-122; y LOZANO, *op. cit.*, 2008, pp. 45-135, espec., 90-109.

278 La Junta había sido constituida bajo los auspicios de esta institución en abril de 1925 y aglutinaba a un bueno número de instituciones y particulares a los que, en esa fecha, se sumaron oficialmente los artistas aragoneses. Archivo Histórico de la Universidad de Zaragoza [AHUZ], sig. 18-6-C-5. Secretaría. Goya (Centenario).

279 "Aragón. Goya y los artistas aragoneses", *El Sol*, Madrid, 16 de abril de 1926, p. 3.

280 "Lo que no nos dice la Junta del Centenario de Goya", *El Noticiero*, Zaragoza, 29 de octubre de 1926, p. 1.

281 ACÍN, R., *Manifiesto Centenario de Goya*, Huesca, [V. Campo], 1928.

282 "Más adhesiones", *El Ebro*, nº 61, Barcelona, octubre de 1921.

cualquier caso, no parece gratuito el hecho de que ésta se hiciera pública a través de la revista *El Ebro*, que, precisamente en su número anterior, había anunciado la inminente publicación, finalmente no llevada a cabo, de dos artículos especiales dedicados al trabajo de cada uno de estos escultores[283].

De la vinculación de Honorio García Condoy con el aragonesismo, que en ese mismo momento se encontraba realizando sus "Bustos de la raza aragonesa" a imagen y semejanza de Julio Antonio, tenemos algún otro testimonio. Ya recogimos su implicación en la puesta en marcha de *Revista de Aragón* en la breve etapa dirigida por Felipe Alaiz. Junto a él, el ilustrador José Monsó y Ramón Acín. Tal y como señalaba Gil Bel desde *España Nueva*: "¡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"[284].

De este modo, Condoy formaría parte, junto a Acín, Monsó o Miguel Viladrich, de una nueva generación de artistas que se implicó, con el aragonesismo de izquierda. Esta relación es especialmente visible a través de los miembros del citado grupo *Talión*, del que propio Acín formaba parte. José Domingo Dueñas, reconociendo la importante relación de éstos con el ámbito plástico, ha tratado de perfilar el listado:

> "…el elenco de nombres aquí agrupado no es sino una representativa muestra de una promoción mucho más amplia, cuyos hitos ideológicos y estéticos fueron compartidos por pintores y escultores (González Bernal, García Condoy, Martín Durbán, etc.); una promoción de la que a su modo participó también el propio Buñuel y que a través, por ejemplo, de Viladrich o de Barradas estableció vínculos con importantes núcleos de la actividad intelectual española de aquellos años; así, con el semanario *España*, el diario *El Sol*, la revista *Alfar*, etc"[285].

Especialmente estrecha fue la relación mantenida entre Viladrich y Alaiz. Ambos, junto a Joaquín Maurín, también miembro del grupo, y otros, acompañaron a Pío Baroja en su candidatura a diputado republicano por el distrito de Fraga en las elecciones de febrero de 1918, tal y como éste relata en *Las horas solitarias*[286]. Tampoco podemos olvidar que Alaiz fue el principal valedor de la exposición de Viladrich en el Ateneo de Zaragoza en octubre de 1918, o el hecho de fue a través de éste como conoció el pintor a su futura esposa: Ana Morera[287].

---

283 "Nuestra página de arte aragonés", *El Ebro*, nº 60, Barcelona, septiembre de 1921.

284 BEL, G., "Renacimiento aragonés", *España Nueva*, Madrid, 11 de agosto de 1919, p. 1. Recogido en DUEÑAS*, op. cit.*, p. 202.

285 DUEÑAS, *op. cit.*, p. 333.

286 BAROJA, P. "Viladrich", en *Las horas solitarias*, Caro Raggio, Madrid, 1920 (2ª edic.), pp. 111-117.

287 La trayectoria vital de Miguel Viladrich fue narrada por Chus Tudelilla en: TUDELILLA, C., "Biografía", en *Viladrich.*, *op. cit.,* 2007, pp. 303-337.

En las opiniones vertidas por los miembros de *Talión* sobre la obra de Viladrich encontramos también una cierta identificación con su estética, la del regionalismo plástico. Si Alaiz lo calificaba de "fuerte y sereno pintor"[288], Joaquín Maurín le dedicó un artículo en el primer número de la revista *El Ebro* en el que le llegaba a comparar con Costa, debido a lo que entiende como un inquebrantable compromiso con el pueblo en sus representaciones de mujeres fragatinas:

> "Yo veo una semejanza muy grande entre el pintor de *Mis funerales* y D. Joaquín Costa. Ambos cifran su esperanza en la cólera que inevitablemente tiene que estremecer un día al artista de nuestros campos. Los dos quieren al pueblo que de sol a sol hace germinar el terruño con los golpes de azadón. Igualmente, el uno con su pluma y el otro con su pincel, abren la herida en el corazón de España para colocar en ella la sal que avive el dolor. 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. La misma ira es la que arde en el pecho del pintor que aquella que estremecía a Costa. Los dos braman de indignación porque los dos son grandes"[289].

Si bien la comparación puede resultar forzosa, encontramos una lectura ideológica del regionalismo pictórico del Viladrich que no puede pasarse por alto. No encuentra Maurín en su pintura ni una exaltación del folclore, ni una idealización del mundo rural, sino una identificación con las formas de vida del pueblo. Si bien, podía tratarse de una lectura condicionada por las opiniones políticas del propio Maurín, no podemos pasar por alto que el propio Viladrich participaba de similares convicciones. No en vano, su firme compromiso con la República le llevaría años después al exilio. En relación a la función social del arte, el propio pintor dejó constancia de su preocupación al respecto, a través de un artículo de prensa en el que señalaba a los filósofos enciclopedistas como "los primeros en formular la necesidad de que el Arte debe tener como fin más elevado la función social"[290]. A continuación, se refería específicamente a las ideas expresadas sobre la cuestión por Krause, entroncando así con el relevante papel que el krausismo había jugado para los intelectuales españoles desde el siglo anterior.

En relación con el compromiso social de Viladrich es necesario poner de manifiesto la importancia de su labor en pos del desarrollo de la ciudad de Fraga. Una labor que si bien podría calificarse de "municipalista" antes que de regionalista, no deja de estar movida por similares planteamientos. El 6 de mayo de 1928, en una reunión convocada por la alcaldía de Fraga a instancias de Viladrich, se acordó la constitución de una sociedad que tuviera por

288 De hecho lo incluye el primero en su nómina de jóvenes aragoneses –pese a ser catalán–, que estaban trabajando por el futuro de Aragón: ALAIZ, F., "Temas aragoneses. Encer [sic] y convencer", *El Sol,* Madrid, 23 de julio de 1918, p. 4.

289 MAURÍN, J., "Viladrich y Fraga", *El Ebro*, nº 1, Barcelona, 15 de diciembre de 1917, pp. 7-8, espec. p. 8.

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

objeto el engrandecimiento de la ciudad[291]. Tras diferentes encuentros para tratar la orientación de la misma, su Reglamento fue inscrito en el Gobierno civil de la Provincia y se procedió, en reunión celebrada el 1 de septiembre de ese año, al nombramiento de su junta directiva y de su fundador, Viladrich, como presidente. Sus vocales estaban agrupados en cinco secciones: cultura; propaganda; fiestas y fondos; arte antiguo y moderno; calles, caminos y jardines; y productos del campo.

La orientación era, en consecuencia, tanto cultural como de promoción y dinamización económica. De hecho, al haber obtenido el Ayuntamiento la marca "Higos de Fraga", se encomendó a la nueva entidad la administración y reglamentación de la misma. De acuerdo con dicho encargo, en septiembre de 1929, Viladrich, junto a otros dos representantes del Ayuntamiento y la asociación, viajaría a Barcelona para promocionar el producto[292].

Desde la misma fundación de Amigos de Fraga se trató de poner en marcha diferentes iniciativas como la creación de un Museo fragatino, y una biblioteca, en su propia sede. Para ello se solicitó la colaboración de las gentes de la ciudad a través de la cesión de trajes tradicionales. El desarrollo turístico de Fraga estuvo siempre entre los objetivos de la asociación y esperaban que el anuncio del museo en el puente "detendría a muchas personas que hoy pasan de largo"[293]. También se pretendió editar un folleto-guía de propaganda de Fraga. No es de extrañar, por tanto que, desde el primer momento, Amigos de Fraga estableciera relaciones con el Patronato nacional de Turismo y el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón. De hecho, la visita realizada por miembros de éste último, así como de la Sociedad Turismo del Alto Aragón en mayo de 1929 tuvo gran importancia para la localidad y fue ampliamente reseñada por la prensa provincial y regional[294].

Respecto a la idea del museo fragatino, fue recurrente en Viladrich. La propia cesión del castillo de la localidad por parte del Ayuntamiento, en diciembre de 1914, se hizo con la condición de que lo dedicara a tal fin. Y éste fue su empeño en los años siguientes, rehabilitando sus espacios, adecentando el entorno y planeando "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"[295]. Este trabajo, pese a quedar inconcluso, fue siempre ponderado por cuantos amigos y conocidos se acercaron a visitarle.

291 Cfr. "Amigos de Fraga", *La Ribera del Cinca*, nº 1, Fraga, 27 de abril de 1929, pp. 3-6.

292 "Noticias locales y regionales", *La Ribera del Cinca*, n º 22, Fraga, 21 de septiembre de 1929.

293 "Amigos de Fraga", *op. cit.*

294 "Turismo de Alto Aragón en Fraga", *Diario de Huesca*, Huesca, 15 de mayo de 1929; "Importante reunión de Turismo. Fraga, la perla del Cinca", *La Tierra*, Huesca, 15 de mayo de 1929; "Día memorable. La ciudad recibe la visita del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón y de Turismo del Alto Aragón", *La Ribera del Cinca*, nº 4, Fraga, 18 de mayo de 1929; "Fraga, la ciudad célebre y sencilla", *Aragón*, nº 45, Zaragoza, SIPA, junio de 1929.

295 ENCINA, J. de la, "El Só Miquel Viladrich", *España*, Madrid, 22 de noviembre de 1917.

Amigos de Fraga fundó pronto un semanario, *La Ribera del Cinca*, que se convertiría en su órgano de expresión bajo la dirección del propio Viladrich. Su primer número vio la luz el 27 de abril de 1929. Llego a contar con ciento veinte números publicados hasta septiembre de 1931. Las intenciones del mismo aparecieron reseñadas en el editorial del primer ejemplar, identificándose los objetivos del medio con los de la asociación que le dio lugar:

> "Preciso era despertarla, alentarla, rejuvenecerla con el optimismo y la fe en sus destinos. Y esto es lo que se propusieron los fundadores de 'Amigos de Fraga'. 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 desgracias"[296].

La publicación dio buena cuenta de la actividad pictórica de su director –viajes, encargos oficiales, marcha de los mismos…–, del que se reprodujeron un buen número de obras a través de la sección "Galería Viladrich". Si bien en origen se había desvinculado el medio de cualquier opción política, llegado el momento, se saludó la llegada del régimen republicano: "confiando en que con su actuación inspirada en un alto espíritu de justicia, dará a España días de paz y feliz realización de sus ideales"[297]. Una República que, como el propio medio recogió, fue proclamada una hora antes en Fraga que en Madrid.

Cuando unos meses antes, en enero de 1931, Viladrich había abandonado la presidencia de Amigos de Fraga –no así el cargo de director del semanario que, al menos, seguía ostentando en el mes de abril–, debido a su estado de salud y a los viajes previstos, contó con una notable oposición. En la junta celebrada para renovar la directiva, el secretario de la entidad, Fernando Sancho, leyó una carta de Francisco Payá en la que se reconocía a Viladrich como:

> "nuestro fundador, nuestro guía, cuyo espíritu se haya infiltrado profundamente en esta Sociedad que sin él sería un cuerpo sin alma, algo muerto, inerte. Que se le dispense todo, trabajo material, que se nombre a un vicepresidente que le descanse y le sustituya, pero que Viladrich sea siempre nuestro Presidente, que no quitemos la piedra angular de este edificio que estamos levantando".

296 "Nuestro Programa", *La Ribera del Cinca*, nº 1, Fraga, 27 de abril de 1929. Fragmento recogido en: TUDELILLA, C., "Imágenes sin tiempo", en *Viladrich*, *op. cit.*, 2007, pp.68-127, espec. p. 121.

297 "Editorial", *La Ribera del Cinca*, nº 102, Fraga, 18 de abril de 1931.

Un testimonio que da buena prueba de la importante labor desarrollada en Fraga por el pintor. Un trabajo que se vio interrumpido de forma definitiva tras su enfrentamiento con la nueva corporación municipal con motivo de unas supuestas filtraciones de agua originadas por las obras que había llevado a cabo en el castillo, y con su traslado a Tetuán en agosto de 1932.

El pensamiento político de Ramón Acín, dado su inquebrantable compromiso en esta materia, ha sido abundantemente tratado por la historiografía, por lo que no insistiremos en la cuestión[298]. Su abultada producción periodística es una fuente privilegiada de información para conocer sus opiniones de muy diferentes aspectos de tipo político, económico o cultural, en gran número de casos referidos a la vida de su ciudad y su región. En su momento ya nos referimos a cuál fue su concepción del regionalismo político, reflejada fundamentalmente en un artículo aparecido en la revista *Aragón*[299]. Pero el estrecho vínculo mantenido por Acín con las clases populares y la fascinación que sentía por su tierra, especialmente por el Alto Aragón, hacen que su vinculación con el regionalismo, vaya más allá, tanto de su propia obra plástica como de sus opiniones políticas.

En cualquier caso, ambas dimensiones aparecen perfectamente combinadas en sus dibujos satíricos. Especialmente destacable es la serie de seis "monos" premiados en el Concurso de caricaturas, «monos» y apuntes del natural organizado por *Heraldo de Aragón* en 1922. Allí recurre a la figura del baturro, ya tratada a través del humor gráfico en colaboraciones precedentes con *El Diario de Huesca*, y a toda la visión tópica de lo aragonés, para dar a ésta un giro radical que le permite articular una serie de ácidas críticas a la situación del medio rural aragonés. Así, tal y como recoge Miguel Bandrés, denuncia el caciquismo, alude a la necesaria reforma agraria y se sirve del humor para, en definitiva, denunciar la opresión[300]. De *Heraldo* pasaría al diario madrileño *El Sol*, donde también publicó varias "Caricaturas aragonesas".

Más allá del humor gráfico el compromiso aragonesista de Acín se expresó también a través de una serie de iniciativas y propuestas encaminadas a la conservación de las tradiciones y el patrimonio cultural oscense, así como al impulso del desarrollo turístico de la zona. Una actividad en gran medida relacionada, por dinamismo e intenciones, con la que su amigo Viladrich llevaba a cabo en ese mismo momento desde Fraga.

298 De entre la bibliografía dedicada a Acín revisar especialmente 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* [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2002, pp. 101-115.

299 ACÍN, *op. cit.*, 23 de febrero de 1918.

300 Cfr. BANDRÉS NIVELA, M., "A través de la prensa", en *Ramón Acín*, *op. cit.*, 2002, pp. 71-85, espec. p. 78.

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*[301]. 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)"[302]. 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 sin 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"[303], alargar en el tiempo unos modos de vida que, en su opinión, estaban encaminados a la extinción.

En realidad el trabajo en pos del fomento del turismo en el Alto Aragón no surge, ni mucho menos, en la figura de Ramón Acín. Tal y como relata Chus Tudelilla en el catálogo de la exposición *Signos de la imagen* –del que entresacamos los datos referidos a continuación–, uno de los precedentes más inmediatos habría que buscarlo en la figura de Vicente Castro Les, escritor costumbrista y periodista nacido en Ayerbe que, en enero de 1912 se hizo cargo de la sección "Plana deportiva ilustrada de EL DIARIO" de *El Diario de Huesca*[304]. Ya en su presentación a los lectores, alude al turismo, cuestión a la que dedicará dos artículos en su siguiente intervención el 10 de marzo[305]. En el segundo de éstos señala la necesidad de una organización seria, a modo de un Sindicato de iniciativas que se encargue de la gestión turística. Como bien indica Tudelilla éste fue el germen de la "Sociedad Turismo del Alto Aragón" fundada ese mismo año[306]. Concretamente, y gracias a la iniciativa del propio Castro, así como a la acción de Vicente Cajal y Luciano Labastida, éste último planteaba la inminente primera reunión del "Sindicato excursionista del Alto Aragón" en ese mismo diario el 6 de junio de 1912[307]. Poco después Castro Les al tiempo que enumeraba los atractivos de la ciudad de Huesca para el visitante proponía al Sindicato, entre otras cuestiones, completar el museo provincial con

301 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.

302 *Ibídem.*

303 *Ibídem.*

304 TUDELILLA, C., "Signos de la imagen en Huesca", en *Signos de la imagen* [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación de Huesca, 2006, pp. 36-157, espec. p. 86 y ss.

305 CASTRO LES, V., "Nuestro propósito", *El Diario de Huesca*, Huesca, 23 de enero de 1912, p.1; CASTRO LES, V., "Turismo provincial. El Covadonga aragonés", *El Diario de Huesca,* Huesca, 10 de marzo de 1912, p.1; y CASTRO LES, V., "¿Qué es un Sindicato de iniciativas?", *El Diario de Huesca*, Huesca, 10 de marzo de 1912, p.1.

306 TUDELILLA, *op. cit.*, 2006, p. 87.

307 LABASTIDA, L., "Turismo provincial", *El Diario de Huesca*, Huesca, 6 de junio de 1912, p. 2.

> "un Centro y Museo *folklórico*, que fuera una verdadera exposición de tipos y costumbres de las diferentes comarcas de la provincia. En él podían figurar modelos de indumentaria, sobre todo de la montaña, donde los trajes son tan originales y pintorescos, fotografías de los viejos castillos, de los panoramas más sugestivos, de los monasterios y abadías, cuadros representado juegos populares, obras de costumbrismo y literatura regional, muestras de amuletos, y todo aquello, en suma, que pueda dar idea de las costumbres típicas altoaragonesas y avivar el deseo de conocer y estudiar la provincia"[308].

En definitiva, folclore, pintura, literatura, fotografía, indumentaria… colaborando en la misión de crear un espacio atractivo que favoreciera las opciones de desarrollo turístico de la ciudad a través de sus recursos más tradicionales. Como el mismo Castro señalaba, toda una "prueba de cultura y adelanto"[309]. Para final de año el organismo ya recibía el nombre de "Sociedad del Alto Aragón", si bien sus principales actuaciones no llegarían hasta la década siguiente, momento en el que Ramón Acín formaba ya parte del mismo.

La creación de un museo etnológico dedicado al traje regional y/o a las artes populares, fue una idea ampliamente repetida por Acín; tal y como él mismo planteaba en *El Diario de Huesca* en noviembre de 1923[310], o como recordaba Felipe Alaiz en 1937, enumerando los variados objetos que deberían formar parte de la colección según el artista: "vajilla de Naval, mantas tejidas a mano de Javierre, cuchillos de Sástago, basquiñas altas de Hecho y de Ansó, botijos de Peñalba, trajes de Alcañiz, de Fraga y de Caspe, que parecen inspirados en Asiria, tenazas de hogar, calderetas y colgallos, que son poesía en hierro…"[311].

La concepción que de la "Sociedad Turismo del Alto Aragón" tenía Acín fue expuesta en un artículo publicado en febrero de 1928 en *El Diario de Huesca*. En su opinión todos los miembros de su junta, presidida entonces por Vicente Cajal, actuaban "como pregoneros de feria"; y arengaba a continuación:

> "¡Adelante, adelante; hay que levantar el gran cosmorama del Alto Aragón; que las gentes de todos los pueblos y de todos los colores y de todas las hablas, gocen a lo largo de sus carreteras, las primeras de España, de la selva milenaria de Oza, del románico de Siresa; de la gracia única de Fraga, pórtico del Mediterráneo la llamó Alaiz; de la gigante Catedral de la vieja Osca, estuche de joya *formentiana*; de la emoción fuerte del siglo XV, vivo y coleando en la arquitectura, indumento y costumbres de Ansó; a donde llegan en el silencio de la noche, como una paradoja

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

309 *Ibídem.*

310 ACÍN, *op. cit.,* 22 de noviembre de 1923.

311 ALAIZ, F., *Vida y muerte de Ramón Acín*, Barcelona, CNT, 1937. Fragmento recogido en FORCADELL, *op. cit.*, 2002, p. 110.

> de los siglos, desde la fábrica de aluminio de Sabiñánigo, el canto futurista de sus grandes máquinas; de los ríos pirenaicos corriendo y triscando por caprichosos cauces y amansados luego y hechos luz y vida por obra y gracia de las magnas obras de ingeniería; de la variedad de su clima, que pasea el termómetro de arriba a abajo; de la Fauna y Flora de este Alto Aragón que comienza en las nieves perpetuas de la Maladeta y termina en las llanuras inmensas, sin agua y con ventolera de simoum de los Monegros![312].

Como miembro de la Sociedad Turismo del Alto Aragón, Acín fue también el encargado de inaugurar la exposición de fotografías que la institución llevó al Centro Aragonés de Barcelona en febrero de 1928. Una muestra pensada, según sus propias palabras, "para estimular a todos que visiten, sin demora de tiempo, los lugares y las cosas de que estas fotografías son su vera efigie"[313].

Por último, tal y como adelantábamos, Acín también se implicó en las labores de organización del Centenario de Goya de 1928. En abril de 1926 fue elegido como representante de los artistas aragoneses en la Junta formada el año anterior para la conmemoración, en concreto como suplente de José Bueno ante sus previsibles ausencias en la misma[314]. También por su iniciativa, al final de ese mismo año se formó en Huesca una "Junta Local del Centenario", pensada también para homenajear a Valentín Carderera[315]. Finalmente, el rumbo que tomó la conmemoración le hizo mostrar un tono considerablemente crítico que se reflejó en diferentes artículos aparecidos en prensa.[316]. Además, una vez pasada la celebración oficial publicó un manifiesto en el que recordaba toda la secuencia de acontecimientos[317]. Indicaba en él que su única participación en la Junta consistió en la exigencia de que el primer presupuesto disponible se dedicara al levantamiento de un edificio homenaje proyectado por García Mercadal en el parque Primo de Rivera. El manifiesto, especialmente centrado en la defensa de la citada construcción ante la polémica generada, debía haber sido firmado por el conjunto de artistas aragoneses, si bien las críticas vertidas por el arquitecto hacia los artistas implicados en la Junta del Centenario hicieron que el único nombre estampado finalmente fuera el del propio Acín. .

En definitiva, toda una serie de actividades e iniciativas de las que participó Acín que más allá de una trayectoria ideológica que le llevaría del republicanismo al anarquismo, no muestran a un activista comprometido con la región, el patrimonio y su puesta en valor.

---

312 ACÍN, R., "Pregón de turismo", *El Diario de Huesca*, Huesca, 11 de febrero de 1928, p.1.

313 "El Alto Aragón en Barcelona. Unas palabras de Acín", *El Diario de Huesca*, Huesca, 26 de febrero de 1928, p.1.

314 "Aragón. Goya y los artistas aragoneses", *El Sol*, Madrid, 16 de abril de 1926, p. 3.

315 BANDRÉS, *op. cit.*, 2002, p. 82.

316 ACÍN, R., "¿Centenario de Goya?, *El Ebro*, nº 131, Barcelona, abril de 1928; y ACÍN, R., "En el Centenario de Goya. Unos minutos de silencio", *El Diario de Huesca*, Huesca, 15 de abril de 1928, p.1.

317 ACÍN, R., *Manifiesto Centenario de Goya*, Huesca, [V. Campo], 1928.

Los artistas aragoneses emigrados a Barcelona recibieron un importante soporte por parte de las organizaciones aragonesistas de la ciudad, las cuales, tal y como señalamos en su momento, se mostraron especialmente sensibles con la cuestión cultural. Entre los pintores hay que citar a Vicente Rincón y Martín Durbán. Del mismo modo que Viladrich y Acín se vincularon al regionalismo progresista, en su caso al barcelonés, pero también mantuvieron ciertos lazos con los intelectuales de *Talión*.

El caso de Vicente Rincón es especialmente significativo por su estrecha relación con el Centro Obrero Aragonés de Barcelona, donde cómo el mismo señalaba en una entrevista concedida a *La Voz de Aragón* en 1928, había recibido "el entusiasmo, la adhesión y el cariño de los más humildes"[318]. A lo cual añadía que también contaba con buenos amigos en el Centro Aragonés.

El compromiso con la primera de estas asociaciones le llevó a desarrollar un papel activo como presidente de su comisión de cultura. Al menos este era el cargo que ostentaba en agosto de 1925 cuando desde la institución se organizó un concurso de fotografía artística cuyas bases fueron publicitadas por *El Diario de Huesca*[319]. El asunto a tratar, como no podía ser de otra manera, eran "escenas populares aragonesas, monumentos y paisajes de Aragón"[320]. Las obras serían juzgadas por un jurado especializado y las obras ganadoras publicadas en el Boletín del Centro.

El propio Centro Obrero Aragonés de Barcelona se encargaría de reconocer tanto sus éxitos pictóricos como su implicación en la organización, y así, en marzo de 1926, le tributó un homenaje que no sólo celebraba el éxito de su reciente exposición en Galerías Dalmau, sino que se trataba también de un "premio a los desvelos por la cultura de dicha entidad"[321]. La fiesta fue presidida por Santiago Rusiñol, amigo personal de Rincón, y en el turno de discursos intervinieron, entre otros, destacados aragonesistas como Ernesto Grez, presidente del Centro Obrero; Rafael Ulled, presidente del Centro Aragonés, que el año siguiente rendiría un nuevo homenaje al pintor; 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. También Clemente Vidal, presidente de un grupo de veinte catalanes, denominados Penya Recó d'Art, que se constituyeron en protectores del pintor desde su llegada a Barcelona.

Precisamente una de las obras presentadas por Rincón en esa exposición de febrero de 1926 fue motivo de un artículo de Almogávar en la portada de la revista *El Ebro*[322] Titulada *Lectura interesante* representaba a tres socios del Centro Obrero Aragonés escuchando la lectura de la revista *El Ebro* realizada por parte del bibliotecario de la

318 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.

319 "Concurso", *El Diario de Huesca*, Huesca, 26 de agosto de 1925, p. 3.

320 *Ibídem.*

321 "El Centro Obrero Aragonés. Fiesta simpática", *La Vanguardia*, Barcelona, 5 de marzo de 1926, p. 25.

322 ALMOGÁVAR, "Aragón en Barcelona", *El Ebro*, nº 107, Barcelona, febrero-marzo de 1926, p. 1.

institución. Entiende Almogávar que la pintura es buena prueba de la buena labor que estaba haciendo la publicación al tiempo que demostraba el ingreso de Rincón "en las filas del aragonesismo"[323].

La colaboración de Rincón con el Centro Obrero le llevó incluso a recaudar fondos para su mantenimiento. Así, con motivo de la celebración de su exposición junto al escultor Enrique Anel en marzo de 1928 en el Centro Mercantil de Zaragoza, cedió el importe de una de sus obras, vendida mediante subasta, a la institución. Según recogía *La Voz de Aragón,* ésta pretendía "convertirse en casa social" y Rincón quería contribuir a ello[324].

De las empresas culturales impulsadas en esos años por el Centro Obrero, Rincón debió verse involucrado en todas. Así sabemos que colaboró con la asociación para organizar una exposición de pintura que pudiera verse durante la Semana Aragonesa de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929[325]. Un acontecimiento que finalmente no debió tener lugar o, al menos, no formó parte del programa oficial. Igualmente, cuando la Junta Directiva del Centro Obrero decidió inaugurar en octubre 1935 sus nuevos locales con un Salón de Artistas Aragoneses, Rincón formó parte de la comisión organizadora[326].

Más allá del ámbito del Centro Obrero, Rincón estuvo habitualmente involucrado en diferentes iniciativas culturales. Ya en 1926 formó parte de la Junta del Centenario de Goya en la ciudad de Barcelona[327]. E incluso en un ambiente artístico al que no pertenecía directamente, como era el zaragozano, mostró esa misma actitud emprendedora proponiendo en febrero de 1927 la celebración de una exposición a beneficio de las familias de los periodistas fallecidos Francisco Aznar Navarro, Mariano Añoto y Tomás Urbano; a partir de la rifa de las obras donadas por los artistas aragoneses[328]. La Agrupación Artística Aragonesa se hizo cargo de la labor y aunque las donaciones se sucedieron, y la prensa dio buena cuenta de ellas, no hemos encontrado testimonio fehaciente de que ésta tuviera finalmente lugar.

Por último, debemos mencionar a Martín Durbán. Antes de trasladarse a Barcelona en 1927, Durbán formó parte del grupo de autores aragoneses que trató de dinamizar la vida artística local en los primeros años veinte. Así, participó de la Agrupación de Artistas Aragoneses fundada en 1921 y de claro signo regionalista y también se implicó en empresas editoriales como la revista *Pluma aragonesa* (1924-25). Esta publicación, de la

323 *Ibídem.*

324 "Vicente Rincón y el Centro Obrero Aragonés de Barcelona", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 29 de marzo de 1928, p. 3

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

326 "Salón de Artistas Aragoneses", *Aragón*, nº 119, Zaragoza, agosto de 1935.

327 "En Barcelona se ha constituido solemnemente la Junta del Centenario de Goya", *El Ebro*, Barcelona, diciembre de 1926, p. 5

328 "Por las familias de los periodistas desaparecidos", *El Noticiero*, Zaragoza, 12 de febrero de 1927, p. 2

que fue director artístico, participaba, como otras iniciativas igualmente efímeras de esos mismos años, de ese interés por el despertar artístico regional, tal y como expresaban en el texto de presentación de su primer número: "poner la primera piedra, y seguidamente 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"[329]. Por otra parte, ya hemos señalado que Dueñas lo sitúa en el entorno del citado grupo de *Talión*, al igual que su íntimo amigo Honorio García Condoy.

Una vez en Barcelona, Martín Durbán participaría pronto del ambiente artístico de la ciudad, llegando a formar parte, en 1929, de la Junta Directiva de la recién creada Asociación de Pintores y Escultores de Barcelona. Tampoco debió permanecer alejado de los círculos aragonesistas como demuestra su amistad con Vicente Rincón, las diferentes informaciones que sobre su trayectoria artística publicó *El Ebro,* e incluso la asistencia de Julio Calvo Alfaro, presidente de la Unión Aragonesista de Barcelona, como representante de ésta entidad en el homenaje que se rindió al pintor en junio de 1928 con motivo del éxito de su primera exposición en la ciudad[330]. A éste también acudieron Rafael Ulled, presidente del Centro Aragonés De Barcelona, y Ángel Samblancat[331]. Todos ellos intervinieron en los discursos realizados tras la cena.

En cualquier caso, la faceta más conocida del compromiso político de Martín Durbán no es con el aragonesismo, al menos a juzgar por los datos de que disponemos, si no con la causa de la República durante la guerra civil. Como es sabido, durante el conflicto realizó para la Generalitat de Catalunya carteles propagandísticos como *10 articles de primera necessitat* y *Ajut permanent a Madrid*. De la ideología que profesaba el autor en esos años dan buena prueba sus declaraciones recogidas por el diario *La Vanguardia* al ser preguntado por el modo en que, en su opinión, podía ser ganada la guerra de modo más rápido. Durbán, tras aludir a la ventaja que debía suponer el hecho de que permanecieran en manos del gobierno las regiones más industrializadas y ricas, señalaba:

> "La técnica de guerra es patrimonio hasta ahora de los Estados capitalistas. Esta técnica, precisamente hay que buscarla y superarla en todo lo posible. Una organización social de guerra adaptada a la nueva estructura social, sería una rápida solución, ya que cumpliría el verdadero plan de guerra del proletariado cuando lucha contra un estado capitalista"[332].

Mostrando así, un más que evidente compromiso con la izquierda política, en defensa del proletariado y contrario a los que denomina como "Estados capitalistas". Unas convicciones políticas que le llevarán al exilio primero a Francia y después a Venezuela.

---

329 "Saludo", *Pluma aragonesa*, nº 1, Zaragoza, 21 de diciembre de 1924, p.1.

330 *El Ebro*, nº 133, junio de 1928.

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

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

Hasta aquí, por tanto, los casos más significativos de aquellos pintores que, según los datos recogidos hasta el momento, mostraron una más evidente implicación o cercanía con los planteamientos del aragonesismo. Aquellos que, de forma más o menos directa, se movieron en el entorno regionalista, fuera éste de un signo político u otro. Y, muy especialmente, de la capacidad de algunos de ellos para implicarse, a través de propuestas y acciones de diverso tipo, en ocasiones incluso enmarcadas más allá del ámbito estrictamente cultural, en el desarrollo de la región. Algo que puede considerarse signo más que evidente de un compromiso con Aragón, que iría mucho más allá de la visión que de éste ofrecieran en su propia obra pictórica.

2. CULTURA ARTÍSTICA Y REGIONALISMO

En el contexto del aragonesismo político, durante el primer tercio del siglo XX, se vivió el desarrollo de una serie de medios que posibilitaron la formulación de una determinada imagen de Aragón, así como la proyección de la misma. El presente apartado se correspondería con el análisis de lo que Peter Bürger denominó como "institución arte", en la cual se incluirían no sólo las estructuras sociales que posibilitan el desarrollo de la obra artística, sino también las ideas que determinan la recepción de la misma: "Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras"[333].

Dada la naturaleza de nuestro estudio resulta especialmente importante llamar la atención sobre el papel que jugaron esas ideas, en nuestro caso, como decíamos, las encaminadas a la construcción y difusión de una determinada imagen de Aragón y, con ésta, también del conjunto de España. Puesto que, tal y como estamos viendo, las ideas vinculadas a la diferenciación de una identidad propia, suponen una de las corrientes dominantes en el pensamiento de la España del momento y son esenciales a la hora de establecer la definición del regionalismo plástico. Además, también jugaron un papel fundamental en el paulatino desarrollo de las infraestructuras culturales del Aragón contemporáneo. Junto al regionalismo también las voluntades regeneracionistas contribuyeron de forma esencial en este doble proceso: la formulación de un nuevo lenguaje plástico y la modernización de las infraestructuras que posibilitaran su existencia.

Desde un punto de vista global, el análisis del papel desempeñado por los diferentes estamentos de la "institución arte" en el Aragón del primer tercio del siglo XX, fue uno de los logros fundamentales de la obra *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)* publicada por Concha Lomba[334]. Determinados aspectos tratados por ésta, habían sido ya apuntados en trabajos anteriores como *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, de Manuel García Guatas[335], así como en estudios monográficos de éstos y otros investigadores como Jesús Pedro Lorente y Eloy Fernández Clemente[336].

---

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

334 LOMBA, *op. cit.,* 2002.

335 GARCÍA, *op. cit.*, 1976. Tampoco podemos olvidar la ya referida existencia de otras visiones de conjunto que también realizan determinadas aportaciones en este sentido como las llevadas a cabo por TORRALBA SORIANO, F., *Pintura contemporánea aragonesa*, Zaragoza, Guara Editorial, 1979; BORRÁS GUALIS, Gonzalo, M., "La pintura aragonesa contemporánea", en *Enciclopedia temática de Aragón*, Zaragoza, Moncayo, 1987, pp. 547-574; y BORRÁS G. M. y LOMBA, C., *75 años de pintura aragonesa, 1924-1999*, Zaragoza, Proedi, Promociones Editoriales, 1999.

336 Muchos de ellos ya han sido referidos o así se hará a continuación pero por su dedicación específica a determinados aspectos de la "Institución Arte" podemos destacar en estricto orden cronológico: GARCÍA GUATAS, M., "La Diputación de Zaragoza y la creación del pensionado de pintura en el extranjero",

De ahí que, en nuestro caso, no pretendamos insistir en un asunto ya ampliamente tratado por la historiografía precedente sino, tan sólo, añadir puntuales informaciones que completen lo ya señalado, y, muy especialmente, centrarnos en el papel jugado por las ideas aragonesistas en todo este proceso.

2.1 EL FOMENTO DEL ARTE Y LA POLÍTICA EXPOSITIVA

La imagen de Aragón contenida en la plástica del momento y fundamentada en argumentaciones de críticos e intelectuales contó con una serie de plataformas que posibilitaron su difusión. Nos referimos a aquellas encaminadas al fomento del arte, y su exhibición pública. Éstas partieron tanto de la iniciativa pública como de la privada y vivieron un lento pero paulatino desarrollo durante el periodo que nos ocupa, si bien adolecieron en todo momento de una serie de carencias que menoscabaron las posibilidades de los artistas aragoneses para dar a conocer de forma eficaz su trabajo, tanto en el ámbito local como fuera de éste. En este apartado habría que incluir desde las posibilidades formativas con que contaron pintores y escultores, hasta el establecimiento de salas habilitadas para la exhibición de su trabajo, pasando por la política de becas y pensiones que permitía completar el periodo de aprendizaje fuera de Aragón, los concursos de promoción artística, los encargos institucionales, y, obviamente, la propia capacidad organizativa del colectivo artístico como un ente capaz de promover las sinergias necesarias para el desarrollo de éstas y otras iniciativas.

Respecto a las limitaciones de las infraestructuras culturales aragonesas del primer tercio del siglo, éstas fueron abundantemente subrayadas a través de los medios de comunicación. Entre otras, se sucedieron las denuncias respecto a la inexistencia de unos artísticos superiores en la región.

En cuanto a los espacios expositivos con que se contaba, fueron bastante restringidos. Las galerías de arte con un enfoque comercial no formarían parte del tejido artístico local hasta fechas que exceden el ámbito cronológico de nuestro estudio y los estamentos oficiales no fueron capaces de asumir con sus iniciativas, muy puntuales, ni ésta ni otras carencias. Pueden citarse, por ejemplo, los escasos medios con que contaba el Museo Provincial

Seminario de Arte Aragonés, XXXIIII, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, pp. 121-135; GARCÍA GUATAS, M., y, LORENTE LORENTE, J. P., "Pintores pensionados por el Ayuntamiento de Zaragoza", *Artigrama,* núm. 4, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 235-58; GARCÍA GUATAS, M., "Juventud y revistas culturales", *Artigrama*, núm. 12 Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1996-97, pp. 605-25; FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *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", *Artigrama*, núm. 13, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 315-29; LOMBA SERRANO, C., "El asociacionismo artístico en Aragón entre 1900 y 1936", *Artigrama*, núm. 14, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1999, pp. 415-32; LORENTE LORENTE, J. P., "Del escaparate al museo: espacios expositivos en la Zaragoza de principios del siglo XX", *Artigrama*, núm. 15, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2000, pp. 391-409.

pese a que, a partir de 1908, contaba, por fin, con un edificio propio. Así, los intentos de difundir el arte regional a través de diferentes exposiciones, no se debieron, en la mayor parte de los casos, a iniciativas oficiales sino más bien al esfuerzo y el empeño económico de aquellas asociaciones privadas que aglutinaban a la intelectualidad del momento como el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza, en cuya sede se desarrollaría el espacio expositivo más estable de la ciudad durante este periodo, el Ateneo de Zaragoza y, fuera de la capital, en entidades de similar orientación como el Círculo Oscense. También la prensa fue esencial en este sentido puesto que medios como *Heraldo de Aragón* o *La Voz de Aragón* cedieron determinados espacios para este mismo uso.

Instrumento fundamental fueron las sucesivas exposiciones regionales de arte con las que se pretendía trazar un panorama de la producción aragonesa del momento. No en vano, éstas vinieron a encarnar en buena medida las ideas aragonesistas, encontrando en sus propuestas plásticas la mejor expresión de las ansias regeneracionistas y de reivindicación de una identidad diferenciada. E incluso en momentos en que estas cuestiones parecían haber quedado en un segundo plano contribuyeron a reactivar debates recurrentes como el relativo a la posibilidad de una escuela aragonesa de pintura.

Tampoco puede hablarse de un verdadero mercado artístico, de modo que, en no pocas ocasiones, las ventas de obras artísticas se anunciaban desde las páginas de los diarios, dejando constancia de su excepcionalidad.

Respecto a las asociaciones constituidas por los propios artistas, nunca llegaron a tener la relevancia de las desarrolladas en otros ámbitos peninsulares como el País Vasco o Cataluña. Y con esto no nos referimos únicamente a su importancia dentro del ámbito nacional, que en el caso aragonés fue inexistente, sino al papel que jugaron dentro de su propio ámbito geográfico de actuación.

Dado que la bibliografía reseñada hasta el momento, especialmente el ya referido trabajo de Lomba[337], se ha ocupado del análisis en profundidad de estas cuestiones, atenderemos, específicamente, al modo en que esas incipientes infraestructuras culturales, se relacionaron con la necesidad de proyectar una determinada identidad aragonesa en íntima relación con las aspiraciones regionalistas. Al mismo tiempo, trataremos de completar y complementar, con algunas informaciones inéditas –surgidas fundamentalmente a partir de la consulta de fuentes hemerográficas y documentales–, las cuestiones ya tratadas en los estudios precedentes.

El 28 de noviembre de 1901, Antonio Mompeón Motos, director de *Heraldo de Aragón* se preguntaba desde las páginas de su periódico: "¿No se pinta en Zaragoza porque no se vende o no se vende porque no se pinta?"[338], haciéndose eco, tal y como muy acertadamente

337 LOMBA, *op. cit.*, 2002.

338 A. M. M., "De Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de noviembre de 1901, p. 1

ha planteado Concha Lomba[339], de una evidente necesidad de modernizar las infraestructuras artísticas de la ciudad según las necesidades del nuevo siglo. Repartía la responsabilidad de esa "falta de ambiente artístico" y carencia de estímulos, a partes iguales entre artistas y público "pues tan poco hacen aquellos por conquistar á éste como éste por conquistar a aquellos"[340]. Y a continuación añadía: "Dígase sino 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"[341].

También criticaba las escasas adquisiciones recientes, tanto por parte de aficionados como por parte de las instituciones, y al mismo tiempo, denunciaba todo ello como consecuencia de "lo mal que andamos de pintores regionales"[342]. Entiende Mompeón que el trabajo bien hecho tenía, sin duda, recompensa, eso sí, "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"[343]. De hecho consideraba que si autores como Gárate, Balasanz u Oliver Aznar, exhibieran sus obras más a menudo, ganarían en reputación, lograrían ventas e incluso se les facilitaría la exportación de sus trabajos.

Llamaba también la atención sobre la necesidad de formar artistas, siempre que estos contaran con los referidos medios para desarrollar su trabajo, puesto que: "está demostrado que se venden los cuadros buenos, que hay gusto artístico y no ha de ser difícil contribuir á que las firmas de aquí sean conocidas y estimadas"[344]. Y, de este modo, finalizaba insistiendo en el modo más adecuado de favorecer ese ansiado despertar artístico: "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."[345]. Lamentablemente sus aspiraciones tardarían todavía en hacerse realidad.

En una línea muy similar se manifestaba algunos meses después Valenzuela la Rosa desde *Revista de Aragón*. En concreto, comenzaba el último de sus artículos sobre la escuela aragonesa de pintura en los siguientes términos: "Todos esos obstáculos con que los pintores contemporáneos tropiezan para crear un arte propio, en vez de ser suavizados por quien puede hacerlo, aumentan considerablemente en virtud de la incuria de nuestras *clases dirigentes*. Ni en lo más elemental y llano, se ha mostrado esa dirección inteligente tan apetecida y

339 LOMBA, 2002, p. 57

340 A. M. M., *op. cit.*

341 *Ibídem.*

342 *Ibídem.*

343 *Ibídem.*

344 *Ibídem.*

345 *Ibídem.*

necesaria"[346]. Para, a continuación, detenerse en el análisis de diferentes cuestiones que aquí trataremos como las posibilidades formativas con que contaban los artistas, la situación del museo provincial, la política de pensiones o la inexistencia de espacios para la exhibición.

Con todo, esta situación, pese a los evidentes esfuerzos que se llevaron a cabo, distará de solucionarse completamente durante el periodo que nos ocupa. Así, en enero de 1924 los hermanos Albareda se pronunciaban en términos muy similares a los expresados por Mompeón y Valenzuela casi un cuarto de siglo antes:

> "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.
>
> No contamos con un núcleo numeroso de artistas y faltan primeras figuras que capitaneen al grupo, pero hay dos males que aún son peores. El uno es la falta de espíritu de asociación y el otro la indiferencia del público. Mientras los artistas no sepan ver el interés general, aunque sea lastimando algo el propio, y las gentes continúen en su apatía por el Arte, seguirán las cosas como hasta la fecha.
>
> También las corporaciones llevan no poca parte de culpa, no concediendo subvenciones a museos y escuelas, no retribuyendo debidamente a los pensionados y no estimulando con la organización de concursos bien retribuidos"[347].

Un discurso, en definitiva, que no fue extraño, ni antes ni después de esa fecha y que nos lleva a analizar con mayor detenimiento con qué infraestructuras contaron los regionalistas para difundir su trabajo.

2.1.1 El fomento del arte desde las instituciones públicas

El papel desempeñado por las instituciones públicas aragonesas (ayuntamientos y diputaciones) en el fomento de las artes durante el primer tercio del siglo XX fue, cuando menos, limitado. Podemos afirmar, por tanto, que no encontramos una política de fomento cultural mínimamente planificada y sujeta a unos objetivos concretos. De ahí que tampoco pueda hablarse de un intento consciente por favorecer la creación de unas infraestructuras de carácter estable 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 labor de las instituciones públicas durante este periodo se limitó al mantenimiento de la Escuela de Artes, al desarrollo de una intermitente política de pensiones y a la organización esporádica de concursos y exposiciones. Como puede verse, por tanto, los mayores esfuerzos desempañados en materia artística se centraron en el ámbito formativo, descuidando así otras cuestiones más vinculadas a la difusión.

---

346 VALENZUELA, "Algunas consideraciones…", *op. cit.*, 1902, p. 584.

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

La formación artística: la Escuela de Artes y Oficios Artísticos

Las posibilidades formativas con que contaron los artistas aragoneses a partir del último cuarto del siglo XIX han sido perfectamente descritas por Concha Lomba[348]. Tal y como recoge esta autora, la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Zaragoza se creó en 1894 gracias al esfuerzo del Ayuntamiento y la Diputación y "en sintonía con el espíritu regeneracionista que, por esas fechas, cobraba vigor en tierras aragonesas"[349]. Contaron, asimismo, con la colaboración del Ministerio de Fomento e Instrucción Pública y la supervisión de la Universidad de Zaragoza[350]. Su primer director fue Bruno Solano y entre el profesorado se encontraban Luis de la Figuera, Elías García –padre del pintor Julio García Condoy– y Ricardo Magdalena. Este último sería su director entre 1900 y 1909 periodo en el que allí se formaron un bueno número de los pintores regionalistas. Entre las asignaturas que pudieron cursar se encontraban "Dibujo geométrico e industrial", "Dibujo de adorno y figura", "Modelado y vaciado", "Colorido aplicado a la ornamentación" y "Pintura decorativa sobre vidrio y cerámica"; también diversos talleres que incluían el dedicado a la fotografía[351].

Una de las actividades más importantes desarrolladas por la Escuela fue la exhibición anual de los trabajos realizados por los alumnos. La única iniciativa expositiva con regularidad periódica impulsada desde una institución pública en este periodo. Bruno Solano aludía a éstas como una práctica habitual ya en su discurso de inauguración del curso académico 1898-1899 y, como es de esperar, subrayaba los magníficos resultados de las mismas: "La mayoría de los que nos escucháis habréis visitado las exposiciones que ha celebrado la Escuela, y sin lisonja para nadie, puede afirmarse que maestros y discípulos han merecido bien del país. No es corriente en las escuelas de este linaje llegar á resultados tan positivos como los presentados en las exposiciones pasadas"[352]. En años sucesivos la prensa daría buena cuenta de ello. Así lo hizo, cuando menos, en relación a las celebradas en 1900, 1901, 1902, 1903, 1906, 1909 y 1910[353]. A partir de esta última fecha no hemos localizado nuevas informaciones relativas a

348 LOMBA, *op. cit.*, pp.26-31, 58-67, 87-88, 112-116 y 137-152.

349 *Ibídem*, p. 26.

350 La cuestión ha sido estudiada en profundidad en: 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* [catálogo de la exposición comisariada por Cristina Giménez], Zaragoza, Escuela de Arte de Zaragoza, 1995, pp. 23-32.

351 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, Prensas Universitarias, 2010.

352 SOLANO TORRES, B., "La Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza", *Aragón Ilustrado*, nº 9, Zaragoza, 25 de febrero de 1899, s/p.

353 "Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 21 de mayo de 1900, p. 1; "Exposición de alumnos de la Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 27 de mayo de 1901, p. 1; "Exposición de alumnos de la Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 27 de mayo de 1902; "Escuela de Artes y Oficios. Exposición reglamentaria", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 26 de mayo de 1903, p. 1; "Escuela de

estos eventos. Si bien, más que al hecho de que éstos dejaran de tener lugar, puede achacarse a una cada vez más abundante oferta expositiva en la ciudad de Zaragoza que obligaba a los medios a ser más selectivos en los asuntos tratados.

Pese a este tipo de iniciativas, las críticas al funcionamiento y el precario mantenimiento arreciaron, prácticamente, desde la misma puesta en marcha de la Escuela. Así lo hizo Valenzuela la Rosa en una extensa cita, ya recogida por Lomba, aparecida en 1902 en *Revista de Aragón*:

> "Nuestra Escuela de Bellas Artes ha sido tan menospreciada y se ha hecho tan poco por su prosperidad, que ruboriza dar una idea de su modo actual de funcionar. En primer término los *estudios superiores* (?) están sostenidos por la Excelentísima Diputación; ella sola con los escasos recursos de que puede disponer, con la exigua iniciativa que le deja el Estado, con los múltiples apuros de que se ve cercada, tiene que atender, de modo muy deficiente, al sostenimiento de tan importante centro de cultura. Consecuencia de esto es, que los maestros (dotados de sueldos risibles) si bien muy apreciables por su celo y laboriosidad, no tienen la debida altura artística y por lo tanto el discípulo se halla privado del apoyo de un artista eminente que le guíe por el camino recto. ¿Qué han hecho las Corporaciones oficiales para atraerse uno de los grandes pintores aragoneses que andan desperdigados por esos mundos?
>
> Si esto sucede con los maestros, calcúlese lo que ocurrirá con el material, elemento tan imprescindible en una escuela artística. En la de Zaragoza, apenas podríamos citar dos modelos dignos de tal nombre. En cuanto al modelo *vivo*, baste saber que el mismo individuo que oficia de portero, sienta sus reales en la plataforma durante las horas de clase, y gracias si el hombre come acudiendo á tan opuestas profesiones; y no es esto lo peor: la Escuela, como casi todos los centros oficiales, es rutinaria hasta la desesperación; ese modelo; ese modelo vio que á diario copian los alumnos fue (sic), en sus bueno tiempos, un mozo bien plantado, correcto de líneas y armónico de proporciones; entonces cumplía á maravilla su cometido, pero como, por lo visto, el cargo es *inamovible*, aquel gallardo joven se ha convertido, pasados los años, en un anciano barrigudo, de carnes blandas y desdibujados contornos, sin que todo esto haya sido obstáculo para que continuase imperturbable en el desempeño de su misión. Se comprende que una escuela en estas condiciones, sea perfectamente inútil"[354].

Artes y Oficios.", *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 27 de mayo de 1903, p. 2; "Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 28 de mayo de 1903, p. 1; "Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 29 de mayo de 1903, p. 1; "Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 1 de junio de 1903, p. 4; "Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 2 de junio de 1903, p. 1; "Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 3 de junio de 1903, p. 1; "Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 4 de junio de 1903, p. 1; "La Escuela de Artes y Oficios", *El Noticiero*, Zaragoza, 6 de junio de 1906; "Escuela de Artes y Oficios", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 30 de mayo de 1909, p. 1; Una exposición. La enseñanza de las Artes", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de septiembre de 1910, p. 1.

354 VALENZUELA, "Algunas consideraciones…", *op. cit.*, 1902, p. 584.

Falta de dotación económica, de materiales, sueldos precarios para un profesorado de escaso prestigio, un modelo vivo envejecido –cuya labor, finalmente, sería eliminada del propio plan de estudio–, un funcionamiento rutinario… ese el panorama dibujado por Valenzuela apenas unos años después de la creación oficial del centro. Y a ello habría que añadir, todavía en esa fecha, la falta de un espacio apropiado para el desarrollo de su función. Dado que la situación no mejoró, o lo hizo únicamente en aspectos muy concretos, no es de extrañar que las críticas se mantuvieran a lo largo del tiempo.

En 1909 la escuela abría una nueva etapa tras fusionarse con la Escuela de Industrias y Bellas Artes, lo que trajo consigo la lógica modificación del programa educativo. El proceso no debió ser sencillo, dado que incluso su director, Ricardo Magdalena, dimitió ante las presiones del alumnado, si bien su renuncia fue rechazada[355]. Pese a las dificultades, en el mes de junio de ese año quedó constituida la nueva Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes[356]. En 1910, la nueva institución se trasladaba a su nuevo emplazamiento en uno de los edificios de la exposición Hispano-Francesa, pensado desde el inicio con este fin, y estrenaba nuevo director: 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. Algunos años después tanto Moneva y Puyol desde las páginas de *La Voz de Aragón*, como Soldevila Faro desde *El Ebro*, denunciarán este hecho. Éste último señalaba a Aragón como la región más atrasada en materia estética, si se tenía en cuenta su importancia cultural y económica. Y añadía: "No es extraño que carezcamos de artistas sobresalientes que resalten en el panorama artístico español, si tenemos en cuenta el escaso ambiente que encuentran en nuestra tierra las manifestaciones estéticas, en la cual son regocijo espiritual de una reducida minoría formada por intelectuales…"[357]. Consideraba Soldevila que una vía esencial para favorecer la mejora de ese ambiente era "el restablecimiento de los estudios superiores de Bellas Artes en Aragón"[358]. Esto suponía la creación de una "moderna Escuela de Bellas Artes, sostenida si no por el Estado, por las entidades aragonesas más indicadas", un esfuerzo que, en su opinión, sería "tanto o más patriótico que la construcción de grandes grupos escolares para combatir el analfabetismo"[359]. En definitiva, encontraba aquí una vía que habría de tener gran influencia "en el renacimiento de Aragón"[360].

355 "La Escuela de Artes y Oficios", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 de febrero de 1909, p.1.

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

357 SOLDEVILA FARO, J., "Miscelánea artístico-Aragonesa. Los estudios superiores de Bellas Artes en Aragón", *El Ebro*, nº 139, Barcelona, diciembre de 1928, pp. 8-9

358 *Ibídem.*

359 *Ibídem.*

360 *Ibídem.*

También la ciudad de Huesca trató en el comienzo de siglo de poner en marcha su propia Escuela de Artes, si bien, según ha demostrado Concha Lomba, ésta jamás llegó a cumplir su cometido[361]. La iniciativa fue posible gracias al dinero legado a su muerte, en 1894, por el oscense Bernardo Monreal con este fin. El proyecto se alargó algunos años dado que se decidió construir un edificio de nueva planta para la que iba a denominarse Escuela de Artes y Oficios de San Bernardo. La dirección iba a estar a cargo de los padres Salesianos[362].

En agosto de 1905 *El Diario de Huesca* informaba de que el edificio estaba listo para la enseñanza y el internado, aunque faltaba el espacio para talleres y los "campos para experiencias de cultivo"[363]. Nada se sabía, sin embargo, de la fecha de llegada del profesorado ni del reglamento interior del centro, pese a que la gran demanda de solicitudes con que contaba. La inauguración tuvo finalmente lugar el 20 de abril de 1906 tras un acuerdo entre la diócesis y los testamentarios de Monreal, si bien, pocos meses después, el mismo diario que informó de ésta, reconocía ignorar si cumplía alguna labor relacionada con la enseñanza de artes y oficios[364]. La única actuación de la que se había tenido noticia hasta ese momento era la instalación en el edificio de la comunidad religiosa que había de hacerse cargo del proyecto.

Por su parte, la ciudad de Teruel no contó con una Escuela de Artes hasta 1933. De su creación, también documentada por Concha Lomba, daba cuenta la *Gaceta Oficial* del Estado el 3 de marzo de 1931, si bien, como esta misma autora señala, ésta no funcionó a pleno rendimiento hasta 1941; una vez terminada la guerra civil[365].

Las pensiones formativas

Otro instrumento fundamental para la formación de los artistas e igualmente dependiente del ámbito público fue la política de pensiones mantenida por diputaciones y ayuntamientos. Como es sabido, éstas constaban de una más que limitada cantidad económica, que en muchos casos no permitía a los autores trasladarse al extranjero, a cambio del envío de una serie de trabajos que pasaban a engrosar las fondos de la institución de que partía la ayuda. Entre los destinos elegidos por los pintores aragoneses estuvieron, fundamentalmente, Madrid, para formarse en la Escuela Especial de Pintura; Roma donde se encontraba la Academia Española que acogía a los pensionados ministeriales; y, en determinados casos, París, capital artística de momento que contaba con un importante número de academias privadas. Las dos

361 LOMBA, *op. cit.*, 2002, pp. 60-61.

362 "La Escuela de Artes y Oficios", *El Diario de Huesca*, Huesca, 4 de julio de 1902, p. 3.

363 "Escuela de Artes y Oficios", *El Diario de Huesca*, Huesca, 28 de agosto de 1905, p. 3.

364 "La Escuela de Artes y Oficios", *El Diario de Huesca*, Huesca, 19 de abril de 1906, p. 3; y "La Escuela de Artes y Oficios", *El Diario de Huesca*, Huesca, 11 de octubre de 1906, p. 2.

365 LOMBA, *op. cit.*, 2002, p. 138.

entidades más activas en éste ámbito desde el comienzo de siglo fueron la Diputación y el Ayuntamiento zaragozano, tal y como ha sido estudiado por Manuel García Guatas y Jesús Pedro Lorente[366].

La Diputación había desarrollado esta labor desde 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. Tras finalizar éste su periodo formativo, sería Julio García Condoy quien ocuparía la plaza, al menos hasta 1915, cuando debió abandonar la ciudad de Roma con motivo de la I Guerra Mundial[367]. Ya en la edición de 1908 ambos habían competido, y aunque fue Marín quien finalmente viajó a Roma, el jurado decidió gratificar la habilidad demostrada por Condoy con una gratificación económica de 150 pesetas[368]. Además, llegado el momento, la plaza se le concedió de forma directa y sin que se considerara necesaria la celebración de un nuevo concurso.

Pese a lo señalado por García Guatas[369], y como bien ha aclarado Lomba[370], Condoy no fue el último pensionado de la Diputación, si bien la convocatoria no se recuperó hasta la década siguiente. Para entonces había desaparecido la obligación de que el periodo formativo tuviera lugar en la ciudad de Roma. En 1920 llegó a constituirse el tribunal para una nueva concesión, aunque ignoramos si el concurso llegó a celebrarse y quedó desierto o ni tan siquiera tuvo finalmente lugar[371]. Sí que tenemos constancia de que, el año siguiente, se celebró el concurso, resultando ganador el escultor José López Carrascón. De nuevo se celebró una convocatoria en 1922, siendo premiado Martín Durbán[372]. El veredicto recibió determinadas críticas, lo cual pudo influir en que los diputados provinciales no ratificaran la decisión unánime del jurado y la plaza quedara finalmente desierta[373]. En 1924, Durbán volvió a presentarse al concurso, pero entonces fue superado por la pintora Joaquina Zamora,

366 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; y GARCÍA GUATAS M., y, LORENTE LORENTE, J. P., "Pintores pensionados por el Ayuntamiento de Zaragoza", *Artigrama*, nº 4, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 235-258.

367 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.

368 Archivo de la Diputación de Zaragoza (ADZ), legajo XIV-940, exp. 19. Carta enviada por la Diputación a García Condoy el 20 de marzo de 1909.

369 GUATAS, *op. cit.*, 1981, p. 135.

370 LOMBA, *op. cit.*, 2002, p. 88.

371 "Pensiones de la Diputación Provincial", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de mayo de 1920, p. 1.

372 "Una pensión de pensión de pintura", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 24 de mayo de 1922, p. 1.

373 "La pensión de pintura de la Diputación", *El Noticiero*, Zaragoza, 26 de mayo de 1922, p. 1.

también contendiente en la anterior edición. A partir de 1926 la disfrutó el escultor Félix Burriel, quedando desierta la convocatoria siguiente; en 1928. Ya 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 Calatayud[374].

Por su parte, el Ayuntamiento de Zaragoza, comenzó su política de pensiones en 1881, con la concedida a Agustina Atienza Cobos, nieta de la heroína de los Sitios, tal y como recogen García Guatas y Lorente[375]. El siguiente pensionado fue Juan José Gárate en 1884, quien también recibió una ayuda de la Diputación turolense el año siguiente. Una mayor regulación del proceso supuso la siguiente concesión, al pintor Anselmo Gascón de Gotor, al que le seguiría en el tiempo Emilio Gil Murillo entre 1892 y 1896. Durante los últimos años de siglo, la ayuda recayó en el pintor Enrique de Gregorio Rocasolano, que la disfrutó en París.

El final del periodo de Gregorio como pensionado, supuso la solicitud de nuevas pensiones con este efecto, razón por la cual, el consistorio decidió instaurar el sistema de oposición en 1900. Del concurso, en el que también participó Rafael Aguado Arnal, salió victorioso Mariano Díez Sanchez. Este se trasladó a Madrid y después a París y Bruselas, donde malvivió por lo exiguo de la ayuda, que le fue finalmente retirada por el incumplimiento de sus obligaciones. La trayectoria de este pintor permanece en la penumbra, ya que tan sólo conocemos uno de sus trabajos, *Pareja de viejos* (1911) enviado tardíamente al Ayuntamiento de Zaragoza para que se le remitiera el último de sus pagos. 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.

El final de la beca de Díez, no pasó desapercibido. De la cuestión se ocupó *Heraldo de Aragón* en enero de 1905, planteándose, al mismo tiempo, cuál era el sistema más justo para la nueva concesión[376]. Dado que el ayuntamiento no dio ningún paso al respecto, ese mismo año, 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 la nueva convocatoria[377]. Puesto que ésta no llegaba, los alumnos insistieron el año siguiente con 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 Moreno[378]– momento a partir del cual se pusieron en marcha los engranajes para

374 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.

375 GARCÍA y LORENTE, *op. cit.*, 1987, pp. 238-239. De esta investigación entresacamos la mayor parte de los datos referidos a continuación.

376 "De arte. Los pensionados", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de enero de 1905, p. 1.

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

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

una nueva convocatoria[379]. Del concurso celebrado salió victorioso Rafael Aguado Arnal quien se formó hasta 1910 en Madrid. Después de ésta fecha tan sólo tenemos noticia, gracias a la información publicada por Concha Lomba, de la ayuda concedida a la ceramista Dionisia Masdeu en 1932[380], si bien ésta práctica volvería a retomarse ya en la década de 1940.

Además de las citadas, otras instituciones públicas aragonesas también favorecieron la formación de determinados artistas. Así ocurrió con la Diputación de Huesca que hacia 1890 subvencionaba los estudios en Madrid del pintor Félix Lafuente. Algunos años después, en 1906, era becado el pintor jacetano Miguel Latas Benedé, que estudió en Barcelona –por cuya Diputación también fue becado– y después viajaría a París y Bélgica[381]. En ese mismo momento esta institución contaba con un segundo pensionista, el violinista José Porta. En octubre de 1913 se aprobó la pensión de Ramón Acín[382], quien gracias a ésta ayuda pudo conocer Barcelona, Granada, Toledo y Madrid; hasta que, hacia 1916, regresó a Huesca[383]. Entre 1927 y 1930 disfrutó de la pensión Félix Gazo, al que sucedió el escultor José María Aventín en 1931.

Respecto a la de Teruel, ya hemos aludido a la ayuda que prestó a Juan José Gárate para estudiar en Madrid, beca que simultaneó con la concedida por el Ayuntamiento zaragozano. El aprovechamiento de sus estudios hizo que la Diputación de Teruel, una vez retirada la ayuda del consistorio zaragozano, le concediera una pensión para que completara su formación en Roma. Allí permaneció entre 1890 y 1896. No tenemos noticia de ningún otro pensionado por parte de ésta institución hasta que en 1916 se le concedió al pintor y escultor Ángel Novella que estudió en Madrid, y, tras un paréntesis por enfermedad, brevemente en Roma. En relación a Luis Berdejo, mientras que Chus Tudelilla sostiene que fue becado por la Diputación ya en 1915[384], Concha Lomba ha planteado que en su primera concurrencia perdió el concurso ante Novella[385]. En esas fechas el pintor se encontraba estudiando en Madrid, primero en la Escuela de Artes y Oficios de La Palma (cursos 1914-

379 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.

380 "Dionisia Masdeu", *El Noticiero*, Zaragoza, 17 de febrero de 1932. Recogido en: LOMBA, *op. cit.*, 2002, p. 67.

381 "Noticias de Jaca", *El Diario de Huesca*, Huesca, 24 de septiembre de 1906, p. 2.

382 "Acuerdo de pensión", *El Diario de Huesca*, Huesca, 3 de octubre de 1913.

383 LOMBA SERRANO, C., "La trayectoria artística de Ramón Acín, entre el compromiso político y la vanguardia", en *Ramón Acín*, *op. cit.*, 2003, pp. 11-33, espec., pp. 16-17.

384 TUDELILLA, C., "EL Lenguaje de la renovación", en *Luis Berdejo (1902-1980). Exposición Antológica* [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayutamiento de Zaragoza, 1994, pp. 9-35, espec. p. 9.

385 LOMBA, *op. cit.*, 2002, p. 88.

15 y 1915-16)[386] y después en la Escuela Especial de Pintura (entre 1916 y 1922)[387]. Fue tras titularse en ésta última, cuando solicitó una nueva ayuda de la Diputación turolense que le permitió completar su formación desde París.

En 1925 la prensa recogía una nueva convocatoria de pensiones por parte de esta institución[388]. Aunque ignoramos el resultado del concurso, el ganador pudo ser el alcañizano Miguel Delgado Ezquerra, quien entre 1926 y 1931 estudió en la Escuela Especial de Pintura de Madrid y, al menos, durante el año 1928, lo hacía como pensionado de la Diputación de Teruel[389]. Tras su paso por Madrid, en 1932, en un artículo de *La Voz de Aragón* en el que se le compara con Vázquez Díaz, se 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 subvención[390]. En ese mismo periodo, concretamente hacia 1929, Alejandro Cañada también era pensionado por la misma institución.

Frente a algunas voces que abogaban por una política de pensionados más ambiciosa y regular, pronto surgieron determinadas opiniones contrarias a este tipo de subvenciones; al menos en la manera en que se estaban desarrollando. Abrió el fuego, una vez más, Valenzuela la Rosa desde *Revista de Aragón*, donde, en 1902, afirmaba:

> "Los viajes por el extranjero tienen por objeto perfeccionar lo aprendido ó desenvolver lo iniciado; allí no se debe marchar para aprender los rudimentos del arte, porque en ese caso todos tendrías opción á ser pensionados. (…)
>
> Aunque de tarde en tarde, se conceden pensiones á los artistas aragoneses, pero es preciso confesar que los resultados no han correspondido al sacrificio. Entre los pensionistas de los últimos años, raro será el que no pueda contarse entre los grandes fracasados. Citar nombres en este sitio sería expuesto á herir susceptibilidades dignas de respeto; nos contentamos con exponer el hecho.
>
> Las causas de la ineficacia de esa protección son clarísimas. En primer lugar la deficiencia de los estudios elementales hace que los pensionados vayan sin base robusta, á desarrollar principios á veces viciosos, y claro es, lo que debió ser doctorado se convierte en aprendizaje. Además la forma de elegir el más digno, está de continuo dañada por la nefasta política, de modo que los favorecidos no suelen ser los más aptos sino los menos escrupulosos ó los más influyentes y esto produce efectos desdichadísimos. Sucede también que las cantidades á que asciende la pensión son tan mezquinas que no bastan para llenar las necesidades del artista y como éste, por lo general, no disfruta de rentas privadas, tiene que distraer mucho tiempo en pintar

386 Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de la Palma, Madrid [A.E.A.O.P]. Libro 1914-15 y 1915-16.

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

388 "La vida en Teruel", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 8 de agosto de 1925, p. 4.

389 "Desde Alcañiz", *El Noticiero*, Zaragoza, 15 de julio de 1928, p. 4.

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

> minucias sin arte ni traza pero que dan dinero. Sólo así puede explicarse que la mayor parte de los pintores pensionados vuelvan del extranjero, lo mismo que cuando se fueron"[391].

Por tanto no era la política de pensionados en sí lo que criticaba Valenzuela sino el modo en que ésta se estaba desenvolviendo. Es decir, sin la necesaria dotación económica, con un proceso de selección justo y, sobre todo, sin contar con que las becas orientadas a la formación en el extranjero, debían ponerse en marcha sólo como sistema de perfeccionamiento que completara la trayectoria de artistas perfectamente formados.

La cuestión volvió a ser planteada a comienzos de 1909, precisamente cuando Marín Bagüés se hallaba camino de Italia; a punto de disfrutar de su pensión. En un artículo aparecido en *Heraldo de Aragón* bajo la firma "R". –que podía aludir al sinónimo Riverita y, por tanto, tratarse de un texto firmado por el mismo Valenzuela–, se subrayaba la calidad del pintor y la firme promesa que suponía para el arte regional pero, al mismo tiempo, se cuestionaba el sistema de pensionados[392]. En primer lugar, se señalaba la necesidad de actualizar el proceso seguido para su concesión: "lo mismo en cuanto á los ejercicios, que son de un convencionalismo desechado ya en todas partes, que en lo que se refiere a las obligaciones impuestas al pensionado"[393]. Algo después critica también que los avances derivados del estudio deban demostrarse a través de la entrega de un cuadro inspirado en la historia aragonesa, un "género demodé, completamente artificial" que, además, debía llevarse a cabo en la distancia[394].

De este modo, proponía la posibilidad de sustituir el sistema de pensiones, que consideraba una "especie de destierro, que hace olvidar su propio país al artista sugestionado por otras nuevas y más fuertes impresiones", por la concesión de 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"[395]. Abogaba, pues, tanto por la necesidad del viaje como por el conocimiento de los nuevos lenguajes. Pero añadía: "Así, los cuadros que la Diputación exige á sus pensionados como prueba de sus adelantos, deberían ser hechos en la provincia y con asunto local"[396].

El sentido que impulsa la protesta es de carácter eminentemente regionalista y, en estos términos, entiende tanto la labor de formación que llevaba a cabo la Diputación como las propias obras que debían realizar los pensionados. De ahí que se pregunte: "¿No se trata de impulsar nuestras artes, de ir creando un ideal que se acomode á nuestro modo de ser y que nos caracterice? Pues entonces, ¿qué conseguimos con que el artista plante sus reales

391 VALENZUELA, "Algunas consideraciones…", *op. cit.,* 1902 pp. 585-586.

392 R., "De Arte. El pensionado de la Diputación", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de enero de 1909, p. 1.

393 *Ibídem.*

394 *Ibídem.*

395 *Ibídem.*

396 *Ibídem.*

en Roma y se pase la vida pintando la vía Apia ó que se vaya á Madrid á pintar chulos y cigarreras?"[397]. Entiende, por tanto, que el artista debía permanecer vinculado a su tierra, e incluso trae a colación los casos de Sorolla y Valencia, Gonzalo Bilbao y Sevilla y los pintores catalanes que: "á pesar de viajar mucho, buscan siempre sus modelos en Cataluña"[398].

Por último, celebra que, pese a todas las dificultades señaladas, Marín "es un entusiasta de nuestra tierra", autor de trabajos llenos de sabor local y capaz de crear unos tipos baturros con "sello personal y vigoroso carácter"[399]. Por lo que no sería de extrañar que volviera a Zaragoza "dueño de la técnica y cada vez más entusiasmado de sus primitivos asuntos"[400].

En términos similares se pronunciarán tiempo después algunos otros autores como Emilio Ostalé Tudela en su crónica del año 1920, en alusión a la última convocatoria de la Diputación[401]. Enumeraba Ostalé las razones para su desacuerdo con esta política: "Las pensiones a los jóvenes dan poco resultado. Primero: No están orientados. Segundo: Si son buenos se quedan en el extranjero y desprecian a quien les favoreció. Tercero: Si son malos, llevan una patente de ser artista; y cuarto: Según el movimiento mundial artístico, es preciso formar más artífices que artistas"[402]. Señalaba también sus dudas sobre la autoría de algunos envíos, criticaba la exigua cantidad que apenas daba para vivir a los agraciados y aludía a las intrigas a que estaban sujetos los concursos. Eso sí, su alternativa resultaba, cuando menos, imprecisa: proponía que la Diputación se esforzara en apoyar económicamente a aquel artista que, "con toda clase de garantías quiere realizar una obra importante y no puede llevarla a buen fin por carencia de recursos"[403].

El discurso en contra de las pensiones, como puede verse, tenía mucho de regionalista, de temor (fundado) a una emigración más que probable que apartaba a los artistas de calidad de sus respectivas tierras de origen. Unos argumentos que eran también compartidos por algunas figuras nacionales como el crítico Francisco Alcántara quien, en 1917, desde las páginas del diario *El Sol*, también se ocupó de la cuestión[404]. En su caso aludía a la ansiedad de los pintores por obtener una de las pensiones en la Academia Española de Roma que se convocaban cada tres años por parte del Ministerio. Se mostraba contrario a su celebración, no porque considerara que los viajes de estudio eran innecesarios, de hecho señala que ningún país está tan necesitado como España de "penetrar en el alma de los otros

397 *Ibídem.*

398 *Ibídem.*

399 *Ibídem.*

400 *Ibídem.*

401 OSTALÉ TUDELA, E., "Crónica artística de la ciudad de Zaragoza, en el año 1920", *El Noticiero* (Suplemento artístico), Zaragoza, 13 de febrero de 1921, p. IV.

402 *Ibídem.*

403 *Ibídem.*

404 ALCÁNTARA, F., "La vida artística. El triste caso del pensionado en Roma", *El Sol*, Madrid, 1 de diciembre de 1917, p. 2.

y de abrirse a las influencias extrañas"[405], sino por el desconocimiento que los pensionados suelen tener de la realidad española y los estragos que, en esas condiciones, puede suponer su paso por el extranjero. Con un sentimiento marcadamente nacionalista entendía Alcántara –en consonancia con lo expresado por Valenzuela u Ostalé–, que ese método de formación podía hacer que los artistas se perdieran para el arte español y, aún añadía, en clara sintonía con una determinada concepción del regionalismo plástico, que el arte es local y personal:

> "Hay una pintura española y grande entre las más grandes, y que se distingue entre todas las del mundo; y dentro de España, hay pintura sevillana, castellana, valenciana, extremeña, catalana, vizcaína, y en esas y las restantes regiones, pintores cuyas obras se distinguen y diferencian por caracteres inequívocos, y mientras más local y más personal, más hondamente arraigará esa pintura en las profundidades geológicas y étnicas y más exquisito y más estimado universalmente el perfume de su florecimiento"[406].

Defendía, por tanto, la diferenciación en escuelas regionales como síntoma de la riqueza de la pintura española. Una pintura que, de acuerdo con los planteamientos esgrimidos durante toda su trayectoria como crítico, es marcadamente naturalista, alejada de todo idealismo. Su alternativa, por tanto, consistía en dedicar las pensiones a que los pintores recorrieran y conocieran en profundidad España, para después realizar sus viajes al extranjero con la garantía de que únicamente fortalecerían su propia personalidad. Y, por supuesto, de acuerdo con una línea de pensamiento entroncada con el noventaiocho, enumera las riquezas del país, aquellas que deberían servir como motivo de estudio e inspiración, y quizá como asunto, a los artistas españoles:

> "Poseemos una riqueza artística tan caudalosa e interesante, si no más por algunos conceptos, que la de los pueblos que más se enorgullezcan por este motivo. Los nombres sólo de nuestras ciudades, villas y localidades históricas bastan para despertar idealidades y sentimentalismos inextinguibles. Nuestros páramos y llanuras, nuestras montañas, vegas, ríos, selvas y verjeles (sic), son de una belleza penetrante, con frecuencia, trágica; netas estéticas de la que participa nuestro pueblo, incomparable como objeto de estudio del artista; y como símbolo estético de todos estos grandiosos rasgos de la fisonomía nacional y de nuestra fragorosa y gigante historia: Velázquez, El Greco, Zurbarán, mejor comprendidos cuando se conoce y ama la tierra y la historia que simbolizan"[407].

Paisaje, tipos, herencia histórico-artística… esos componentes tantas veces referidos que para una determinada parte de la intelectualidad del momento, tanto española como aragonesa, debían confluir en la práctica pictórica.

405 *Ibídem.*

406 *Ibídem.*

407 *Ibídem.*

Concursos, exposiciones y otras formas de promoción artística

Volviendo sobre las instituciones públicas aragonesas, éstas también llevaron a cabo determinados concursos artísticos, específicamente relacionados con el ámbito de la cartelería. Los más regulares fueron los organizados por el Ayuntamiento de Zaragoza para publicitar las fiestas del Pilar; cuestión a la que dedicó un estudio Pilar Bueno[408]. Salvo puntuales ocasiones en que se realizó un encargo directo a un determinado artista –como el realizado a Marín Bagüés en 1916–, el concurso público fue el método utilizado durante el primer tercio de siglo XX; tal y como demandaba Valenzuela la Rosa en 1902, poniendo como ejemplo el certamen celebrado en 1899[409]. A partir de 1904 el certamen se convertiría en una cita anual casi obligada para los artistas aragoneses.

Algunas de las convocatorias también estuvieron cargadas de polémica. En 1912 la revista *Aragón* señalaba que antes de hacerse público el resultado ya había rumores más o menos fundados sobre quién podía ser el ganador. Y amenazaba con hacer público todo el asunto si es que se confirmaba:

> "Se ha abierto un concurso, y ya se susurra por ahí el resultado del mismo. Hay ciertas razones, si es que así pueden llamarse, para que se salgan con la suya los maldicientes; pero nosotros, que no nos mordemos la lengua cuando se trata de hablar claro y de cantarle las cuarenta al lucero del alba, quedamos dispuestos á tirar del todo de la manta, si el resultado descubre incompatibilidad moral entre el artista premiado y alguna persona de las que actualmente componen la corporación, que por ahí van las balas.
>
> ¡Chanchullos, no, señores de la comisión!"[410].

Finalmente, el concurso fue declarado desierto y se aceptó como cartel el presentado fuera de plazo por el pintor Victoriano Balasanz.

Algo similar sucedió en la edición celebrada en 1914. Reunido el jurado, del que formaban parte, entre otros, Dionisio Lasuén o Timoteo Pamplona, y a la vista de las veintidós obras presentadas, se decidió dejar desierto el concurso[411].

Algunos encontraron explicación a esta decisión en una información publicada por el diario *La Crónica* que señalaba que la decisión del jurado debía tener en cuenta que un periodista había revelado la identidad de los autores de cada una de las obras presentadas bajo lema. Este no debía ser otro que Luis Torres quien, bajo la firma de T., pasó a defenderse desde las páginas de la revista *Juventud*[412]. Señalaba que no hizo pública esa información,

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

409 VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte regional", *Revista de Aragón*, Zaragoza, octubre de 1902, p. 718.

410 "El cartel de fiestas", *Aragón*, nº 33, Zaragoza, 25 de agosto de 1912, p. 258.

411 "Concurso desierto. Fiestas del Pilar", *El Noticiero*, Zaragoza, 12 de julio de 1914, p. 1.

412 T., "El concurso de carteles", *Juventud,* nº 20, Zaragoza, 19 de julio de 1914, p. 5.

sino que sólo la transmitió en una conversación privada con dos amigos, uno de los cuales, redactor de *La Crónica,* llevó a su diario el "terrible crimen cometido"[413]. Poco después, el jurado decidía dejar desierto el concurso.

La comisión de gobernación del Ayuntamiento aceptó el fallo, pero pidió al jurado que eligiera una de las obras presentadas como cartel de ese año y que se pagaran a su autor 500 pesetas, en lugar de las 1000 establecidas como primer premio[414]. No sentó bien entre los artistas ni la pérdida de una de las escasas cuantías institucionales destinadas al fomento artístico ni la afirmación de que no habían sido capaces de presentar obras de calidad, por lo que, según señala Torres, algunos decidieron poner precio a su cabeza. Finalmente, la obra elegida para publicitar las fiestas del Pilar de ese año, fue *De mi tierra* de Manuel León Astruc[415]. Precisamente ésta, sin aludir al nombre de su autor, fue alabada en su crítica por Torres, si bien más como obra pictórica que como cartel[416]. Un artículo por cierto en el que también señalaba el "carácter regional" que debía exigirse a todas las obras presentadas a este tipo de iniciativas[417].

Más allá de los celebrados con motivo de las fiestas del Pilar, otros concursos similares como el organizado por la Junta del Centenario de Goya en 1926 también tuvieron una considerable importancia entre los artistas locales; pese a que no siempre se cumplieron las expectativas. Así, el jurado del citado concurso señalaba en su acta que: "ha faltado un cartel lo bastante expresivo e inspirado que sin vacilaciones pudiera ser calificado como digno del gran acontecimiento artístico que ha de conmemorarse"[418]. En cualquier caso, se otorgó el primer premio al titulado *Recuerdo*, del madrileño Juan F. Pedraza Blanco, así como un accésit a Santiago Pelegrín con *Pelele*. Sin embargo, ninguno de los dos sirvió para anunciar el centenario de 1928, verdadero motivo de la convocatoria. La misma Junta organizó un nuevo concurso para anunciar la corrida goyesca de 1927. En este caso, el ganador fue Félix Gazo y el accésit recayó en Ángel Díaz Domínguez[419].

La implicación de las instituciones públicas aragonesas en la organización de exposiciones durante el primer tercio de siglo, respondió, cuando menos a una política errática. Más allá de un gran acontecimiento de carácter general como fue la Exposición Hispano-Francesa de 1908, y de ambiciosas pero muy puntuales citas en el ámbito de las artes plásticas como la Hispano-Francesa de 1919, no fueron muchas las iniciativas en las que ayuntamientos y diputaciones comprometieron sus esfuerzos. Así, las exposiciones regionales

413 *Ibídem.*

414 "El cartel de fiestas del Pilar", *El Noticiero*, Zaragoza, 14 de julio de 1914, p. 1.

415 "El cartel de fiestas", *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de julio de 1914, p. 1.

416 Cfr., T., *op. Cit,* 1914.

417 *Ibídem.*

418 "Centenario de Goya", *Aragón*, nº 10, Zaragoza, SIPA, julio de 1926.

419 Sobre esta cuestión: CENTELLAS, *op. cit.*, 1995, p. 190.

que, de forma más o menos esporádica se sucedieron Zaragoza para mostrar la producción de los artistas del momento, respondieron más bien a la capacidad organizativa de diferentes agrupaciones artísticas y culturales de carácter privado.

Algunas de las iniciativas de fomento artístico llevadas a cabo por los poderes públicos sí que dieron lugar a muestras de mayor o menor calado. Así ocurrió con la exposición de los proyectos presentados para erigir el mausoleo de Costa que pudieron verse en el Salón Rojo del Ayuntamiento de Zaragoza entre diciembre de 1911 y enero de 1912, o, en términos muy similares, la exhibición de los proyectos arquitectónicos para la nueva plaza de toros que tuvo lugar en el Salón de Quintas de la Diputación de Zaragoza. De hecho, la exposición de las obras presentadas a diferentes concursos no debió ser extraña. En concreto, tenemos documentada la resultante de las oposiciones celebradas por la Diputación de Zaragoza en los años 1921 y 1922 para la obtención de becas artísticas, así como la de los bocetos presentados al concurso de carteles del Pilar de 1928 por parte del Ayuntamiento de Zaragoza.

En una línea similar habría que situar la primera exposición individual realizada por Ramón Acín en 1915, que no fue sino el modo que la Diputación oscense tuvo de mostrar al público el resultado de la pensión artística recibida por éste.

En otros casos la implicación de una determinada institución resulta mucho menos evidente, e incluso ha podido pasar desapercibida. Así ocurrió con la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* de 1916, organizada en el edificio de Museos por parte de la Real Academia de San Luis. En realidad, tanto el museo como la Academia dependían económicamente en buena medida de la Diputación de Zaragoza, por lo que no es de extrañar que esta institución se hiciera cargo de la factura emitida por la construcción de seis piezas de carpintería como soporte para el anuncio de la citada muestra[420].

Un año después, el Ayuntamiento de Zaragoza, a través de su comisión de festejos, se hacía cargo de la organización de la *Exposición de tapices, cerámica y muebles* que tuvo lugar en la Lonja durante las fiestas del Pilar.

Con el paso de los años los poderes públicos se mostraron más activos en el ámbito expositivo. Así, el Ayuntamiento de Zaragoza no podía menos que estar al tanto de las muestras que se celebraron en el Rincón de Goya a partir de su inauguración en 1928. Precisamente este edificio había sido fruto de los fastos organizados para conmemorar el centenario de la muerte de Goya, responsabilidad de una Junta especialmente creada a tal efecto bajo los auspicios de la Universidad de Zaragoza y en la que se agrupaban diferentes instituciones públicas y privadas. Ésta posibilitó la celebración de dos exposiciones en la que la iniciativa pública tuvo, por tanto, mucho que ver: la *Exposición de Artes Gráficas en la época de Goya* (1927) y la *Exposición de obras de Goya y objetos que recuerdan las manufacturas artísticas de su época* (1928).

420 A.D.Z., Legajo XIV-945 exp. 73.

La mayor implicación de los organismos oficiales en la celebración de exhibiciones se hizo mucho más patente durante la década de 1930. En ese momento la Diputación y el Ayuntamiento zaragozano incluso llegaron a colaborar con la Sociedad Fotográfica de Zaragoza en la organización de los Salones Internacionales de Fotografía. Ambas instituciones se alternaron en la cesión de los espacios donde éstos tenían lugar. Así, las ediciones de 1931 y 1933 se vieron en el Salón de Quintas de la Diputación, mientras que las de 1932 y 1935 lo hicieron en la Lonja.

Ambos espacios fueron utilizados de forma habitual como recintos expositivos durante esos años, sin que podamos estar seguros del grado de implicación en la organización que esa cesión de infraestructuras suponía. Especialmente activo se mostró el Salón de Quintas de la Diputación. En 1932 allí pudo verse una exposición de caricaturas de Marcial Buj «Chas», el *IV Salón de Humoristas Aragoneses* o la primera exposición del Estudio Goya. Grupo que volvería a mostrar allí sus trabajos durante los dos años siguientes. Incluso en 1934 se exhibieron en esa sala los carteles presentados al concurso para las fiestas del Pilar, siendo que se trataba de un certamen organizado por el Ayuntamiento de la ciudad.

Respecto a la Lonja, en 1933 acogía la *I Exposición Regional de Arte Aragonés* en cuya preparación la comisión de festejos del Ayuntamiento colaboró con el denominado Círculo de Bellas Artes.

Encargos directos y adquisiciones

Un último sistema de fomento artístico en el que podían involucrarse las instituciones públicas era el encargo directo a un determinado artista de un trabajo que respondiera a alguna de sus necesidades. Más allá de concursos y encargos para la realización de monumentos públicos, en muchos casos también frustrados, sorprende el escaso número de obras encargadas por ayuntamientos y diputaciones más allá de las que se recibían como contrapartida de las ya referidas pensiones de formación.

En la mayor parte de los casos, cuando estos encargos por fin tenían lugar, estaban orientados a la realización de retratos que completaran las obligadas galerías de ilustres que adoraba los salones de casas consistoriales y sedes provinciales. A éste respecto cabe citar los tres encargos recibidos por Juan José Gárate entre 1899 y 1903 para realizar el retrato de benefactores del Hospicio Provincial. Una serie de trece que se había iniciado en 1868 y de la que los tres trabajos de Gárate serían los tres últimos. Nos referimos a los retratos de: *Manuel Dronda y Ascárraga* (1901), *Francisco Andrés Oliván* (1901) *y José Aznárez y Navarro* (1903).

Algunos años después, concretamente el 9 de enero de 1913, la misma Diputación encargó a Julio García Condoy la realización de un retrato del malogrado presidente José Canalejas y Méndez, asesinado el 12 de noviembre de 1912 por el aragonés Miguel Pardiñas. Condoy había recibido en diciembre de 1912 la pensión de estudios que otorgaba esta entidad, por lo que tuvo que retrasar su incorporación a la plaza de Roma para finalizar un encargo que, en principio, estaba fuera de sus obligaciones como becario[421].

Ya en 1925 la misma Diputación encargó al pintor Joaquín Pallarés la realización de un retrato del teniente general Miguel Primo de Rivera.

También el Ayuntamiento de Zaragoza estaba interesado en incrementar su galería de retratados. A este respecto resulta especialmente significativa una iniciativa de la que se hizo eco *Heraldo de Aragón* en febrero de 1908[422]. Al parecer, la corporación planeaba gastar unos "miles de pesetas" en adquirir retratos para decorar diferentes estancias de la casa consistorial. El medio llamaba la atención sobre la dificultad que suponía realizar retratos históricos por lo que pedía al Ayuntamiento que no se precipitara en sus encargos. Proponía a la institución aprovecharse de la inminente celebración de la exposición Hispano-Francesa en la que, al haber una sección de arte contemporáneo, podía fomentarse, a través de premios, el envío de retratos de personajes históricos aragoneses. De este modo las posibles adquisiciones del Ayuntamiento derivadas del concurso contarían con el aval que suponía el haber contado con un jurado especializado de selección.

No hay duda de que la citada exposición fue una oportunidad desaprovechada por las instituciones aragonesas para incrementar sus colecciones artísticas. Sobre todo si tenemos en cuenta que éste extremo, el de la adquisición de obras, llegó a estar incluido en el reglamento para la participación en la sección de Arte Contemporáneo[423]. Según recogían las bases, ésta contaría con dos subsecciones: una de Bellas Artes y otra de Industrias Artísticas; quedando limitada la participación, salvo en casos excepcionales, a dos obras por autor en cada una. El reglamento también señalaba 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 á 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 á la formación del nuevo Museo Regional de Arte Contemporáneo"[424].

De este modo, los organizadores no sólo pretendían favorecer la práctica artística –de hecho se previó el 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 interesante propuesta que, según creemos, había pasado desapercibida

421 A. D. Z., Legajo XIV-940, expedientes 118 y 19.

422 "De Arte. Los cuadros del ayuntamiento", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de febrero de 1908, p. 1.

423 "La Exposición", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de enero de 1908, p. 1.

424 *Ibídem.*

para la historiografía hasta el momento, y que, a todas luces, coincidía con el sentimiento regionalista que caracterizó a la señalada muestra. Como es sabido, la iniciativa no tuvo posibilidades de fructificar.

Tampoco podemos hablar de una mínima política de adquisiciones a través de las cuales las instituciones públicas trataran de favorecer la práctica artística. Las puntuales ventas en exposiciones de las que llegó a informar la prensa, se debían siempre a la iniciativa de particulares. Son escasos, los ejemplos de compras públicas. Puede citarse, con matices, el pago de 700 pesetas que realizó la Diputación de Zaragoza por la obra *Los vencidos* (1911) de Julio García Condoy. Y decimos, con matices, porque, en realidad, la obra fue ofrecida directamente por el artista a la institución, sin solicitar directamente una contrapartida económica, pero a la espera de que esto ocurriera para poder así viajar a París[425]. Y lo cierto es que la estrategia de pintor, dio resultado.

Dos décadas después, en 1931, sería la Diputación de Teruel, tal y como dio a conocer Concha Lomba, la que adquiriría el lienzo titulado *La República* de Luis Berdejo, al parecer, para ayudarle en el viaje a que estaba a punto de realizar a Roma como becario de la Academia Española[426].

Por último, cabe señalar que, frente a lo sucedido en otras regiones e incluso con entidades privadas aragonesas, ningún organismo público aragonés se preocupó por engalanar su sede con decoraciones murales realizadas por algún pintor aragonés del momento. Un género que, sin lugar a dudas, se habría prestado perfectamente a la exaltación regional y la expresión oficial de una determinada imagen de lo aragonés; aquella que podemos encontrar en el regionalismo plástico.

La Academia de Bellas Artes de San Luis y el Museo Provincial de Zaragoza

Tampoco las adquisiciones de obra de autores contemporáneos para instituciones públicas como el Museo Provincial de Zaragoza, fueron habituales. Lo más común a este respecto, fue recurrir a donaciones o favorecer suscripciones públicas para la adquisición de alguna obra de un determinado autor. Y, ni siquiera en casos como éstos, las propias entidades tenían la posibilidad de colaborar, por no contar con los fondos necesarios. Así ocurrió con la suscripción para adquirir una obra de Ángel Díaz Domínguez para engrosar los fondos del Museo provincial en la que la Real Academia de San Luis, según sesión celebrada el 18 de mayo de 1916, declinó participar "por no haber consignación"[427]. Eso sí, los miembros de la misma se comprometieron a hacerlo de forma particular.

425 A. D. Z., Legajo XIV-939, exp. 115.

426 "Luis Berdejo Elipe", *La Voz de Teruel*, Teruel, 8 de junio de 1931; y RANDAGIO, "Un cuadro de Luis Berdejo", Teruel, junio de 1931, p. 8. Recogido en: LOMBA, *op. cit*,, 2002, p. 138.

427 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.

En realidad la Academia y, muy especialmente el museo, desarrollaban su labor entre importantes estrecheces presupuestarias[428]. De modo que las críticas a la desatención a la que sometían esta institución los poderes públicos fueron constantes desde el comienzo de siglo.

Uno de los primeros testimonios lo ofrecía el pintor Ramiro Ros Rafales desde *Diario de Aviso* en enero de 1901. Éste, describía la situación del museo en estos términos: "En un local húmedo y sucio, hacinadas del modo más despreciable (no de otro modo pueden colocarse) envuelta en polvo y telarañas, expuesta á las eventualidades de accidentes más o menos previstos y á la destrucción constante del moho y los roedores, allí existe una respetable colección de cuadros, algunos verdaderamente notables"[429]. Unos términos en los que insistía un año después Valenzuela la Rosa desde *Revista de Aragón*:

> "Debiera ser complemento necesario de las enseñanzas de la Escuela de Bellas Artes un regular museo en donde los principiantes fueran acostumbrándose á ver los cuadros y á analizarlos. En Aragón carecemos en absoluto de este medio de enseñanza. En el derruido convento de Santa Fe, hubo un pequeño museo que pudiera haber aumentado considerablemente con las obras de los pensionados, los donativos del Estado y las adquisiciones que buenamente hubieran hecho nuestros organismos oficiales, pero desde que fué derribado aquel convento desapareció el museo y hoy no existen más que algunos montones informes de lienzos, marcos, estatuas y relieves, depositados en almacenes húmedos y sucios. Una riqueza que se va perdiendo poco á poco, hasta que desaparezca por completo. Nunca se habrá aplicado la célebre frase con tanta propiedad como en esta ocasión: «Los museos son cementerios del arte.»"[430].

Obras de pensionados, donativos, adquisiciones… puede decirse que Valenzuela entendía el camino que debía seguir una institución museística para cimentar sus colecciones. En cualquier caso, las críticas debieron surtir efecto, dado que, como es sabido, uno de los edificios construidos para la Hispano-Francesa se convirtió en nueva sede del Museo Provincial. Y, sin embargo, esta considerable mejora de infraestructuras no evitó que las denuncias siguieran apareciendo de forma intermitente en la prensa. En mayo de 1911 éstas tenían lugar en varios artículos aparecidos en *La Correspondencia de Aragón*, mientras que en abril de 1914 era Mariano de Pano se quejaba desde *El Noticiero* tanto de la falta de presupuesto como del precario mantenimiento de que adolecía el edificio[431].

---

428 La historia del Museo de Zaragoza ha sido recogida en: *Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2000.

429 ROS RAFALES, R., "Nuestro Museo Provincial de Arte", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 28 de enero de 1901, p. 1.

430 VALENZUELA, *op. cit.*, 1902, pp. 584-585.

431 PANO, M. de., "El Ayuntamiento y el edificio de Museos", *El Noticiero*, Zaragoza, 29 de abril de 1914, p. 1.

En 1916, Ricardo del Arco aprovechaba la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* que se celebraba en el museo para subrayar la necesidad de invertir en él y concluía: "Si esta ha sido una de las virtudes del regionalismo (la potenciación del museo), amemos el regionalismo bien entendido que tales ideales despierta"[432]. Tampoco prestar sus salas para la celebración de exposiciones temporales fue una práctica tan común como, a priori, podría parecer.

En ocasiones, pese a que sus espacios se llegaran a barajar para este uso. Así ocurrió con la exposición de Miguel Viladrich de noviembre de 1918 que, ante los problemas planteados por la Academia, terminó por celebrarse en el Centro Mercantil tras no poca polémica. La Comisión de Festejos del Ayuntamiento debió jugar un importante papel en la organización de la muestra. No en vano, la exposición formaba parte del programa oficial de fiestas, de modo que la propia comisión fue la encargada de solicitar las salas del museo a los académicos tras haber descartado la idea inicial de que se celebrara en la Lonja[433]. Según recoge el libro de actas de la institución en su sesión del 20 de octubre de 1918, no pudo celebrarse en el Museo por falta de espacio, ya que no había salas disponibles y no se consideró oportuno "desmontar el salón de Alfonso XIII precisamente en el día en que acaba de inaugurarse"[434].

El museo sí que acogió, sin embargo, las dos muestras que la Junta del Centenario de Goya organizó en 1927 y 1928.

En cualquier caso, la vida del museo estuvo siempre sujeta a iniciativas de carácter privado que favorecieran el incremento de sus fondos y sus posibilidades expositivas. Todavía en 1934 los propios artistas planteaban la posibilidad de donar al museo algunas de sus obras con la condición de que éste contara con un espacio dedicado al arte aragonés contemporáneo[435]. Entre los oferentes se encontraban Aguado Arnal o José Bueno. En cualquier caso, no tenemos constancia de que ésta idea llegará a materializarse.

2.1.2 La iniciativa privada

De la iniciativa privada partieron algunos de los más relevantes esfuerzos dedicados al fomento del arte aragonés durante primer tercio del siglo XX. Esto fue posible gracias a la labor desarrollada por una serie de particulares, entidades y asociaciones a las que nos referiremos a continuación. En conjunto, podemos hablar, una vez más, de diferentes planteamientos e iniciativas acordes con el espíritu regeneracionista, así como de una más o menos evidente identificación con los planteamientos del regionalismo.

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

433 RODELA (Felipe Alaiz), "Arte", *Aragón*,nº 14, Zaragoza, 3 de noviembre de 1917.

434 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.

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

La formación artística: academias privadas

En el ámbito formativo, a lo señalado en el anterior epígrafe, habría que añadir la importancia que tuvieron una serie de academias privadas regentadas por pintores y escultores que permitieron a los nuevos artistas completar su aprendizaje. Concha Lomba señala la actividad de al menos tres academias privadas en Zaragoza a 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 o Félix Burriel[436]. En Huesca, por su parte, se encontraba la regentada por León Abadías, así como una Academia Oficial de Dibujo dirigida por el arquitecto Mariano Blasco[437].

La misma Lomba señala el papel clave que academias y estudios particulares desempeñaron en la formación artística, tanto en Aragón como en el resto de España, especialmente, durante las dos primeras décadas del siglo XX. Así, a las ya citadas, añade las regentadas por los pintores Elías García y Enrique Gregorio Rocasolano o la llamada Escuela Práctica de Dibujo Industrial. En el ámbito escultórico enumera el trabajo desarrollado por los talleres de los hermanos Albareda, Dionisio Lasuén, Cubero o Bayod; mientras que en las artes decorativas no olvida la labor formativa llevada a cabo por Pablo Remacha, forjador; Manuel Viñado, esmaltista; o los hermanos Codín, pintores decorativos e industriales[438]. En Huesca el pintor Félix Lafuente tuvo una Academia de Pintura ubicada en los bajos el Colegio de Santiago por la que pasó Ramón Acín hacia 1910[439]. También Anselmo Gascón de Gotor debió crear una academia privada de dibujo, tras hacerse cargo a partir de 1908 de la Cátedra de Dibujo en el Instituto de Segunda Enseñanza de Huesca[440].

A esta enumeración habría que añadir la Academia de Dibujo y Pintura de Abel Bueno Gros, que se había puesto en marcha hacia 1896 y ya se anunciaba en prensa en 1904[441]. Ésta funcionó, al menos, hasta la década de 1920. Un dinámico centro en el que se celebraban concursos de composición entre sus alumnos[442], y en el que tenían lugar conferencias como la impartida en marzo de 1914 por Emilio Ostalé sobre la obra del pintor

436 LOMBA, *op. cit.*, p. 29.

437 *Ibídem.*

438 *Ibídem*, pp. 61-2.

439 *Ibídem*, p. 62.

440 BESPÍN GRACIA, M. D., *El pintor zaragozano Anselmo Gascón de Gotor*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, p. 14.

441 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 auncio en prensa: *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de octubre de 1904, p. 1.

442 La undécima convocatoria tuvo lugar en febrero de 1913: "De Arte", *La Crónica*, Zaragoza, 1 de marzo de 1913, p. 3.

Eduardo Chicharro[443]. Por ella pasó como alumno, entre otros muchos, Vicente Rincón. Por otra parte, además del Ateneo, al que aludiremos a continuación, otras asociaciones culturales también trataron de actuar en favor de la formación artística. Así, el Instituto Francés de Zaragoza, comenzó su actividad hacia 1920 organizando algunas conferencias, con la idea de crear un Círculo Hispano-Francés y tratando de poner en marcha una exposición de arte aragonés en Pau que finalmente no llegó a realizarse. Al menos durante ese año, sí que llegó a organizar cursos de dibujo, pintura y escultura bajo la dirección de Mr. Guyoné[444].

El Ateneo de Zaragoza

Una de las entidades que a partir del cambio de siglo desarrolló una más importante labor no sólo en el ámbito de la formación sino, en general, en todo lo relativo al fomento y la difusión del arte aragonés fue el Ateneo de Zaragoza[445]. Tras su fundación en 1864 y su refundación en 1880, a partir de 1898 inició una nueva etapa tras su desaparición dos años antes. Esta nueva recreación estuvo profundamente ligada al ámbito de las artes plásticas y en ella jugaron un papel destacado algunos de los autores aragoneses más destacados del momento.

Tal y como recoge Soria Aedo, los antiguos socios del Ateneo llevaron a cabo diferentes reuniones a finales de 1897 encaminadas a una nueva puesta en marcha de la institución[446]. De todas ellas, la que fructificó fue la mantenida con un grupo de artistas que pretendían fundar una Sociedad o Círculo de Bellas Artes[447]. Ambos colectivos se reunieron en la sede del Casino de Zaragoza el 30 de diciembre para ultimar los detalles de la fusión, siendo ésta ya efectiva el mes siguiente[448]. Para entonces ya estaban perfiladas las líneas de actuación que desarrollaría la nueva entidad.

443 OSTALÉ TUDELA, E., "Arte. Apuntes biográficos", *Juventud*, nº 4, Zaragoza, 9 de marzo de 1914, p. 5. Ya el año anterior, con motivo del citado concurso de composición, había impartido una lección Ostalé bajo el título de "La mujer española", compartiendo acto con Amelia Pascual que trató sobre "El arte del bordado" y Luis Cid, que habló de "Joyas"; alumnos ambos de la propia Academia de Dibujo y Pintura: "De Arte", *op. cit.*, 1 de marzo de 1913.

444 OSTALÉ TUDELA, E., "Crónica artística de la ciudad de Zaragoza, en el año 1920", *El Noticiero* (*Suplemento artístico*), Zaragoza, 13 de febrero de 1921, s/p.

445 Sobre la historia del Ateneo de Zaragoza: CASTILLO GENZOR, A., *El Ateneo de Zaragoza (112 años al servicio de la cultura popular)*, Zaragoza, Publicaciones de "La Cadiera", 1976; y SORIA ANDREU, F., *El Ateneo de Zaragoza (1864-1908)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1993.

446 SORIA, *op. cit.*, p. 166.

447 Ésta suponía la primera iniciativa de asociacionismo artístico de que tenemos noticia en este periodo; cuestión de la que nos ocuparemos en su momento.

448 *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.

Según recogía Gregorio García-Arista en *Diario de Avisos*: "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"[449].

De este modo, no es de extrañar que en la nueva junta directiva tuvieran responsabilidades artistas como Joaquín Pallarés, vicepresidente junto a Rafael Pamplona; Timoteo Pamplona, tesorero; y Mariano Oliver Aznar, uno de los dos secretarios. La presidencia, por su parte, quedó en manos de Juan Enrique Iranzo, fue en esta nueva etapa cuando, en opinión de Castillo Genzor: "el Ateneo de Zaragoza conquistó nuevamente el favor del público, tutelando toda suerte de iniciativas de índole cultural y protegiendo entidades que, como la Asociación de Artistas, hubieron de recurrir a su apoyo para poder subsistir"[450].

La recién creada junta se encargó también de la aprobación de un nuevo reglamento. Entre las obligaciones establecidas en sus artículos, además de la organización de conferencias y de las iniciativas para el fomento de la lectura, se encontraba la organización de una Sociedad de Excursiones vinculada a la Sección de Literatura e Historia. Ésta quedaba comprometida a la organización de dos tipos de excursiones para sus socios: "una para la pintura en el campo y otras histórico-artísticas para visitar los lugares y monumentos de mérito" (Art. 7º)[451].

El talante aragonesista de la organización quedaba refrendado, entre otras cuestiones, por el compromiso con la celebración anual o bianual de juegos florales. Éstos llegaron a celebrarse de forma regular, como señalamos en su momento, entre 1900 y 1905.

Por otra parte, la importancia de las artes plásticas en el propio organigrama de la entidad era patente en el hecho de que la Sección de Artes Plásticas era la única que contaba con un estatuto autónomo, si bien supeditado al reglamento general[452].

Una de las más ambiciosas iniciativas llevadas a cabo por esta sección tiene que ver con el papel jugado por el Ateneo como espacio para la formación de artistas. Nos referimos a la creación de una cátedra de dibujo del natural que puso en marcha una clase con modelo vivo. Según recogía la prensa ésta se inauguró el 21 de marzo de 1898, todo un acontecimiento al que acudieron numerosos artistas. Las condiciones de la instalación debían ser notables: "cuatro filas de pupitres en semicírculo dan frente al lienzo donde se coloca el modelo iluminado por un poderoso arco voltaico"[453]. Ignoramos en qué medida tuvo continuidad este espacio de aprendizaje tan necesario para los artistas de la ciudad.

---

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

450 CASTILLO, *op. cit.*, p. 31.

451 Recogido en SORIA, *op. cit.*, p. 228.

452 "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, *op. cit.*, p. 170.

453 Recogido en SORIA, *op. cit.*, p. 170.

Sabemos, gracias al ya referido comentario publicado por Valenzuela, que los alumnos de la Escuela de Artes, aunque en condiciones poco favorecedoras, con la posibilidad de pintar del natural al propio portero del edificio que actuaba también como modelo[454]. Esto ocurría en 1902 e ignoramos si llegaron a convivir en el tiempo las clases ofrecidas desde el Ateneo con las que ofrecía la Escuela. De lo que no hay duda es de que, en algún momento entre 1902 y 1912, ambas fueron eliminadas, tal y como atestigua una iniciativa, inédita hasta el momento, que trató de suplir el vacío en este ámbito. *Heraldo de Aragón* daba en mayo de 1912 la noticia de que, por iniciativa de un grupo de artistas, la Sección de Arte del Ateneo ponía en marcha una clase de pintura con modelo vivo que viniera a reemplazar a la que la Escuela de Artes e Industrias había suprimido al faltar la consignación que el Estado realizaba para este efecto[455]. La iniciativa fue todo un éxito y, al poco de ponerse en marcha, ya se contaba con más de treinta inscritos entre pintores y aficionados. Cuando apenas llevaban un mes de vida, el crítico Luis Torres, realizó una crónica sobre el funcionamiento de estas clases nocturnas para *Diario de Avisos de Zaragoza*[456]. Insiste el autor en la indefensión en que habían quedado los artistas ante la imposibilidad de contar con un espacio para trabajar ante modelos vivos y agradece el apoyo mostrado por el Ateneo: "Nadie mejor que el Ateneo podía acoger á estos luchadores entusiastas que, como Arquímedes, pedían sólo un punto de apoyo para levantar con la palanca de sus méritos este mundo dormido de nuestro arte regional" y, todo a cambio, únicamente, de "una modestísima cuota"[457]. Torres, describe en los siguientes términos el ambiente contenido en esa "sala de estudio":

> "La luz eléctrica está enfilada hacia los caballetes por modestos embudos de hoja de lata y la gran bujía que alumbra el modelo vivo, un muchacho de 15 años con torso de luchador ateniense, tiene una pantalla de cartón.
>
> Así apenas se ven las caras de los artistas, que afanosamente siguen con los difuminos en el papel las líneas perfectas del inmóvil desnudo"[458].

Y, entre los reunidos enumera:

> "En primer término vemos al simpático Lafuente, con su conversación rápida y pintoresca; luego vamos viendo á Galiay, Gárate, Gracia, Aguado, González, el más entusiasta del grupo, Ainaga el escultor con sus medias melenas, Orduna, Ara, Trallero, Ruste, Lasuén, Ginés, Aparici, Díaz, Navarro, Bueno y al atildado joven García Condoy, que hasta pinta con el gabán al brazo y con su eterno gesto aristocrático desdén"[459].

454 VALENZUELA, "Algunas consideraciones…", *op. cit.*, 1902, p. 584.

455 "De Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 3 de mayo de 1912, p. 2.

456 TORRES, L., "Notas de arte. Los artistas de casa", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 2 de junio de 1912, p. 3.

457 *Ibídem.*

458 *Ibídem.*

459 *Ibídem.*

Todo un colectivo de artistas que, como apunta Torres, quiso ser germen de una organización estable a la que nos referiremos en su momento. Por entonces, ya se apuntaba la idea de realizar pequeñas exposiciones para que dieran a conocer el resultado de las clases. Un anticipo de una cita más ambiciosa que se planeaba para el mes de octubre.

En cualquier caso, en relación a la impartición de clases ante modelo vivo en la Escuela de Artes, no hay que olvidar que, según ha señalado Teresa Playán, el año siguiente, 1913, está documentado el pago al modelo vivo entre los pagos de la escuela[460]. La misma autora alude también a que esta práctica formaba parte de la asignatura de Composición Decorativa-Pintura, hacia 1924. Por lo que parece, la disponibilidad de fondos para pagar el modelo debió ser bastante irregular durante todo el primer tercio del siglo. Ya en la década de 1930, es conocida la normalización del trabajo ante el modelo vivo entre los artistas zaragozanos gracias a la acción del recién creado Estudio Goya.

En otro orden de cosas, la Sección de Artes Plásticas del Ateneo estaba obligada, por el propio reglamento de 1898, a encargarse de la celebración de una exposición anual en el mes de octubre coincidiendo con las fiestas del Pilar. Incluso llegó a nombrarse una comisión permanente de exposiciones de bellas artes, prevista también en el reglamento, y constituida por Victoriano Balasanz, Ángel Gracia, Mariano Cerezo y Antonio González (de la Sección de Artes Plásticas); José María Royo (de la Sección de Ciencias); Ricardo Pieltain (de la Sección de Literatura); José Gascón y Marín (de la Sección de Sociología); Luis de la Figuera (arquitecto) y Mariano Oliver Aznar (de la Sección de Historia)[461].

Lamentablemente, y quizá por lo ambicioso de la iniciativa, los resultados fueron bastante discretos; al menos en lo que se refiere a los primeros años. Tan sólo en 1898 llegó a celebrarse la exposición, de la cual nos ocuparemos en su momento. Tras ésta se encargó también de la organización de una muestra individual de Juan José Gárate[462].

En años posteriores los intentos quedaron prácticamente en eso. Así, en 1900, el Ateneo pretendió hacer coincidir la exposición de obras de sus socios con una empresa de gran envergadura en la que decidió embarcarse: la erección de un monumento a Goya en la ciudad. La exposición era, por tanto, uno más de los medios recaudatorios que se barajaban y, según se pretendía, ésta no sería únicamente regional sino que se pensaba pedir su colaboración "a todos los artistas españoles y extranjeros" para obtener los necesarios beneficios a través de la venta de sus obras[463]. La idea del monumento no prosperó y, desde luego, la ambiciosa empresa de reunir en una gran exposición obras de autores españoles y extranjeros, tampoco. Los socios de la Sección de Artes Plásticas del Ateneo sí que llegaron a donar sus obras para una rifa, si bien ni siguiera llegó a habilitarse un espacio único para su

460 PLAYÁN, T., "La enseñanza en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza", en *Centenario de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, 1895-1995*, [catálogo de la exposición comisariada por Cristina Giménez], Zaragoza, Escuela de Arte de Zaragoza, 1995, pp. 47-61.

461 *Libro de actas de juntas ordinarias*, 5 de junio de 1898. Recogido en: *Ibídem.*

462 Según se recoge en CASTILLO, *op. cit.*, p. 31.

463 "Goya y el Ateneo", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 28 de febrero de 1900, p. 1.

exhibición. Pudieron verse en septiembre de ese año en diferentes escaparates de la ciudad, concretamente los de las sastrerías de D. José Sola y Sucesor de Pérez, así como en los de La Moda Elegante[464]. En cualquier caso, la única referencia que se ha localizado en la prensa no recoge el nombre de ninguno de los participantes. Tampoco se señala que la finalidad de la recaudación fuera todavía la erección del citado monumento, es más, ni siquiera se ha podido corroborar que la subasta tuviera finalmente lugar.

Algunos años después, en 1905, el Ateneo se implicó activamente en la conmemoración del tercer centenario del Quijote[465]. Entre las actividades programadas se incluía un concurso literario y artístico. El éxito de la convocatoria fue bastante limitado, dado que tan sólo concurrieron tres cuadros y un bajo relieve en la sección de artes plásticas, resultando ganador Gárate y obteniendo Díaz Domínguez un accésit gracias a un trabajo que fue destacado de entre el resto de obras por Valenzuela desde las páginas de *Revista de Aragón*[466]. En cualquier caso, no tenemos noticia segura de que las obras presentadas fueran mostradas al público. Los intentos del Ateneo por implicarse en la organización de exhibiciones darían un mayor resultado ya en la década de 1910 cuando la entidad se hizo cargo de la celebración de las exposiciones regionales de 1911 y 1912.

Igualmente el Ateneo se prestó a la colaboración con otras iniciativas encaminadas a la dinamización artística zaragozana y vinculadas al ámbito privado. Así lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que, en diversas ocasiones, cediera sus salones para exponer las obras presentadas a los concursos organizados por la fundación Villahermosa, tal y como sucedió en las ediciones celebradas entre 1906 y 1913. Si bien el caso más destacado de este tipo de colaboraciones pudo ser aquél que dio lugar al nacimiento de uno de los más dinámicos espacios expositivos con que contó la ciudad de Zaragoza durante las dos primeras décadas del siglo: la tienda de muebles de lujo de José González e hijos. De este espacio, así como de la implicación del Ateneo en su puesta en marcha como sala de exposiciones, nos ocuparemos en su momento.

Por último, quedaría por tratar la cuestión de la sede donde el Ateneo de Zaragoza desarrolló su labor a partir de su refundación en 1898, así como la estrecha relación que mantuvo con otra entidad privada de gran relevancia para la vida cultural zaragozana: el Centro Mercantil. Castillo Genzor señala en su estudio que el Ateneo trasladó su sede al edificio ocupado por el Mercantil en 1899 gracias a un acuerdo firmado entre ambas partes[467]. Sin embargo, la información que hemos podido reunir al respecto indica que esta unificación de espacios, y a la larga también de actividades, se produjo en una fecha bastante posterior.

464 "Ateneo", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 24 de septiembre de 1900, p. 1.

465 La puesta en marcha y desarrollo de las actividades relacionadas con la conmemoración aparece recogido con todo detalle en SORIA, *op. cit.*, pp. 235-262.

466 VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte Moderno", *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1905, pp. 234-38.

467 CASTILLO, *op. cit.*, p. 28 y 32.

En enero de 1898 Gregorio García-Arista informaba desde *El Diario de Avisos de Zaragoza* de que: "El Ateneo, para su nueva instalación, ha tomado una casa, que por su amplitud y excelentes locales, le permitirá establecer todas sus enseñanzas y su círculo"[468]. Entre las estancias con que contaba el *Diario de Zaragoza* enumeraba un gran salón de sesiones, salas de pintura, de lectura y biblioteca, de conversación y billar[469]. Todo un centro recreativo que no estaba pensado únicamente para la celebración de conferencias:

> "Porque el Ateneo va á 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 á estos centros, han pasado á la Historia, quizá porque debían pasar"[470].

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"[471]. Desde el primer momento se planeó la intervención de los artistas miembros del Ateneo en la renovación y decoración de los espacios. Así, a comienzos del año 1900, algunos de ellos se encontraban inmersos en la decoración de su salón de actos[472]. En concreto, intervinieron los artistas socios: Dionisio Lasuén, Victoriano Balasanz, Mariano Cerezo, Ramiro Ros Rafales, Ángel Gracia, Mariano Oliver Aznar y Codín, si bien de la naturaleza de su intervención, un programa alegórico dedicado al progreso social con un sentido marcadamente regeneracionista, nos encargaremos en su momento. La actividad, según recogía la prensa, era en ese momento muy intensa entre todos los miembros de la entidad, inmersos en la preparación de un nuevo curso que sería inaugurado una vez acabado el trabajo de los artistas[473].

Ignoramos el tiempo exacto que el Ateneo permaneció en la sede de la calle de Santa Cruz. El ambicioso programa decorativo hace pensar que estaba concebido como un espacio permanente y que allí tendrían lugar, durante la década siguiente, las citadas clases de pintura con modelo vivo; también las primeras exposiciones de fotografía de la ciudad, centradas en la reproducción de paisajes y ambientes aragoneses de la mano de aficionados como Dosset,

468 G. G-A., *op. cit.*, 20 de enero de 1898.

469 "El nuevo Ateneo de Zaragoza", *Diario de Zaragoza*, Zaragoza, 18 de enero de 1898, p. 1.

470 G. G-A., *op. cit.*, 20 de enero de 1898.

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

472 También la gran escalera del edificio contó con unos frisos decorativos realizados por Luis de la Figuera junto a Dionisio Lasuén: *Ibídem*, p. 25.

473 "Ateneo", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 5 de enero de 1900, p. 2.

Azara, Pano o Supervía; así como conciertos y conferencias musicales[474]. Pero lo cierto es que diferentes noticias de prensa nos señalan que, al menos entre 1906 y 1913, la sede de la institución se encontraba en el nº 110 del Coso[475]. Nos encontraríamos, de este modo, ante una temprana mudanza de sede durante los primeros años del siglo. El propio Luis de la Figuera, en una carta enviada a los responsables de la revista *Paraninfo* en 1915, señalaba que el intento asociativo llevado a cabo por los artistas en 1897 tuvo pocos años de vida, añadiendo que a éste le siguió, pocos años después, otro efímero intento dentro del Casino Mercantil, así como la más reciente agrupación radicada en el Coso (de nuevo vinculada al Ateneo, habría que añadir)[476]. Luis Torres, por su parte, en 1912 denominaba el edificio donde tenía su sede el Ateneo como el "vetusto caserón del marqués de Urrea"[477].

En cualquier caso, estamos en condiciones de afirmar que, pese a lo señalado en estudios previos, la unificación física del Ateneo y el Centro Mercantil –como ya había ocurrido entre 1880 y 1896– no se produjo hasta finales de 1913 o principios de 1914. Tal y como recogía *Diario de Avisos* en noviembre de 1913, fue entonces cuando en una junta general extraordinaria el Dr. Royo Villanova, presidente del Ateneo, explicó a los socios la oferta recibida desde el Centro Mercantil de que ocuparan uno de los pisos del palacio que esta entidad se estaba construyendo en el Coso[478]. Lo cual suponía un necesario traslado a unos locales mejores y más céntricos. La idea, que, como bien expuso Royo, apenas suponía esfuerzo económico fue recibida con aplausos y, tras la aclaración de algunas objeciones, se encomendó a la directiva el entrevistarse con el Sr. Pellejero, presidente del Casino, para ultimar los términos.

De este modo, se dio un paso más en la reunión de dos entidades que ya contaban con una estrecha relación desde hacía décadas. De hecho, el propio reglamento del Ateneo señalaba que eran socios de éste todos los miembros de las juntas directivas del Casino de Zaragoza y el Centro Mercantil[479].

Pese a compartir sede y socios, ambas instituciones contaron siempre con juntas directivas independientes; al menos hasta 1943 cuando la presidencia de ambas instituciones recayó en una misma persona: Emilio Laguna Azorín[480]. En cualquier caso, la coincidencia de espacios dio lugar a la práctica identificación entre las actividades promovidas por una y

474 FIGUERA, *op. cit.*, p. 25.

475 Las alusiones al Coso las hemos localizado, entre otros, en: "Fundación Villahermosa Guaqui", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 26 de octubre de 1906, p. 1; "Fundación Villahermosa-Guaqui", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 de octubre de 1907, pp. 1-2; PANO, M. de, "Patronato Villahermosa Guaqui", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de mayo de 1909, p. 2 y "Notas de sociedad", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 26 de diciembre de 1913, p. 1.

476 FIGUERA, L. de la, "El Círculo de Bellas Artes. Más contestaciones", *Paraninfo*, nº 39, Zaragoza, 2 de agosto de 1915, p. 2.

477 TORRES, *op. cit.*, 2 de junio de 1912.

478 "El Ateneo cambiará de casa", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 14 de noviembre de 1913, p. 3.

479 Capítulo II, artículo 7. Según se recoge en SORIA, *op. cit.*, p. 167.

480 CASTILLO, *op. cit.*, p. 40.

otra entidad. Así, en el ámbito expositivo, si a las exposiciones celebradas en el edificio por parte de artistas como Julio García Condoy, Germán Gil Losilla, Salvador Rael, José Bueno o Ángel Díaz Domínguez entre 1917 y 1918, la prensa aludía como iniciativas propias del Ateneo, paulatinamente el Mercantil se involucró en el entramado artístico local adquiriendo un protagonismo inédito hasta ese momento. Tanto es así que, en ocasiones, las crónicas periodísticas dedicadas a los eventos celebrados en el centro aludían a una institución u otra de forma indistinta.

Quizá la noticia más clarificadora a este respecto la proporcionaba Ostalé Tudela en marzo de 1921, al hacerse eco de la inactividad que lastraba el Ateneo para esas fechas: "No es a la Junta a la que echamos toda la responsabilidad de que pase el tiempo sin que el Ateneo dé la menor señal de vida. Comprendemos la situación de esta sociedad. 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"[481]. Entiende, por tanto, que en la unión con el Centro Mercantil está el origen de la decadencia de la entidad. De este modo, el Ateneo perdió su protagonismo en el discurrir de la vida artística local en favor del propio Centro: "No hace mucho tiempo que los elementos artísticos buscaban el apoyo del Ateneo para introducirse en el Centro Mercantil. Hoy han aprendido, y como el Centro Mercantil facilita todo lo que se relaciona con cualquier rama del Arte, se van directamente a él y además de la gloria que buscaban, sacan pesetas"[482]. E incluso, pese a que en esa misma crónica da noticia de los cargos recién nombrados para la Sección de Artes, señala que, algunos años antes, los artistas se separaron del Ateneo, favoreciendo así la "muerte artística" de la institución, dado que éstos, "con todos sus grandes defectos, eran los que daban animación"[483].

No es de extrañar, en consecuencia, que las referencias directas a la implicación del Ateneo en la vida cultural zaragozana se hicieran cada vez más escasas a partir de la década de 1920, cuando, prácticamente, se centró en exclusiva en la organización de conferencias y la impartición de cursos de formación[484].

Hacia 1929, Castán Palomar se hacía eco desde *La Voz de Aragón* de los rumores que apuntaba a la separación entre el Ateneo y el Mercantil. Y se refería a los años de unión en los siguientes términos:

> "Creemos sinceramente que el Ateneo, en estos años de transitoria fusión con el Centro Mercantil, no ha perdido ninguna de aquellas características que avaloraban su nombre. El Mercantil lo acogió con todos los cariños, con todos los respetos, con ese gozo de señorear su casa que le brindaba el carácter cultural del Ateneo. Y éste

481 OSTALÉ-TUDELA, "Crónica artística de la Ciudad de Zaragoza, durante el primer trimestre de 1921", *El Noticiero*, Zaragoza, 30 de marzo de 1921, p. 4.

482 *Ibídem.*

483 *Ibídem.*

484 Algunas de esas conferencias fueron recogidas por Manuel García Guatas en: GARCÍA GUATAS, M., *Una Joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Caja Rural de Aragón, 2004, pp. 139-144.

> ha proseguido su labor, no solamente llevan a su tribuna a las primeras figuras de la España intelectual, sino atendiendo, día tras día, a la instrucción de esa muchachada que llena las clases del Ateneo" [485].

Si bien, entendía Castán que la separación entre ambas entidades no puede sino favorecer al Ateneo, dado que éste "bajo la tutela de un casino poderoso, puede debilitarse y hasta ver borrada un día su propia personalidad"[486]. Y abogaba, a continuación, por la reunión de todas las entidades artísticas zaragozanas en un nuevo edificio, que sea "albergue de escritores, de músicos, de pintores, de cantantes, de artistas, en suma"[487]. Una iniciativa que debía estar capitaneada por el Ateneo y contribuir a atajar la constante emigración a la que se veían obligados los artistas locales. En cualquier caso, los rumores no se confirmaron y la separación física entre ambas instituciones no se produjo hasta finales del siglo XX.

El Centro Mercantil Industrial y Agrícola de Zaragoza

El origen del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza hay que situarlo en la tertulia del Comercio fundada en 1839[488] con la idea de fomentar los negocios de los comerciantes implicados. De ahí saldría el germen de lo que finalmente se denominó como Centro Mercantil e Industrial –el calificativo de "Agrícola" fue añadido en 1871–, cuando verdaderamente inició su andadura el 10 de octubre de 1858 en el piso principal del nº 3 del Coso. Allí tuvo su sede hasta 1875, cuando, por motivos de espacio, se trasladaron al nº 29 de la misma calle, en el antiguo palacio de los Coloma, donde pagaron alquiler hasta su compra en 1910[489]. Durante esta primera etapa no destacó el centro por su implicación en la vida cultural zaragozana si bien es cierto que dio cabida a diversos conferenciantes como Segismundo Moret, Mariano Supervía, Víctor Balaguer, Tomás Castellano o Joaquín Gil Berges; tomó parte en congresos como el Hispano-americano-portugués celebrado en Madrid en 1892; participó en la organización de las exposiciones aragonesas de 1868 y 1885; o, según recoge Manuel García Guatas, en la celebración de las fiestas del Pilar de 1874[490].

---

485 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.

486 *Ibídem.*

487 *Ibídem.*

488 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; BERNAD, E., "El Casino Mercantil", en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, t. III, Zaragoza, Unali, pp. 705-706; y MARTÍNEZ VERÓN, J., y RIVAS GIMENO, J.L., *El Centro Mercantil de Zaragoza 1909-1935*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985. Si bien la publicación más reciente y completa sobre la entidad sería: GARCÍA, *op. cit.,* 2004.

489 Las negociaciones con los propietarios se extendieron entre mayo de 1909 y marzo de 1910. Finalmente se decidió adquirir el inmueble por la cantidad de 635.000 pesetas en sesión de la junta del centro celebrada el 2 de marzo de 1910. Recogido en: MARTÍNEZ y RIVAS, *op. cit.*, p. 12.

490 GARCÍA, *op. cit.*, pp. 14-5.

Momento especialmente destacado dentro de su trayectoria supuso la fusión el 19 de enero de 1876 con Círculo Zaragozano momento que, en palabras de Dionisio Casañal, constituyó "el verdadero origen de su importancia y de sus prestigios"[491].

Una nueva etapa se iniciaría con la remodelación arquitectónica de su sede llevada a cabo a partir 1912 por Francisco Albiñana, ganador del concurso celebrado el año anterior. Fue éste quien dotó al edificio de la característica fachada modernista de profusa decoración vegetal que todavía hoy le identifica, conservando únicamente del antiguo palacio renacentista cuatro techumbres en madera labrada que incorporó en diferentes estancias. La inauguración oficial tuvo lugar el 10 de octubre de 1914 con la recepción de las autoridades en el llamado salón Rojo y un concierto en el salón de Fiestas[492].

Fue entonces cuando el Ateneo de Zaragoza se trasladó a la sede del Mercantil, concretamente al segundo piso del nuevo edificio[493]. Durante esos primeros años, el grueso de la actividad cultural allí desarrollada corrió a cargo del Ateneo, incluyendo las primeras exposiciones celebradas en sus salas. Ahora bien, como anunciábamos el protagonismo del Mercantil como entidad privada dedicada a la promoción cultural vivió una verdadera eclosión durante las décadas de 1920 y 1930 y aún se mantendría durante la posguerra. En ese momento se convirtió, sin ningún género de dudas, en el más destacado agente para el fomento y la difusión del arte aragonés y español con que contaba la ciudad. Y no sólo a través de la cesión de sus salones para la celebración de muestras artísticas, sino también gracias a su propia implicación en la organización de las mismas, las puntuales adquisiciones de algunas obras allí presentadas, así como a partir de los encargos de decoración de su propia sede a diferentes artistas locales. Una labor, ésta última, que ya había iniciado durante la década de 1910.

En cuanto a la denominación de la entidad las fuentes hablan, indistintamente, como Centro y como Casino Mercantil. Si bien no debe confundirse éste con el Casino Principal de Zaragoza, fundado el 1 de enero de 1843 y que tenía su sede en el palacio de Sástago. Se trataba de una sociedad eminentemente aristocrática que, coincidiendo con la celebración de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, llegó a acoger en su sede una exposición de autores contemporáneos organizada por el Círculo de Bellas Artes madrileño. En cualquier caso, no tenemos noticia de que llevara a cabo ninguna otra iniciativa en este mismo sentido.

Cuando en octubre de 1917 la revista *La Esfera* se hacía eco de la importancia que el Centro Mercantil había cobrado en la ciudad de Zaragoza, todavía se centraba únicamente en la descripción de su importante biblioteca[494]. Sin embargo, tan sólo dos años después, la relación de sus actividades publicada por el diario madrileño *El Imparcial*, resultaba mucho

491 CASAÑAL, D., "El Centro Mercantil Industrial y Agrícola de Zaragoza", *Aragón Ilustrado*, Zaragoza, 18 de febrero de 1899.

492 *Ibídem*, p. 15.

493 García Guatas señala que posteriormente se trasladó al cuarto piso, con acceso desde la calle Cuatro de Agosto: GARCÍA, *op. cit.*, p. 139.

494 "El Centro Mercantil de Zaragoza", *La Esfera*, Madrid, 13 de octubre de 1917.

más extensa, afirmando que Centro Mercantil estaba llevando a cabo "una intensa y no interrumpida labor cultural"[495]. Así, además de las virtudes de su biblioteca, de la importancia de las conferencias allí celebradas o de su intensa labor social, se subrayaba especialmente la importancia que se daba al arte entre sus iniciativas, calificándolo, directamente, de "pródigo mecenas". A continuación, enumeraba las recientes exposiciones celebradas allí por Viladrich o Díaz y Bueno, pese a que éstas habían sido iniciativa del Ateneo. También se hablaba de la protección que prestaba a los artistas aragoneses a través del encargo de múltiples obras para engalanar su sede, o de que subvencionara las actividades del Orfeón de Zaragoza y la Agrupación Artística; así como el Museo Comercial de Aragón y la Academia de Ciencias. Y todo ello, según señalaba la crónica, asociado a un profundo sentimiento aragonesista: "Un aragonesismo ardiente, compatible con el españolismo más puro, late poderoso en el alma colectiva de esta entidad"[496].

No fue un hecho excepcional que la prensa madrileña se hiciera eco de la labor desarrollada por esta entidad. De hecho, otros artículos de similares características vieron la luz durante los años siguientes. En concreto, en 1920 el diario *La Libertad* le dedicó una página completa, ilustrada con detallados dibujos que recogían diferentes estancias de su sede realizados a partir de fotografías de Cepero[497]. El objetivo principal del artículo estaba en la descripción pormenorizada de sus diferentes espacios, refiriéndose con igual detalle incluso a zonas auxiliares como cocinas y baños. Por supuesto, también se destacaba el gran salón comedor, todavía sin inaugurar, pero ya con la decoración de Díaz Domínguez y Bueno. Aunque el artículo carece de firma, su autor afirmaba haber conocido el lugar en una reciente visita, la cual le llevaba a confirmar que: "no existe en España ningún Círculo que en grandiosidad pueda comparársele"[498]. Y continuaba: "Seguramente también habrá pocos que cuente con una vida tan intensa, un número de socios tan grande (se aproximan a cuatro mil) y donde concurran tantos elementos forasteros"[499].

ABC, por su parte, optaba en 1925 por llamar la atención sobre la labor desarrollada por el Centro Mercantil en el ámbito expositivo, afirmando:

> "Refugio de artistas y artífices es al presente, sin que su ejemplo mueva a otras ayudas, ese Centro Mercantil e Industrial, formado, su nombre es expresivo, por mayoría de comerciantes e industriales en número que excede de 3500. Y se da el caso paradójico de que son ellos, no siendo a quienes más interesan estas orientaciones del espíritu, los que brindan en todo momento a los artistas protección más desinteresada y mejor que la de los inteligentes y poderosos, no en escasa proporción ciertamente"[500].

495 "El Centro Mercantil, Industrial y Agrícola", *El Imparcial*, Madrid, 17 de mayo de 1919, p. 3.

496 *Ibídem.*

497 "El Centro Mercantil de Zaragoza", *La Libertad*, Madrid, 23 de octubre de 1920, p. 3.

498 *Ibídem.*

499 *Ibídem.*

500 "ABC en Zaragoza", *ABC*, Madrid, 18 de marzo de 1925, p. 21.

A continuación, señalaba el acierto de haber cedido una sala de su sede únicamente para este tipo de eventos. Motivo que le lleva a hacer un detallado recorrido por las exposiciones allí celebradas en los últimos meses para concluir señalando:

> "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. Es lógico. No lo era, en cambio, que esta tierra aragonesa en que alumbró el genio pictórico de D. Francisco de Goya, los negase, los desamparase"[501].

Todavía cabe destacar otro reportaje, en este caso a doble página, aparecido en *Heraldo de Madrid* en 1929 y que, en un tono similar a los anteriores, volvía a hacerse eco de las virtudes de la entidad. Firmado por el alcañizano Arturo Gil Losilla, éste volvía a subrayar la importante labor desarrollada por el Mercantil en materia cultural y artística, llegando a señalar con un lenguaje marcadamente ponderativo:

> "Decir Centro Mercantil, Industrial y Agrícola es decir rincón espiritual de Aragón, aunque en su título no aparezca la palabra arte ni nada que refleje el menor átomo de romanticismo, y, sin embargo, perdónenme que diga que el Centro es el alcázar del arte y de la cultura aragonesa. Que todos los valores espirituales de Aragón y de España pasan por los espléndidos salones del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola"[502].

Subraya de nuevo el autor la importancia del centro para la vida intelectual zaragozana, así como su incuestionable orientación aragonesista. Además de detallar exposiciones, conferencias, homenajes, reuniones y banquetes de diversa índole celebrados y/o impulsados por El Mercantil desde su fundación –incluso incluye un listado con todos los presidentes desde su nacimiento–, Gil Losilla se ocupa también del presente de la entidad, detallando el presupuesto de la misma –con un superávit por aquel entonces de 112.600 pesetas–, y alude a sus planes para el futuro más inmediato.

En cualquier caso, no todos los comentarios fueron tan complacientes con los beneficios que el Mercantil reportaba a los artistas. Sin cuestionar con ello la intachable labor institucional del centro, Ostalé Tudela, arremetía en cambio contra del tiempo que los artistas perdían en las tertulias de este tipo de entidades:

> "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

501 *Ibídem.*

502 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.

éstos, gentes mezquinas e indelicadas –como aquellos burgueses que tanto detestan–; gentes llenas de envidia y mezquindad, lívidas al contemplar el mérito ajeno y sólo preocupados de ganar dinero y de acaparar medallas y cruces…"[503].

Ahora bien, las palabras de Ostalé denotan también que la presencia de artistas en la vida diaria del Mercantil era una constante. De hecho, a través de los encargos anteriormente aludidos ellos mismos habían contribuido a engalanar y completar sus espacios. Las intervenciones más destacadas, analizadas en profundidad en el citado estudio de García Guatas, corrieron de la mano de artistas locales[504]. Luis Torres, que se hacía eco desde la revista *Arte Aragonés* del concurso convocado en marzo de 1913 para acometer la decoración del nuevo edificio, denunciaba que no se había concedido a esta cuestión la importancia que merecía[505]. Así señala que los responsables del Mercantil no habían dedicado el presupuesto suficiente a esta materia. Además, los interesados tan sólo contaron con veinte días para realización de sus proyectos y no se les dio toda la información necesaria. Es por ello que no duda en calificar el concurso de fallido si bien, por otro lado, reconoce que la situación había favorecido a los artistas locales dado que "casi todos ellos" habían logrado "la adjudicación de una parte del decorado"[506]. En cualquier caso, felicita a los ganadores y desea ver el resultado de sus intervenciones, que espera no se vean mermadas por las circunstancias expuestas. Las perjudicadas, en última instancia, serían las artes decorativas.

De este concurso salieron, entre otros trabajos, los dos lienzos pintados por Félix Lafuente en el vestíbulo del edificio, así como la ambiciosa decoración realizada por Ángel Díaz Domínguez para el Salón Rojo. En ambos casos, conjuntos clave para entender las respectivas trayectorias de sus autores, así como de la pintura aragonesa del momento. Los temores expresados por Torres en cuanto a la limitación del presupuesto no iban desencaminados. Así, tal y como recogen Martínez y Rivas, en la sesión del 1 de agosto de 1913, la junta del Mercantil anuló los proyectos presentados por los ganadores del concurso por haberse excedido en sus presupuestos[507]. Si bien, se acordaba también la adjudicación provisional, de acuerdo con las cantidades dispuestas por la propia entidad, del siguiente modo:

"Decoración y pintura del Salón Café á Dn. Dionisio Lasuén.
Decoración y pintura del patio á Dn. Félix Lafuente.
Decoración y pintura del Vestíbulo y escalera á D. Enrique Cubero.
Decoración y pintura de Galería circular á D. Francisco Sorribas y M. Bosque.
Decoración y pintura del salón pral. á D. Vicente García y Busi G.

503 OSTALÉ-TUDELA, *op. cit*, 13 de febrero de 1921, pp. I-II.

504 GARCÍA, *op. cit.*, 2004.

505 TORRES, L., "Arte decorativo. Un concurso desierto", *Arte Aragonés*, nº 4, Zaragoza, abril de 1913, p.1.

506 *Ibídem.*

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

Decoración y pintura de Secretaría á D. Antonio Torres Clavero.
Decoración y pintura de Salón de Juntas D. Ángel Díaz Domínguez.
Decoración y pintura del Saloncito del Coso á D. Enrique Cubero"[508].

Puede observarse, por tanto, cómo la tan ponderada labor del Mercantil como mecenas, tuvo, al menos en este primer momento, unas evidentes limitaciones presupuestarias.

De las actuaciones que durante las décadas siguientes enriquecieron los espacios del Mercantil, se ha ocupado igualmente García Guatas por lo que tan sólo citaremos por la relevancia que tienen en relación a nuestro estudio las llevadas a cabo por Ángel Díaz Domínguez entre 1919 y 1921 para decorar el gran comedor, la decoración del salón Luis XV realizada por Julio García Condoy en 1920 o la intervenciones de la mano de Rafael Aguado Arnal en 1934, tanto en la transformación de uno de los muros del Salón Rojo para incluir una vidriera y dos paisajes pintados por él y, muy especialmente, su gran mural para el fondo del escenario del nuevo salón de actos. Intervenir sobre uno de los edificios más destacados y vivos de la ciudad debía suponer todo un logro para los artistas finalmente elegidos. No es de extrañar por tanto que pudieran surgir desavenencias entre los diferentes agentes implicados. Al menos así lo señalaba Ostalé Tudela al ocuparse de la reforma llevada a cabo en el salón comedor en torno a 1920:

> "Nunca podría escribir la lucha, los insultos, las bajezas, que hemos presenciado en este salón. Todos luchaban por el arte… un arte que se traducía en pesetas. La modestia de algunos de algunos de nuestros artistas u artesanos, no sé dónde se podría encontrar; ni soñábamos que en Zaragoza hubiera "acaparadores del bueno gusto", ni mucho menos "patentes de sentido artístico""[509].

En el ámbito de los encargos directos realizados por el Mercantil, no podemos pasar por alto el realizado con vistas al centenario de la muerte de Goya en 1928. Se trataba de ocho tapices de artistas aragoneses que fueran copia a pincel de los más célebres trabajos realizados por Goya en este ámbito. Éstos fueron encomendados por el presidente de la entidad y el escultor Francisco Sorribas a: Rafael Aguado (*La cometa*), Luis Berdejo (*La vendimia*), Abel Bueno (*El bolero*), Ángel Díaz (*El cacharrero*), Martín Durbán (*Niño subiendo a un árbol*), Vicente García (*Niños hinchando la vejiga*), Joaquín Pallarés (*La gallina ciega*), Santiago Pelegrín (*El pelelé*) y Joaquina Zamora (*El quitasol*). Tres generaciones de artistas, con muy diversos modos de hacer, que sin embargo, dada la propia naturaleza del encargo, difícilmente podían dejar muestra en sus trabajos de sus diferentes planteamientos en materia plástica.

Del mismo modo, el Centro Mercantil también se caracterizó por la adquisición de obras de aquellos autores que exponían en sus salas. De este modo llegó a confeccionar, con toda probabilidad, la más completa colección de arte aragonés del primer tercio del

508 *Ibídem*, p. 93.

509 OSTALÉ-TUDELA, *op. cit*, 13 de febrero de 1921, p. IV.

siglo XX, cuya relación de obras –incluyendo también los encargos para la decoración y las donaciones– fue publicada por García Guatas a partir de la catalogación realizada por 1985 por Alicia Murría[510]. Una colección que, debido a los importantes problemas económicos en que se vio inmersa la institución durante la década de 1980, se dispersó en buena medida. Entre los pintores objeto de compra encontramos a Aguado Arnal, Berdejo, Díaz Domínguez (*Senatus Ecclesiae*, adquirido por 3.000 pesetas), Durbán (*Muchachas de Calafell*), Gárate, del que se llegaron a adquirir hasta siete cuadros, García Condoy (*En la ermita* por 4.000 pesetas), Lafuente, Marín Bagüés (*El pan bendito*, también por 4.000 pesetas), Pallarés, Pelegrín, Vicente Paricio o Viladrich (*La boda de Fraga*, por 13.500 pesetas).

Los concursos artísticos de la fundación Villahermosa-Guaqui

Uno de los mejores ejemplos de implicación de la iniciativa privada en la estimulación de la actividad artística zaragozana lo encontramos en los certámenes artísticos organizados por la fundación Villahermosa-Guaqui. Más allá de los concursos para la obtención de pensiones artísticas organizados por diputaciones y ayuntamientos, o de los convocados para la realización del cartel de fiestas del Pilar, los llevados a cabo por la citada fundación supusieron, al menos durante la primera década del siglo, una de las escasas oportunidades con que contaron los artistas aragoneses para obtener un premio en metálico, así como la exposición de sus trabajos.

La Fundación Villahermosa-Guaqui, según recoge Jesús Pedro Lorente, fue fundada en 1905 a través de un fondo de veinte mil duros despostados en el Banco de España por María del Carmen Aragón Azlor e Idíaquez[511]. La XV duquesa de Villahermosa, que, junto a su marido, ya se había caracterizado anteriormente por su implicación en materia cultural a través de la restauración de monumentos como el castillo de Javier y las iglesias de Pedrola y Veruela o la edición de libros, se ocupó de la creación de este organismo poco antes de morir. Si bien en un sentido estricto, nos estamos refiriendo a la actividad de una aristócrata como mecenas, lo cierto es que la creación de una fundación regida por un patronato, que siguió actuando en material cultural durante décadas tras la muerte de su principal impulsora, supuso una iniciativa de considerable ambición y modernidad para el Aragón de principios del siglo XX. Esto pese a que los resultados obtenidos en su principal campo de actuación, la organización de concursos de pintura, escultura, literatura e investigación histórica, no siempre diera frutos de la calidad esperada. Del patronato, presidido por Mariano de Pano tras fallecer la duquesa, formaban parte también Florencio Jardiel, Pascual Comín y José María Torres. Su sede, al menos en torno al año 1913, se encontraba en la calle Cádiz.

510 GARCÍA, *op. cit.,* p. 219-252. El trabajo de Alicia Murría se corresponde con su tesis de licenciatura, inédita: *El Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza. Estudio histórico-artístico.* Por su parte, Martínez y Rivas ya publicaron la relación de obras adquiridas por la entidad entre 1914 y 1936: MARTÍNEZ y RIVAS, *op. cit.*, pp. 38-40.

511 LORENTE, *op. cit.,* 2000, p. 393.

El certamen de 1905 fue el único realizado en vida de la duquesa, fallecida poco después de la entrega de premios[512]. Las obras presentadas pudieron verse en las salas de la Facultad de Medicina y Ciencias, coincidiendo en tiempo y lugar con la exposición homenaje al pintor Marcelino de Unceta organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Como bien ha señalado García Guatas, esta exhibición fue el medio a través del cual el pintor Francisco Marín Bagüés se dio a conocer por primera vez al público zaragozano[513]. No en vano, fue, junto al escultor Carlos Palao, el ganador del concurso, imponiéndose a pintores más experimentados como Oliver Aznar –su propio maestro–, Abel Bueno o Gárate. En cualquier caso, el triunfo fue relativo, dado que el jurado, formado por Ricardo de Madrazo y José Ramón Mélida, llegados exprofeso desde Madrid, se mostró muy crítico con las obras presentadas. Así, en su fallo incluyó una serie de precisiones que fueron publicadas por la prensa[514]. En primer lugar, excluyó las obras ya presentadas en exposiciones anteriores. Entre éstas se encontraban incluso trabajos premiados en la última nacional como *Copla alusiva* de Gárate o *Teneri ovium foetus* de Oliver Aznar. Y, en segundo lugar, pese a que entre el resto de trabajos había algunos estimables, el fallo señalaba que ninguno llegaba a la calidad esperada, razón por la que se decidió dividir por la mitad la cuantía del premio, dejándolo en mil pesetas a repartir entre los agraciados: en primer lugar *Niños estudiando* de Marín Bagüés y un busto de Carlos Palao con doscientas cincuenta pesetas cada una; *Capilla del Pilar* de Gárate y *Despacho parroquial* de Oliver Aznar, ambas con doscientas pesetas; y, por último, *Santa Ana de Tudela* de Abel Bueno, con cien.

Como era habitual en esas fechas las apreciaciones más acertadas vinieron de la mano de Valenzuela la Rosa en *Revista de Aragón*[515]. Éste, además, de destacar por encima del resto las obras presentadas por Marín Bagüés, vino a cuestionar la propia iniciativa del certamen:

> "Repetir certámenes como el realizado sería notoria equivocación, inexcusable después de haber visto el fracaso del primer intento. Nada puede ganar el arte regional, distribuyendo entre sus más distinguidos cultivadores, exiguas cantidades propias de torneos de feria. Hay que ir por otros caminos que se aparten de los que condujeron siempre á desconsoladores fines"[516].

512 Una completa necrológica ilustrada con un dibujo de Félix Lafuente pudo leerse en *Diario de Avisos:* "Muertos ilustres. La duquesa de Villahermosa", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 6 de noviembre de 1905, pp. 1-2. Del contenido de su testamento, que contenía donaciones de obras artísticas a museos nacionales, se ocupó José Ramón Melida desde *Cultura Española*: MELIDA, J. R., "El legado de la Duquesa de Villahermosa", *Cultura Española*, nº 1, Madrid, febrero de 1906.

513 GARCÍA, *op. cit.*, 2004, pp. 25-27.

514 "Fundación Villahermosa-Guaqui", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 de octubre de 1905, p. 2.

515 VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte Moderno. La Fundación Villahermosa-Guaqui", *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1905, pp. 405-408.

516 *Ibídem*, p. 407.

Aprovechaba la ocasión Valenzuela para criticar también la política oficial de pensiones y aconsejaba a los patronos de la fundación una vía de acción diferente:

> "Si los administradores de la fundación Villahermosa-Guaqui quieren sacar de su marasmo, en la medida y proporción que les corresponde, al arte aragonés, deben sustituir las antiguas y estériles pensiones y los infecundos concursos, por auxilios pecuniarios que sirvan á los artistas para realizar viajes rápidos de instrucción, exigiendo á los favorecidos pruebas de haber aprovechado el tiempo y señalándoles en definitiva como compromiso inexcusable, el de inspirarse en su tierra para realizar la obra que haya de poner de manifiesto sus adelantos"[517].

De este modo, abogaba Valenzuela, una vez más, por el regionalismo plástico.

En cualquier caso, las críticas no surtieron efectos y la actividad de la fundación siguió ese mismo camino durante los años siguientes, convirtiendo el concurso en una práctica anual hasta 1911, y algo más intermitente a partir de ese momento. La nómina de premiados durante los primeros años dejó constancia del cambio generacional que estaba viviendo la pintura aragonesa. Marín Bagüés volvió a ser el ganador en las dos siguientes ediciones. En 1906 quedó por delante del escultor José Bueno –segundo premiado si atendemos al importe recibido–, Julio García Condoy, José Galiay –también ganador del concurso literario con la monografía *El Castillo de la Aljafería*–, Rafael Aguado y Enrique Anel[518]. Al mismo tiempo se aprobó conceder "un auxilio" de trescientas setenta y cinco pesetas a Ceferino Cabañas para que continuara con sus estudios en Roma.

El año siguiente el palmarés fue muy similar, quedando Marín por delante de García Condoy y Aguado; seguidos de Juan Cobre, Manuel Portella, Faustino Gil –probablemente un error tratándose, en realidad, de Justino Gil–, y Antonio Torca[519]. En escultura José Bueno volvió a destacar sobre el resto de premiados: Antonio Torres, Domingo Ainaga y Vicente García Vida. También se contó con una sección de dibujo y grabado en la que el único premio recayó en José Galiay.

Un año de tanta intensidad en materia artística como el de 1908 trajo consigo una nueva edición del concurso Villahermosa que, sin embargo, marcó el inició de la decadencia del certamen. El tema propuesto, Los Sitios de Zaragoza, difícilmente podía favorecer el éxito de la convocatoria, puesto que suponía una recuperación trasnochada del género

517 *Ibídem*, p. 408.

518 "Fundación Villahermosa-Guaqui", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 26 de octubre de 1910, p. 1.

519 "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.

histórico. Si para los veteranos la recompensa debía resultar demasiado exigua, para las nuevas generaciones el asunto quedaba lejos de sus inquietudes. De hecho, tan sólo se presentaron tres trabajos de perfil notablemente inferior al de años anteriores[520].

Tal vez el fracaso del año anterior llevó a un cambio completo en el planteamiento de la convocatoria de 1909. En esta ocasión, el concurso cambió de destinatarios dedicándose a los "obreros artífices que trabajan en la confección de obras de arte"[521]. En concreto, las bases aludían a disciplinas como el repujado de metales, la talla en madera y piedra y la construcción de muebles[522]. Pese al perfil artesano requerido, presentaron obras en mármol José Bueno y Miguel Marín, si bien esto llevó a la protesta del resto de participantes dado que no se trata de obreros sino de "intelectuales"[523]. Por esta razón no fueron premiados. Eso sí, las obras fueron expuestas en el salón de actos del Ateneo como en convocatorias previas[524].

Una línea similar tuvo la edición de 1910, dedicada a obras de repujado de plata y hierro, trabajos de forja, talla en madera y que contó con una categoría específica pensada para premiar alumnos de la Escuela de Artes e Industrias[525].

Mayor interés debió tener el certamen de 1911, de cuya exposición se hicieron eco, como parte de los festejos del Pilar, medios nacionales como *La Correspondencia de España* o *La Época*[526]. En esta ocasión las críticas, al menos desde *La Correspondencia de Aragón*, no recayeron en los trabajos presentados, sino más bien en el fallo del jurado y los intereses defendidos por éste: "No queremos en este número hacer la crítica de las obras presentadas, limitándonos á exteriorizar nuestra extrañeza por lo arbitrario é inmoral del fallo de un jurado clerical, desprovisto en su mayor parte de todo conocimiento del arte é incompetente para juzgar lo que no sean las costumbres religiosas de los concursantes"[527].

A partir de ese momento la cita dejó de ser anual y el peso de las artes plásticas decayó de forma paulatina. La edición del año 1913 contó con dos secciones. El certamen literario se dedicó a la redacción de una guía descriptiva del territorio altoaragonés, mientras que el escultórico a la realización de bocetos para la mejora de la procesión del Santo Entierro[528].

---

520 LA CHICHARRA, "Fundación Villahermosa-Guaqui", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 12 de noviembre de 1908, p. 1

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

522 "Patronato Villahermosa-Guaqui", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de mayo de 1909, p. 2.

523 PANO, M. de, "Fundación Villahermosa-Guaqui", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 27 de octubre de 1909, p. 1.

524 "Fundación Villahermosa-Guaqui. Reparto de premios", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 4 de noviembre de 1909, p. 1.

525 "Fundación Villahermosa-Guaqui", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de noviembre de 1910, p. 1.

526 "Las fiestas del Pilar. Exposición artística", *La Correspondencia de España,* Madrid, 15 de octubre de 1911, p. 3 y "Las fiestas del Pilar de Zaragoza", *La Época*, Madrid, 15 de octubre de 1911, p. 2.

527 "Fundación Villahermosa-Guaqui… ó premios a los sacristanes", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de noviembre de 1911.

528 "Concursos. El Patronato de la Fundación Villahermosa-Guaqui", *Arte Aragonés*, nº 2, Zaragoza, febrero de 1912.

En el primer ámbito resultó ganador José Galiay con su *Guía del ferrocarril Canfranc Zaragoza*; mientras que en el segundo, dividido en dos subsecciones, fueron premiados los trabajos de los hermanos Albareda y Martín Miguel[529].

Hasta el momento la historiografía ha señalado ésta como la última edición celebrada; si bien no fue así. En 1917 el concurso se celebró en honor del Quijote y volvió a contar con sección de pintura, si bien tan sólo se presentó una obra y el premio quedó desierto. En el ámbito escultórico el premiado fue José López Carrascón[530]. Las ediciones siguientes, en 1918 y 1920, se dedicaron únicamente a la investigación histórica y artística. La segunda, cuyo veredicto no se dio a conocer hasta el año siguiente, trató específicamente sobre la historia de la Universidad de Zaragoza[531]. Algo similar ocurrió con la última de que tenemos noticia, convocada en 1932 para trabajos dedicados a la heráldica[532]. Entre unas y otra, todavía tuvieron cabida las artes plásticas en la edición de 1928: un concurso de proyectos para la erección de un monumento dedicado a Goya[533]. Fueron los ganadores Burriel y Borobio y el accésit recayó en Larrauri. En cualquier caso, y pese a cierta expectación que pudo levantar el concurso goyesco por coincidir con el centenario del pintor, así como con una vieja aspiración de la ciudad, para esas fechas, las iniciativas de la fundación habían dejado de tener la importancia de los primeros años[534].Y, de este modo, terminaron desapareciendo.

El Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón

Otras entidades de carácter privado desarrollaron una labor más o menos destacada en relación con al fomento y difusión de las artes. Más allá de las propias asociaciones de artistas a las que nos referiremos a continuación o del nacimiento de nuevas salas de exposición vinculadas a la esfera privada a partir de la década de 1920, cuestión que trataremos más adelante, resta por destacar el papel jugado por el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón[535].

El origen de esta entidad hay que situarlo en el Congreso Internacional de Turismo celebrado en Zaragoza en noviembre de 1908 en el marco de la Exposición Hispano-Francesa. De ahí surgiría la idea de poner en marcha un Sindicato de Iniciativa de Aragón que se haría efectivo en enero del año siguiente, tal y como relataba el marqués de Arlanza, su presidente, desde las páginas de *Heraldo de Aragón*[536].

---

529 "Patronato Villahermosa-Guaqui", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 20 de noviembre de 1911, p. 3.

530 "Fundación Villahermosa-Guaqui. Certamen en honor del Quijote", *La Crónica*, Zaragoza, 14 de febrero de 1917, p. 4.

531 "Patronato Villahermosa-Guaqui", *El Noticiero*, Zaragoza, 3 de junio de 1921, p. 1.

532 "Patronato Villahermosa-Guaqui", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 1 de marzo de 1932, p. 11.

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

534 No en vano, el monumento finalmente construido, el Rincón de Goya de Fernando García Mercadal, nada tuvo que ver con el citado certamen.

535 La historia de éste ha sido relatada por Santiago Parra en: PARRA DE MAS, S., *SIPA: Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón*, Zaragoza, Ibercaja, 2004.

536 ARLANZA, Marqués de, "El programa de una Institución", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 29 de enero de 1909, p. 1.

El sindicato estaba pensado para fomentar la promoción turística de Aragón, actuando como una especie de agencia de viajes que incluso mantendría durante décadas una oficina informativa en la zaragozana plaza de Sas. Aunque durante sus primeros años de vida la actividad debió ser más bien escasa, la prensa se hizo eco de iniciativas como la puesta en marcha en 1913, momento en el que ya había añadido el término "propaganda" en su denominación. Consistía en la petición a todos los aficionados aragoneses a la fotografía de que entregaran en la sede de la entidad –en ese momento en paseo de la Independencia 5–, copias de aquellas imágenes de asuntos aragoneses, "ya sean de los monumentos arquitectónicos o históricos, ya de objetos de arte, paisaje, tipos y costumbres de esta tierra", con que pudieran contar[537]. La finalidad perseguida era la publicación de una *Guía Artística de Aragón* ilustrada con las más destacadas.

Coincidían así los intereses del sindicato no sólo con el auge del excursionismo, que siempre fue una de las actividades predilectas de la entidad, sino también con una creciente afición a la fotografía que estaba siendo potenciada desde otras instancias como el Ateneo de Zaragoza. Al mismo tiempo los asuntos solicitados, además de ajustarse al tema de la publicación, coincidían no sólo con el pintoresquismo propio de la fotografía del momento, sino también con el carácter eminentemente aragonesista de que siempre hizo gala la entidad.

El Sindicato de Iniciativa vivió una refundación definitiva en el año 1925, momento en que comenzó su papel protagonista en el discurrir de la vida cultural aragonesa. A partir de ese momento comenzó a editar la revista *Aragón*, su órgano máximo de expresión, al que ya nos hemos referido y cuya trascendencia para las artes plásticas aragonesas fue analizada en su día por Concha Lomba[538]. Precisamente en el número dos de la revista Eduardo Cativiela dejaba constancia de la orientación que debían tener este tipo de asociaciones:

> "Los Sindicatos, como se expresa anteriormente, son organismos que voluntariamente se imponen la misión de dar a conocer a los extranjeros y a los naturales del país las maravillas de la región, facilitando datos para su visita y procurando hacer la estancia al forastero lo más grata posible. Confeccionan itinerarios de viajes con indicaciones. Informan de los precios de alojamiento. Hacen una intensa propaganda por medio de guías ilustradas, periódicos, revistas, folletos y cuantas formas de publicidad estén a su alcance (...) En Aragón nos cabe el honor de haber sido los primeros de España en orientar la organización de los Sindicatos de Iniciativa"[539].

Precisamente en esta línea discurriría su actividad fundamental durante los años siguientes, si bien aquí nos interesa especialmente otro campo de actuación, cubierto, como decíamos, por la revista *Aragón*, consistente en el apoyo y la difusión de la plástica contemporánea, especialmente aragonesa. Así, desarrolló iniciativas como el número

537 "Fotografías de Aragón", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 de abril de 1913, p. 1.

538 LOMBA, *op. cit.*, 1998.

539 "¿Qué son los Sindicatos de Iniciativa y Propaganda?", *Aragón*, nº 2, Zaragoza, noviembre de 1925, p. 18.

monográfico dedicado a los artistas aragoneses de febrero de 1929. E incluso otras de mayor envergadura, en este caso relacionadas con su interés por la puesta en valor del patrimonio cultural, como fue el proyecto de instalar un museo de la Zaragoza antigua en la iglesia de San Juan de los Panetes[540].

2.1.3 Las asociaciones de artistas

Igualmente vinculadas al ámbito de la iniciativa privada pero, por su importancia y características, susceptibles de ser analizadas en epígrafe aparte, debemos ocuparnos de la labor desarrollada en este primer tercio del siglo por las asociaciones de artistas aragoneses. Tanto por las que llegaron a constituirse como tal, llegando a desarrollar una actividad más o menos decidida, como por aquellos intentos que quedaron finalmente frustrados, pero que respondían a una misma intencionalidad; en muchos casos vinculada al aragonesismo imperante en ese momento. Puesto que la cuestión ya fue tratada en su día por Concha Lomba[541], tan solo trataremos de hacer puntuales aportaciones a lo ya esgrimido, así como subrayar la profunda conexión de este asunto con las aspiraciones propias del regionalismo plástico.

Los llamamientos a la necesidad de una unidad de acción de los artistas aragoneses, que reforzara tanto su situación en el ámbito local como su presencia en los medios nacionales, fue una reivindicación constante recogida por la prensa. Y, sin embargo, cuando éstas llegaron a constituirse, nunca llegaron a cumplir con las expectativas generadas, salvo en casos excepcionales, y muy limitados en el tiempo, como el de la Asociación de Artistas Aragoneses entre 1921 y 1923.

Cuando autores como Valenzuela se hacían eco de esta situación, encontraban el principal escollo en la escasa solidaridad que los artistas mostraban entre sí, subrayándose siempre su individualismo. Lo hacía ya en 1902:

> "Los que se encuentran entre nosotros no quieren reconocer á ninguno como jefe y viven en completa disparidad de criterio, en un aislamiento absoluto, entregado cada uno á su propio y particular esfuerzo. Los talleres y estudios que se abren fácilmente á los amigos y extraños se cierran pudorosamente ante los compañeros; rencillas mal encubiertas y susceptibilidades excesivamente delicadas les obligan á permanecer en un apartamiento dañoso y estéril; todas las asociaciones que han formado nuestros artistas para trabajar en común, han muerto por falta de solidaridad"[542].

540 "El sindicato de iniciativa. Se proyecta instalar en San Juan de los Panetes el Museo de la Antigua Zaragoza", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de diciembre de 1933, p. 6.

541 LOMBA, *op. cit.*, 1999.

542 VALENZUELA LA ROSA, J., "Algunas consideraciones sobre la Escuela aragonesa de pintura (continuación)", *Revista de Aragón*, Zaragoza, junio de 1902, p. 434.

Dos años después, bajo el seudónimo de Pinturichchio, mantenía similares planteamientos al analizar la presencia de los pintores aragoneses en la Exposición Nacional:

> "Han ido nuestro 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 á su modo, todos luchan formando poderosas huestes, como si desearan hacer á la patria chica partícipe de sus personales triunfos. Solo los aragoneses andan tan dispersos, huidos, quizá separados por necias rivalidades"[543].

Por tanto, la cuestión para Valenzuela no radicaba únicamente en una unidad de acción que permitiera una más destacada presencia, sino que se trataba de trabajar en pos de una orientación formal propia que diera buena muestra de una identidad diferenciada. En definitiva, de construir la tan traída escuela aragonesa de pintura. Una empresa de evidente signo aragonesista, un modo de "hacer a la patria chica partícipe de sus personales triunfos"[544].

Las sociedades fotográficas

En realidad, los intentos asociativos se dieron en Aragón desde finales del siglo XIX. Pionera en este sentido fue la creación de la Sociedad artístico-fotográfica de Zaragoza en 1895, si bien se trataba de una agrupación restringida a este ámbito específico. En cualquier caso, hay que señalar su carácter precursor, anterior incluso a su equivalente madrileño, fundada en 1899[545]. Poco después, a finales de 1900, el Ateneo creaba una sección específicamente dedicada a la fotografía, organizando en su sede las primeras exhibiciones fotográficas de la ciudad[546].

---

543 PINTURICHCHIO, "De arte. Los pintores aragoneses en la Exposición nacional", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 20 de mayo de 1904, p. 1.

544 *Ibídem.*

545 Para la historia del asociacionismo fotográfico en Aragón: 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. Una síntesis de la evolución de las sociedades fotográficas la encontramos en LOMBA, *op. cit.*, 1999, pp. 418-420. También resultan de interés: *Fotógrafos en homenaje a la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza en su 75 aniversario*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1998; *75 Salón Internacional de Otoño de fotografía 1999*. Zaragoza, Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, 1999.

546 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.

El siguiente paso fue la creación, en 1904, de la Sociedad Fotográfica Aragonesa. De la labor de esta entidad, formada por profesionales y aficionados, destaca la edición de su propia revista, *Photos*, a partir de 1905. En ésta se recogen testimonios de la intensa actividad que llegó a desarrollar por aquellos años: concursos, conferencias, pases de diapositivas, sesiones de cinematógrafo… Cuando en 1907 alquiló un local en el número 28 de la calle Alfonso I, contó también con espacio para la organización de exposiciones temporales. Un lugar que, años más tarde, pasó a ocupar Jalón Ángel, por lo que siguió actuando como punto de referencia para el público zaragozano interesado en la fotografía. La Sociedad, por su parte, también se implicó en la celebración de la Hispano-Francesa de 1908, organizando un certamen fotográfico.

Tras casi dos décadas de andadura, algunos de sus socios decidieron dar un nuevo impulso a la entidad, fundando en 1922 la Sociedad Fotográfica de Zaragoza[547]. La nueva institución se mostró especialmente dinámica. Pronto fundó una revista propia, *Anales de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza*, organizó concursos encaminados a incentivar el ejercicio de la fotografía, que en algunos casos derivaron en muestras con una selección de las obras presentadas pero, muy especialmente, destaca la puesta en marcha de los Salones Internacionales de Fotografía, que tuvieron una periodicidad anual a partir de 1924. En ellos se pudieron contemplar no sólo obras de los fotógrafos locales como Dücker, Gil Marraco o Gabriel Faci, sino que su valor fundamental residía en ofrecer una visión general de lo que acontecía en el panorama fotográfico, tanto a nivel nacional como internacional, ofreciendo una amplia representación de profesionales alemanes, ingleses, estadounidenses, franceses, holandeses… Asimismo, la propia Sociedad contaba con su propia sede, y aunque los salones ocuparon diferentes espacios –el Centro Mercantil, el Salón de Quintas de la Diputación Provincial, o la Lonja–, ésta dio cabida a exposiciones individuales de determinados fotógrafos ajenos a la sociedad, como la que se pudo contemplar en diciembre de 1931 del madrileño Francisco Andrada[548] o la de José Ortiz Echagüe de enero de 1934[549].

Las sociedades de artistas y el Ateneo de Zaragoza

Fuera del ámbito específicamente dedicado a la fotografía, ya aludimos a la primera iniciativa de asociación artística del periodo que nos ocupa. Fue la protagonizada por un grupo de artistas que, entre 1897 y 1898, pretendió crear una Sociedad o Círculo de Bellas Artes para, finalmente, preferir aunar esfuerzos en pos de la refundación del Ateneo zaragozano[550]. Decisión que, como vimos, tuvo como consecuencia la relevancia que, durante los primeros años de vida de esta entidad, se prestó al ámbito de las artes plásticas.

547 RIVED, "Cómo nació la Sociedad Fotográfica de Zaragoza", en *Anales de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza*, Zaragoza, 1923. Citado en LOMBA, *op. Cit*, 1999, p. 419.

548 "Exposición de fotografía de Andrada", *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de diciembre de 1931, p. 3.

549 "Interesante exposición de fotografías", *El Noticiero*, Zaragoza, 31 de diciembre de 1933, p. 2.

550 "El nuevo Ateneo de Zaragoza", *Diario de Zaragoza*, Zaragoza, 18 de enero de 1898, p. 1.

En cualquier caso, la solución no debió resultar completamente satisfactoria, dado que, tal y como recoge Concha Lomba[551], poco después, en diciembre de 1900, desde la propia sección de artes plásticas del Ateneo, se hacía un nuevo llamamiento a "todos cuantos aman el arte en sus diversas ramas y manifestaciones" para que "se agrupen formando una entidad de la cual emanen la enseñanza y la difusión de los conocimientos artísticos"[552]. Una vez reunidos los convocados en la sede del Ateneo, se procedió a la creación de una comisión para dar "forma á la idea y realizar los trabajo preliminares de propaganda de la misma y fomentar la unión de todos los elementos que cuenta nuestra ciudad"[553]. La comisión estaba formada por Vicente Balasanz, Mariano Oliver Aznar, Antonio González Zapater y Mariano Codín. En cualquier caso, y pese a los pasos dados, no tenemos noticia de que la iniciativa fructificara.

Tal y como señalamos, el Ateneo volvería a jugar un papel destacado en otra iniciativa similar ya en la década siguiente. Tal y como ha señalado Jesús Pedro Lorente, este intento pudo verse inspirado por la conferencia impartida en el Ateneo por el pintor valenciano José Aparici en marzo de 1911, quien habló a los artistas aragoneses de diferentes modelos de asociación desarrollados en Valencia, Valladolid u Oviedo[554]. Sin embargo, la idea no fructificó hasta el año siguiente, coincidiendo con la puesta en marcha de las clases de modelo vivo en la sede de la entidad. Éstas no fueron sino el resultado de un intento organizativo protagonizado por un grupo de pintores locales que, según recogía Luis Torres en su ya citado artículo, acordaron en mayo de ese año "reunirse en una misma casa para trabajar juntos y luchar juntos por el resurgimiento de nuestro arte pictórico local un tanto maltrecho y abandonado"[555]. El paso por los salones del Ateneo era sólo el primer paso de unas aspiraciones mucho ambiciosas que, como el propio Torres indicaba, tenían mucho de ensoñaciones: "este grupo de artistas fantaseadores como buenos poetas, piensan llegar á tener una casa propia en Zaragoza; un palacio de la pintura, con toda ostentación y esplendidez, donde las horas de trabajo serán amenizadas por una orquesta oculta, nos decía el simpático Galiay, ni más ni menos que en el palacio de Vinci"[556]. Más allá de fantasías como ésta, lo cierto es que desde el primer momento, los planes de los agrupados no se referían únicamente a la obtención de un espacio donde reunirse a trabajar. En la primera referencia aparecida en prensa sobre la cuestión ya se señalaba:

> "Los proyectos que animan á estos artistas son varios y de arrestos. Piensan celebrar con frecuencia exposiciones de los trabajos hechos en clase, aparte de las que con carácter personal ó general se efectúen; concursos artísticos de carácter industrial;

551 LOMBA, *op. cit.*, 1999, p. 420.

552 "Asociación de Artistas", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 24 de diciembre de 1900, p. 1.

553 "Centros y sociedades. Ateneo", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 26 de diciembre de 1900, p. 1.

554 *Diario de Avisos*, Zaragoza, 26 de marzo de 1911. Recogido en LORENTE*, op. cit.,* p. 403.

555 TORRES, *op. cit.*, 1912.

556 *Ibídem.*

fomentar la explotación de industrias pequeñas que tiene por base el arte, en una palabra, hacer cultura artística en la forma más agradable posible y dar á Zaragoza el ambiente artístico que merece"[557].

Pocos días después la revista *Aragón* saludaba la actividad desarrollada por esta nueva agrupación y anunciaba, como parte de sus actividades, la próxima inauguración en el almacén de los hermanos González una muestra de los trabajos más recientes de Gárate[558]. Si bien su más ambicioso proyecto, ya enunciado por esas mismas fechas no era otro que la realización de una "gran exposición regional" para el mes de octubre[559]. Ésta tuvo lugar bajo los auspicios, una vez más, gracias a la colaboración con la sección de arte del Ateneo, institución que, en última instancia, terminó por fagocitar esta iniciativa.

Otra de las escasas actuaciones puestas en marcha por los asociados fue la de ofrecer la presidencia de honor de la entidad a Francisco Pradilla. Lo hicieron a través de una carta publicada en primera instancia en la prensa aragonesa pero que también encontró cabida en algún medio nacional[560]. La iniciativa, tal vez incentivada por el todavía reciente homenaje que Pradilla había recibido en Zaragoza en enero de ese mismo año[561], suponía subrayar la tantas veces traída necesidad de que los artistas aragoneses contaran con una cabeza visible de reconocido prestigio que, además de su maestría, les ofreciera una cierta cobertura profesional al salir de su propia tierra. De ahí que no ahorraran en ditirámbicas alabanzas al referirse a su persona:

"En todo caso, sirvan estas líneas como testimonio de que, congregados en Zaragoza los artistas aragoneses, y al dirigir sus ojos hacia la más alta estrella de su cielo artístico, la ven resplandecer con luminosidad gloriosa alumbrando el nombre de su querido paisano Francisco Pradilla. Y de que este modesto hogar del arte aragonés el nombre de usted encuentra el mismo acogimiento de respeto y cariño con que en el hogar honrado se habla del padre ausente, cuando como en este caso encuéntrase laborando

557 "De arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 3 de mayo de 1912, p. 2 Una información muy similar apareció recogida en "De Arte", *Aragón,* nº 17, Zaragoza, 5 de mayo de 1912, p. 134. Algunos números después, en esta misma revista, se añadía la intención de "decorar artísticamente un tranvía", además de encargarse de la realización del cartel de fiestas del Pilar según el boceto elegido por el Ayuntamiento: "En homenaje á Pradilla", *Aragón*, nº 32, Zaragoza, 18 de agosto de 1912, pp. 252-3.

558 "Los artista aragoneses", *Aragón*, nº 18, Zaragoza, 12 de mayo de 1912, p. 142.

559 TORRES, *op. cit.,* 1912.

560 "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

561 Fue una iniciativa puesta en marcha por Royo Villanova y promovida desde el Ayuntamiento como desagravio por su limitada presencia en los fastos del centenario de Los Sitios. Se convirtió en todo un acontecimiento 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*, nº 3, Zaragoza, 28 de enero de 1912, p. 21.

> para honor de los suyos que le quieren, para orgullo de su pueblo que le rinde su estimación y gloria de su patria que le cuenta en el número de sus hijos más ilustres, con más alta y honrosa justicia aclamados"[562].

No hay duda de que Pradilla era en ese momento la más reconocida figura del arte aragonés, pero lo es cierto que nunca mantuvo una significativa vinculación con su tierra, más bien al contrario. La carta le fue entregada por Antonio González aprovechando una de sus estancias en el balneario de Alhama de Aragón. Pradilla aceptó la presidencia y respondió también por carta al colectivo. En ésta señalaba, además de subrayar la importancia de la labor desarrollada por la asociación, se señalaba a sí mismo como un "fracasado" que no había sido capaz de integrarse con su arte en el "cuerpo social" habiendo de renunciar a cualquier cargo oficial que le posibilitara transformar las precarias condiciones en que se debatía del arte nacional[563]. En cualquier caso, su labor como presidente de honor de una asociación de tan limitada existencia, no podía resultar nada más que inexistente. Por otra parte, como es sabido, Pradilla nunca llegó a ejercer de forma decidida como embajador de los artistas aragoneses en la capital o ni tan siquiera como mentor directo de las generaciones que le siguieron en el tiempo. No es de extrañar, por tanto, que poco tiempo después fuera un foráneo, el vasco Ignacio Zuloaga, quien asumiera en cierta medida esa función, aglutinando en torno a su persona, su pintura y sus propuestas, al grueso del colectivo artístico aragonés.

Por otro lado, conviene atender a la nómina de firmantes de la carta remitida a Pradilla, puesto que, pese a que para ese momento éste era ya un viejo maestro que había renunciado a cualquier viso de novedad en su obra que lo situara en consonancia con el nuevo siglo, encontramos cómo su persona era capaz de aglutinar a diversas generaciones, incluyendo a algunos de los pintores regionalistas, todavía jóvenes y ya alejados de los planteamientos plásticos del de Villanueva de Gállego. El listado de firmantes, que transcribimos al completo, nos da una más que exacta enumeración de las más activas personalidades –pintores, escultores, arquitectos, intelectuales, críticos, aficionados…–, del ambiente artístico aragonés en ese 1912, así como, obviamente, de los implicados en la asociación que nos ocupa:

> "El marqués de Arlanza, Dionisio Lasuén, J. J. Gárate, José Valenzuela La Rosa, José M. Espinosa de los Monteros, T. Pamplona, Antonio González, Jesús Altura, Luis de la Figuera, Félix Lafuente, José Galiay, Antonio Aparici, Enrique Cubero, Fructuoso Orduna, Domingo Ainaga, Abel Bueno Gros, Román Cellalbo, Rafael Aguado, Ambrosio Ruste, Ángel Díaz, Elías García, Manuel Hernández, Antonio Trallero, Mariano Ara, Joaquín Repollés, José García Mercadal, Miguel Ángel Navarro, Rufino Ginés, Julio García Condoy, Enrique Viao, Mariano Oliete, Manuel Bosque, Jesús Ruiz de Velasco, Virgilio Escoriaza, Ignacio Fondevila"[564].

562 "Los artistas…", *op. cit.*, 12 de mayo de 1912.

563 "En homenaje…", *op. cit.*, 18 de agosto de 1912. También en: "Una carta de Pradilla", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de agosto de 1912, p. 2.

564 Entre otros en: "Los artistas…", *op. cit.*, 12 de mayo de 1912.

Por último, resta señalar que, hasta el momento, no hemos aludido a la propia denominación que recibió este notable intento asociativo. Lo cierto es que en las primeras referencias aparecidas, no se indica ninguna, aludiéndose siempre, eso sí, a la cobertura que les prestaba el Ateneo. Es sólo a partir del mediados de agosto cuando, tal y como aparece recogido en la revista *Aragón*, se empieza a hablar de la "Sociedad de Acuarelistas", indicándosenos de paso, una de las vertientes por las que discurría el trabajo de los reunidos bajo ese paraguas[565]. La también denominada como "Asociación de Acuarelistas", trató de jugar un papel activo dentro de la vida cultural zaragozana, llegando a erigirse en portavoz del colectivo artístico local. Así, en ese mismo mes de agosto, subrayando al tiempo que aglutinaba a todos los artistas de la ciudad, se dirigieron al Ayuntamiento de la ciudad para ofrecerse a realizar el cartel de fiestas del Pilar, a cambio de recibir la cantidad de dinero que la corporación dedicaba a la realización del concurso. El objetivo era utilizar este dinero para sostener las clases de modelo vivo sustentadas por la asociación. El consistorio, sin embargo, desoyó su petición y convocó el certamen. Pronto según denunciaba la revista *Aragón*, comenzó a rumorearse el nombre del posible ganador, según se decía sin dar nombres, vinculado a alguno de los que en ese momento formaban parte del Ayuntamiento[566]. El ganador fue finalmente Rafael Aguado, miembro de la Sociedad de Acuarelistas y del que no conocemos vinculación alguna con la corporación de ese momento, por lo que las previsiones no debieron cumplirse.

Más allá de este fracasado intento, así como de las alusiones a la asociación que hizo la prensa como entidad organizativa, junto al propio Ateneo, de la exposición regional de octubre de ese año, no tenemos más noticias de que mantuviera alguna actividad propia durante los años siguientes. Como señalábamos, debió ser absorbida por el Ateneo quien además, tal y como vimos, poco después abandonaría la sede donde acogió las clases nocturnas de los artistas para ocupar su lugar en la nueva sede del Mercantil.

Una aspiración recurrente: el Círculo de Bellas Artes

Un nuevo intento de asociación artística fue promovido desde las páginas de la revista *Paraninfo* en 1915. En este caso, la denominación propuesta era la de Círculo de Bellas Artes. Servirse del término "círculo" no era extraño dentro del contexto aragonés. Jesús Pedro Lorente ha señalado la existencia de un "«Círculo» Literario o de Bellas Artes" en Zaragoza durante el siglo XIX[567]. Puede referirse, si atendemos a los estudios al respecto de Francisca Soria[568], tanto al Círculo de Amigos (1864) como al Círculo Literario del Casino (1878-1880) pero, en ambos casos, se trató de entidades que precedieron a la creación de sucesivas formulaciones del Ateneo zaragozano –las que desempeñaron su labor entre 1864-

565 "En homenaje…", *op. cit.*, 18 de agosto de 1912.

566 "El cartel de fiestas", *Aragón*, nº 33, Zaragoza, 25 de agosto de 1912, p. 258.

567 LORENTE, *op. cit.,* p. 400.

568 SORIA, *op. cit.*

1872 y 1880-1896, respectivamente–; por lo que no podría hablarse de rivalidad entre Círculo y Casino como apuntaba el citado autor. Por otro lado, ya aludimos a cómo el intento de creación de una sociedad de artistas promovido en 1898 y que finalmente se englobó en el Ateneo, barajaba la denominación de Círculo de Bellas Artes.

La cuestión nunca dejó de tener una cierta vigencia. En 1909 un tal Mariano Lasuén, como alumno de la Escuela Superior de Artes e Industrias de Zaragoza, volvía a reclamar desde *Heraldo de Aragón*, volvía a reclamar la creación de un Círculo de Bellas Artes que agrupara a pintores, escultores, músicos, escritores, poetas e incluso joyeros y orfebres, puesto que "todos ellos tienen cabida en una asociación artística y alguno bueno saldría del esfuerzo colectivo"[569].

Pero, como decíamos, fueron los jóvenes redactores de *Paraninfo* los que darían algunos años después un verdadero impulso a la idea. Según recogía la publicación en la portada de su número 38 (24 de julio de 1915) la idea de crear una "Asociación perfectamente organizada y verdaderamente vital", hacía tiempo que bullía en la redacción[570]. Al menos desde "cierta ocasión en que se dió (sic) por fracasada una entidad de nombre atrayente y vacía de iniciativas"[571]. Ahora bien, según se indicaba, se prefirió esperar para hacerlo público a que el ambiente fuera propicio. La finalidad perseguida consistía en crear una agrupación, denominada exactamente "Círculo de Artistas y Amigos del Arte", cuya actividad posibilitara la celebración de certámenes, exposiciones, concursos, conferencias… que contribuyeran a sacar a la ciudad de la "postración artística" en que se encontraba. Como primer paso se recabó la opinión al respecto de diferentes personalidades de la cultural local, cuyas respuestas se publicaron en los siguientes números. El papel de la revista consistió únicamente en dotar de un espacio para la reflexión y se esperaba que fueran los propios artistas los que llevaran a cabo su puesta en marcha.

La mayor parte de los encuestados coincidieron en la utilidad de poner en marcha una iniciativa de ese tipo si bien no siempre coincidían en los medios más adecuados para llevarla a término. En general, las opiniones recogidas mostraban una actitud abierta pero un considerable pesimismo sobre las posibilidades reales de una empresa que, una vez más, no llegó a concretarse.

Uno de los más optimistas fue precisamente José Valenzuela la Rosa que proponía diferentes vías de acción. Otros, como Luis Torres, José García Mercadal o Carlos Palao, coincidiendo con lo expresado por Valenzuela en anteriores escritos, subrayaban la escasa

569 LASUÉN, M., "La educación artística", *Heraldo de Aragón*, 1 de octubre de 1909, p. 2.

570 "Nuestras iniciativas. A los Artistas y amigos del Arte", *Paraninfo*, nº 38, Zaragoza, 24 de julio de 1915, p. 1.

571 *Ibídem.* Aunque no podemos estar seguros de a qué entidad se referían los responsables de *Paraninfo*, muy probablemente se tratara de Unión Aragonesa, asociación de carácter cultural y autonomista de escasa trayectoria que vio la luz en mayo de 1914, y que contaba con una sección de arte presidida por José Galiay: "La Unión Aragonesa. Junta General", *El Noticiero*, Zaragoza, 12 de mayo de 1914, p. 1. En cualquier caso, conviene señalar que José María Sánchez Ventura entendió que la alusión tenía que ver con el Ateneo de Zaragoza y en su carta a la revista mostró su disconformidad con esa idea: SÁNCHEZ VENTURA, J. M., "El Círculo de Bellas Artes. Más contestaciones", *Paraninfo*, nº 41, Zaragoza, 18 de agosto de 1915, pp. 1-2, espec. p. 2.

capacidad asociativa demostrada hasta el momento por los artistas aragoneses, vinculando en algún caso esa dañina actitud con el propio carácter aragonés. Mercadal, quien abiertamente indicaba la imposibilidad de que el Círculo pudiera convertirse en una realidad, señalaba: "Los artistas nuestros (pienso que en todas partes sucede los mismo) viven como los peces del lago de Alhama, de los mordiscos que se dan los unos a los otros, y por si algo les faltaba a los que empiezan, les rodean y azuzan media docena de fracasados, que regatean contra toda justicia cargos y securas"[572]. Igualmente ilustrativas resultan las opiniones de Palao ante propuesta: "Posible sí es, pero llevará vida lánguida, fracasará y morirá pronto, porque en esta ciudad los artistas no tienen espíritu de solidaridad y unión; el público es completamente indiferente para las cosas del Arte, y los amigos de éste son tan escasos en número que no bastan para sostener un Círculo"[573].

En otro orden de cosas, tanto Torres como Mercadal, pusieron el énfasis en el carácter eminentemente regionalista de la iniciativa, y, en el caso del segundo, de la propia revista y sus artífices. Torres, quien entendía todo el asunto como un "caso práctico de regionalismo", señalaba: "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"[574].

Tal vez el más confiado en las posibilidades de llegar a crear un Círculo de Bellas Artes fuera José María Sánchez Ventura quien abogaba por no prolongar la ronda de consultas y empezar a actuar sin demora. Y entendía la empresa como una obligación de las nuevas generaciones: "Precisamente en Zaragoza solo la *gente nueva* conservamos íntegra la autoridad para tratar de asociaciones y de organizaciones. La *gente vieja,* dicho con todos los respetos y salvando todas las excepciones que ustedes gusten, carece en estas materias de autoridad por la sencilla razón de que la ha perdido"[575]. Así, llegaba a proponer incluso una sede: el gran salón del Teatro Principal. Proponiendo para ello una campaña de prensa que obligara al Ayuntamiento a prestar "el espacio, incluso aunque éste se siguiera utilizando como ambigú para los bailes de Carnaval. En cuanto al alquiler, proponía cubrirlo a través de los propios servicios prestados por la entidad:

> "proporcionar gratuitamente el cartel de fiestas; explicar cursillos de conferencias artísticas a los niños de las escuelas municipales; patrocinar exposiciones; hacer proyectos de ornamentación urbana, y hasta organizar una especie de Fomento del Turismo que dispusiera de *cicerones* e intérpretes para enseñar nuestra joyas de arte a los forasteros recomendados por la Alcaldía…"[576].

572 GARCÍA MERCADAL, J., "El Círculo de Bellas Artes. Más contestaciones", *Paraninfo*, nº 39, Zaragoza, 2 de agosto de 1915, pp. 1-2, espec. p. 1.

573 PALAO, C., "El Círculo de Bellas Artes. Más contestaciones", *Paraninfo*, nº 40, Zaragoza, 10 de agosto de 1915, p. 1.

574 TORRES, L., "La creación de un Círculo de Bellas Artes", *Paraninfo*, nº 38, Zaragoza, 24 de julio de 1915, pp. 2-3, espec. p. 3.

575 SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 2.

576 *Ibídem.*

Pese a lo concreto de propuestas como la de Sánchez Ventura, la iniciativa del Círculo no pasó de ahí. El mes siguiente, los redactores de *Paraninfo* señalaban que habían terminado con la publicación de las respuestas remitidas y dejaban en espera al asunto hasta el regreso de las vacaciones[577]. Para entonces planeaban una reunión con todos aquellos que se habían mostrado dispuestos a participar del proyecto. En cualquier caso, no tenemos noticia de que ésta tuviera lugar y la publicación no volvió a tratar la cuestión. A partir de ese momento sus esfuerzos en materia artística estaban volcados en la organización de la exposición regional que ellos mismos habían promovido.

Algunos años después, la idea de crear un Círculo de Bellas Artes, volvió a ser planteada. En este caso, la propuesta partió precisamente de uno de los implicados en las anteriores iniciativas: el arquitecto Luis de la Figuera. Éste, en 1923, en una carta dirigida a Luis del Valle, director de la revista *Atheneaum*, se mostraba perplejo ante la convivencia en Zaragoza de múltiples organismos y asociaciones culturales que cohabitaban "lánguidamente"[578]. De ahí que propusiera agruparlas bajo el paraguas de un Círculo de Bellas Artes o, mejor, dado que, en su opinión, esa denominación podía generar cierto recelos desde el punto de vista económico, de un Palacio de Bellas Artes. No tenemos noticia de que su llamamiento trajera consigo ninguna actuación que fuera más allá de la propia respuesta del director de *Athenaum*, quien aludía a un reciente intento de poner en marcha una Sociedad de Escritores y Artistas del que no había vuelto a tener noticia, y proponía transformar la proyectada "Casa del poeta" –iniciativa de la que no contamos con ninguna otra información– por una Casa del Arte, que pudiera agrupar los recursos.

Lo cierto es que la idea de crear un Círculo en la ciudad nunca se olvidó del todo. Incluso la propia Agrupación Artística Aragonesa –de la que nos ocuparemos a continuación–, se planteaba en 1925 modificar su denominación por la de Círculo de Bellas Artes[579]. Finalmente, y después de tan infructuosos intentos, el Círculo llegó a ser una realidad ya el año 1933 bajo la presidencia de José Galiay, si bien tenemos que reconocer que no se trató de una entidad de gran trascendencia[580]. Esto, pese a que se encargó de la puesta en marcha de, cuando menos, dos exposiciones a lo largo del año 1933: una pequeña muestra homenaje a dos veteranos que reunió obras de Joaquín Pallarés y Carlos Palao[581] y la Exposición Regional de Arte Aragonés organizada por encargo de la Comisión de Fiestas del Ayuntamiento de Zaragoza.

577 "Nuestras iniciativas. El Círculo de Bellas Artes", *Paraninfo*, nº 42, Zaragoza, 27 de agosto de 1915, p. 8.

578 FIGUERA, L. de la, "Carta Abierta. El Palacio de Bellas Artes zaragozano", *Athenaeum*, Zaragoza, tercer trimestre de 1923, pp. 24-25.

579 "Notas de arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 23 de enero de 1925, p. 1.

580 "El Círculo de Bellas Artes", *El Noticiero*, Zaragoza, 8 de marzo de 1933, p. 2.

581 "El Círculo de Bellas Artes", *El Noticiero*, Zaragoza, 23 de marzo de 1933, p. 2 y "Círculo de Bellas Artes", *El Noticiero*, Zaragoza, 30 de marzo de 1933, p. 3

La Asociación de Artistas Aragoneses y la Agrupación Artística Aragonesa

Para el final de la década de 1910, y pese a los sucesivos intentos organizativos, el panorama no parecía haber cambiado notablemente respecto a lo expresado por Valenzuela a principios de siglo. Así, en un artículo anónimo aparecido en *Heraldo de Aragón* en el que se trazaba un panorama del progreso artístico de la ciudad de Zaragoza en las últimas décadas, se señalaba:

> "Cuando triunfa alguno de nuestra tierra, lo hace individualmente, por sus personales méritos y nadie toma en consideración su origen ni su procedencia, con lo cual pierde fuerza y carácter.
>
> Estamos en tiempos en los cuales se aprecian mucho las circunstancias, y nuestros artistas acabarán por estrecarse [sic] y perderse en el vacío si no se agrupan como lo hacen los de otras regiones.
>
> Nadie trabajará por ellos, si ellos mismos no procuran por su vida y por sus triunfos y hoy la lucha es demasiado dura para acometerla sin el mutuo apoyo de todos los interesados"[582].

De este modo, abogaba por una exposición colectiva de artistas aragoneses a celebrar en Madrid que luego podría viajar a otras ciudades como método más eficaz para difundir su trabajo: "Nuestros artistas deben pensar seriamente en ir unidos a Madrid para conquistarse un nombre y un puesto en el arte nacional"[583]. Una labor no exenta de dificultades: "Saltará pronto a la vista la dificultad de casar temperamentos, de hacer que convivan ideales, genios e intereses diversos, pero esas son pequeñas dificultades junto a la grandeza y utilidad del fin que se persigue[584]". Pero en ningún caso imposible: "Cada cual puede tener su alma en su armario y mantener su vida su independencia sin perjuicio de asociarse y convenirse con otro para una empresa que le convenga"[585]. De este modo, el artículo termina con una llamada a la reflexión por parte de los artistas.

En realidad, para esas fechas, el panorama aragonés ya contaba con la antes citada Agrupación Artística Aragonesa; una entidad que podía haber encabezado iniciativas como la referida. Lo cierto es que no siempre se ha prestado la atención merecida a este colectivo; muy probablemente por haber desarrollado una labor de carácter intermitente y bastante desigual en cuanto a sus resultados. Pero lo cierto es que jugó un papel fundamental que merece ser reconocido.

582 "El progreso de las Bellas Artes en Zaragoza", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19 de octubre de 1912, p. 11.

583 *Ibídem.*

584 *Ibídem.*

585 *Ibídem.*

En primer lugar, porque su trayectoria abarca desde principios del año 1919[586] hasta, por lo menos, 1937; convirtiéndose así en la única asociación artística de carácter estable de ese periodo. Por otro lado, por su propia orientación, que iba más allá del ámbito estricto de las artes plásticas, pretendiendo potenciar, según se recogía en 1921 en su propio órgano de expresión, la revista *Vida Aragonesa* –editada por su sección literaria–, "toda labor que estimula las aficiones a las bellas artes en general, y muy en particularmente la música, la pintura y la literatura"[587]. Y, por último, y pese a las limitaciones señaladas, por el mismo resultado de sus iniciativas. Dentro del ámbito de las artes plásticas la más ambiciosa y que, precisamente, dio un mejor resultado, fue la organización de la exposición de artistas independientes y noveles entre octubre y noviembre de 1919. Precisamente, en el citado artículo de 1921 se señalaba que los esfuerzos de sus primeros años estuvieron centrados en "el provechoso ejercicio de funciones de educación artística, en todas las clases sociales, realizando funciones teatrales y festivales, donde el esfuerzo de muchos amantes del arte, dieron sazón e impulsos a todas las iniciativas de sus socios"[588].

Entre sus planes de futuro incluía la celebración de exposiciones en su propia sede, así como la organización de ensayos y funciones corales. En esta última línea de actuación habría que situar la finalidad última de la entidad, expresada en esa misma revista pocos meses después: "producir artistas regionales y presentarlos a la consideración publica en fiestas y funciones, que sirvan de halagüeña educación para las clases sociales"[589]. Y lo cierto es que precisamente en la puesta en marcha de veladas musicales fue donde recayeron gran parte de los esfuerzos de la agrupación, incluso en momentos en que el resto de sus secciones apenas contaron con presencia pública.

A este respecto son especialmente significativas las críticas que algunos meses antes había vertido Emilio Ostalé Tudela, miembro fundador de la entidad, desde *El Noticiero.* En su crónica de la vida artística de Zaragoza en el año 1920 trazaba un panorama poco alentador:

> "De la Agrupación Artística Aragonesa, he de hablar con pena. Queríamos darla un derrotero nuevo, viril, desinteresado y quedará convertida en una sociedad coral (cuyos elementos debían de engrosar el Orfeón) que alguna vez dará un concierto (caricatura de los de la Filarmónica) o funciones de teatro, con elementos parecidos a los grupos de aficionados.

586 La primera mención que hemos recogido sobre su existencia data de febrero de 1919 cuando *Heraldo de Aragón* da noticia de la constitución de sus diferentes secciones: "Agrupación Artística Aragonesa. Constitución de secciones", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 7 de febrero de 1919, p. 2.

587 "Agrupación Artística Aragonesa", *Vida Aragonesa*, nº 4, 26 de noviembre de 1921, p. 5.

588 *Ibídem.*

589 "Agrupación Artística Aragonesa", *Vida Aragonesa*, nº 6, Zaragoza, 5 de enero de 1922, p. 3.

> Aquellos «mítines de arte», los intentos de Exposición, el fichero aragonés, no fué sentido nada de esto. Y no solamente no fué sentido, sino que hasta fuimos insultados los que llevábamos la idea. La masa marchó con uno, detenido más tarde como elemento peligrosísimo y ya no hemos oído nada bueno de la Agrupación"[590].

Entendemos, por tanto, que, pese a sus objetivos originales, la labor de la entidad había quedado reducida para entonces a determinadas actuaciones en el ámbito musical –poco afortunadas en opinión de Ostalé–, descuidando otros como el de las artes plásticas.

Ahora bien, al menos sobre el papel, la agrupación, no quiso renunciar nunca a unos planteamientos que pretendían ser mucho más amplios, tratando de constituirse en órgano de gestión, producción y difusión de cualquier iniciativa artística en Aragón; como bien se defendía desde *Vida Aragonesa* en enero de 1922:

> "Puede comprenderse en el programa de Agrupación Artística Aragonesa todo cuanto signifique labor protectora, sistema de cooperación en honor de aquellas personas que, aspirando por sus propias facultades a soluciones superiores, necesiten el concurso moral de esta entidad, que puede ser tutora de artistas y fomentadora de sus producciones"[591].

No es de extrañar, por tanto, que, tal y como adelantábamos, en 1925 llegara a plantearse la posibilidad de cambiar su denominación por la de Círculo de Bellas Artes. Por otro lado, faltaría destacar el hecho de que, a lo largo de los años, la agrupación llegó a editar tres publicaciones diferentes en las que las artes plásticas ocuparon siempre su espacio: la ya citada *Vida Aragonesa* (1921-1922), *Agrupación* (1927-1928) y *Agrupación Artística Aragonesa* (1933 y 1935-1937).

Pocos años después de puesta en marcha la Agrupación, se concretó un nuevo proyecto organizativo por parte de los artistas aragoneses. En este caso, circunscrito al ámbito de las artes plásticas. Tal y como se ha señalado en diversas ocasiones, esta Asociación de Artistas Aragoneses surgió a partir del estímulo que supuso para el ambiente artístico local la presencia de los miembros de la Asociación de Artistas Vascos que celebraron en el Centro Mercantil de Zaragoza una exposición de sus trabajos en mayo de 1921. Fue entonces cuando Emilio Ostalé Tudela, desde las páginas de *El Noticiero* señalaba la necesidad de tomar a los vascos como modelo a seguir:

> "La forma de unión de los vascos, nos asombra un poco y nos hace meditar. Todo artista aragonés debe mirar a esta asociación y pensar que, después de doce años de lucha, de íntima unión, se ha impuesto, no sólo en su tierra, sino en España, y lo que

590 OSTALÉ-TUDELA, "Crónica artística de la Ciudad de Zaragoza, en el año 1920", *El Noticiero* (Suplemento Artístico), Zaragoza, 13 de febrero de 1921, p II.

591 "Agrupación Artística Aragonesa", *Vida Aragonesa*, nº 6, Zaragoza, 5 de enero de 1922, p. 3.

es más, en todo el mundo. Los artistas aragoneses deben unirse todos. Formar una Asociación semejante a la de Vizcaya y como primer acto, vamos a Bilbao, a devolverles la visita, a mostrarles lo que Aragón produce…"[592].

Y continuaba, con una profunda identificación con el talante regionalista del arte vasco, que consideraba necesario reforzar entre los autores aragoneses:

"…a decirles: 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. A vuestra llamada acudimos hoy también. ¡Bendita sea vuestra labor que supo unir a hermanos que no se comprendían!"[593].

Un talante aragonesista que, como señaló Concha Lomba en su estudio sobre el asociacionismo artístico en Aragón, influyó de forma notable en la formulación de esta nueva organización[594]. Los deseos de Ostalé, por tanto, se concretaron y el modelo vasco trató de ser exportado al ámbito aragonés. En cualquier caso, la idea debía llevar ya un tiempo en el ambiente puesto que tan solo tres días después de ver la luz el artículo de Ostalé, y coincidiendo con la inauguración de la exposición de los vascos, *El Noticiero* daba cuenta de la creación de la Asociación de Artistas Aragoneses e informaba 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 Albareda[595]. Eso sí, la presentación en Bilbao de sus trabajos, que Ostalé planteaba como primera actuación, nunca se llevó a cabo.

En realidad, y pese a la fuerza con que la Asociación parecía iniciar su andadura, tan sólo llegó a tener una vigencia de unos tres años, en los cuales, eso sí, puso en marcha dos exposiciones de carácter regional que hay que situar entre los acontecimientos culturales más destacados de la década dentro del ámbito aragonés. La primera tuvo lugar en diciembre de 1921, y se pensó como homenaje al maestro Francisco Pradilla, recientemente fallecido; mientras que la segunda, celebrada entre abril y mayo de 1923 y pensada en un primer momento

592 OSTALÉ-TUDELA, "Exposición de artistas vascos", *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de mayo de 1921, p. 3.

593 *Ibídem.*

594 LOMBA, *op. cit.*, 1999, p. 417.

595 "En el Centro Mercantil. Inauguración de la Exposición de artistas vascos", *El Noticiero*, Zaragoza, 24 de mayo de 1921, p. 1.

como exposición de artes aplicadas –aunque finalmente abierta al resto de disciplinas–, sirvió también como homenaje al pintor Enrique de Gregorio Rocasolano, igualmente desaparecido dos meses antes. De ambas nos ocuparemos en el apartado correspondiente.

La identificación con el sentimiento regionalista presente en el seno de la Asociación se hizo patente, por ejemplo, en el suplemento especial de cuatro páginas que *El Noticiero* dedicó a la primera de las exhibiciones firmado por Emilio Ostalé Tudela y Manuel Abizanda y Broto. Éste comenzaba con una nota aclaratoria que justificaba tan amplia cobertura:

> "Desocupado lector: Seguramente te extrañará que en el lugar preferente, en donde suelen aparecer los artículos para ti sensacionales, se de hoy hospitalidad espléndida a unas cuartillas que hablan de Arte. Nos podrás creer sin juramento que no es por las gallardías que encierran, ni por lo hermosamente que parlotean las cosas discretas, ni por el cultivado ingenio que indican la firma de las mismas. El honor que ellas y nosotros hemos recibido, es debido a que se ocupan de un momento interesante en el resurgir de Aragón"[596].

Y en ese resurgir de Aragón, las artes plásticas jugaban un papel destacado. De ahí que Aragón fuera el objeto de su atención, del mismo modo que, de acuerdo con las ya referidas opiniones de autores como Ostalé, debía ser el de la pintura. Y, de ese modo, continuaban justificando sus propias palabras:

> "Como no quieren asombrarte, sólo van a nombrar figuras y cosas de Aragón con menguado estilo, no encontrarás en ellas citas de escritores extranjeros para que tengas a sus autores como hombres elegantes, leídos y eruditos. De Aragón y para Aragón te dirán. Y buena ventura es para nosotros el abrir las columnas de EL NOTICIERO, siempre bajo el dominio de la Verdad y de la Belleza, a las espirituales ráfagas de estos artistas que vienen a infundir a nuestras almas el aroma de la pura emoción. Salúdalos, lector, pues son portadores de lo único que se salva en los actuales momentos, de lo que puede hacer que nuestra arcilla sea algo grande y eterna: el Espíritu.
>
> Ríndeles homenaje, que bien merecido lo tienen lo que demuestran la vitalidad de Aragón por medio del Arte"[597].

Y es que Ostalé y Abizanda parecían entender la Asociación como un organismo que debía ser consciente del necesario papel que jugaba en la sociedad aragonesa del momento; tal y como consideraban que había sucedido en el caso vasco: "El triunfo de la Asociación de Artistas Vascos, no es por el valer artístico de sus asociados, sino por saber qué significado tiene su sociedad y cómo deben comportarse en ella"[598].

596 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.

597 *Ibídem.*

598 *Ibídem.*

Ahora bien, no todo en el texto eran palabras laudatorias. En primer lugar, señalaban los problemas surgidos durante la organización de la exposición; abundando en los consabidos problemas de entendimiento que tantas veces se achacaron a los artistas locales:

> "Desde luego no se procedió conforme al criterio de los criticados vascos o gallegos, y pasó lo que en todas las Exposiciones celebradas hasta la fecha, salió a relucir la triste condición de los hombres con sus luchas materiales, las bajas pasiones, los mezquinos intereses y 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".
>
> .

Por otro lado, se volvió a insistir en la inexistencia de una escuela artística aragonesa, señalando, al mismo tiempo, que su creación era una labor que recaía en la Asociación de Artistas Aragoneses; del mismo modo que la de Artistas Vascos, lo había logrado en su propia región.

Como decíamos, la vida de la Asociación no fue muy dilatada en el tiempo. De hecho, tras la exposición de 1923, apenas volvió a jugar un papel activo en la vida cultural zaragozana. No es de extrañar, por tanto, que en mayo de ese mismo año ya se dieran pasos con la intención de formar una nueva asociación, en esta caso para unir a escritores y artistas, de la que no tenemos más referencias[599]. Eso sí, todavía en marzo de 1924, la Asociación seguía existiendo, tal y como demuestra el hecho de que en un homenaje al escultor Carlos Palao, se le propusiera como presidente de honor de la misma[600]. Y, sin embargo, tan sólo algunos meses después, el que había sido su presidente efectivo, insistía en la falta de cobertura con que contaban los artistas aragoneses: "…los pintores y escultores aragoneses luchando solos y a la desesperada, se defienden bien. (…) Nadie se preocupa entre nosotros de cultivar con amor al plantel de artistas que nos cupo en suerte. Se les deja brotar espontáneamente y se les entrega con crueldad a su ingrato destino sin el más leve amparo, sin la más elemental protección"[601]. Si bien es cierto que estas palabras parecen centrar su crítica en el ámbito de la oficialidad.

Aunque en enero de 1925, todavía el crítico M alude desde *Heraldo de Aragón* a un renacer artístico de la ciudad a partir de la labor desarrollada por la Asociación de Artistas Aragoneses como consecuencia directa de la exposición de los vascos, cuando a finales de ese año Ostalé Tudela traza desde *El Diario de Huesca* el panorama del movimiento artístico zaragozano, ya no realiza mención alguna a la Asociación; al menos, no con esa denominación:

599 "Escritores y artistas. Una reunión en el Casino Mercantil", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de mayo de 1923, p. 1.

600 "En honor a Don Carlos Palao", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 de marzo de 1924, p. 3.

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

> "Asombrado deja al visitante de nuestra ciudad el movimiento artístico que debe haber en la misma. Que Ateneo, Agrupación Artística Aragonesa, Sociedad Protectora de Bellas Artes, Agrupación Protectora de Artistas Aragoneses, Casino Artístico de Casablanca, Casino Artístico de Delicias, etcétera, etcétera…; en los títulos todo es arte, protección y centros culturales"[602].

Y, sin embargo, aclara a continuación, todas esas agrupaciones no habían hecho otra cosa durante el último mes y medio nada más que "publicar unas gacetillas de escandaloso reclamo en los diarios locales"[603]. Respecto a la enumeración, incluye dos entidades de las que no tenemos datos más allá de esta referencia: la Sociedad Protectora de Bellas Artes y la Agrupación Protectora de Artistas Aragoneses. En cuanto a la primera, parecía estar centrada en la programación de espectáculos: "no hablamos de la Protectora de Bellas Artes, en cuyos programas figura la presentación de los graciosos «tontos» de circo o del hombre lagarto"[604]. Eso, además de contar con una academia de baile propia. Mientras que la segunda, si bien podría identificarse con la Asociación de Artistas Aragoneses, parece estar más cerca del más reciente intento de unir a escritores y artistas. Resume Ostalé en los siguientes términos sus frustrados objetivos: "La Protectora de Artistas anunció clases, pensiones, y hasta ahora sólo celebró unas reuniones al estilo de cualquier pueblo grandecito"[605].

Volviendo sobre el hecho de que, entre 1921 y 1923, la Agrupación Artística Aragonesa y la Asociación de Artistas Aragoneses convivieran en el tiempo, no parece que esta duplicidad de organizaciones supusiera motivo de confrontación alguna. Más bien al contrario: los intereses de ambas y sus relaciones parecieron ser perfectamente cordiales. Así, en las propias páginas de *Vida Aragonesa*, la Agrupación mostró todo su apoyo hacia las iniciativas promovidas desde la nueva asociación, orientadas, fundamentalmente, al soporte y la exhibición de las bellas artes aragonesas:

> "Esta entidad tiene un hermoso programa, que de realizarlo, pronto veríamos a nuestra región constantemente expuesta a la consideración ajena, en sus bellas artes.
>
> Sus proyectos, a nuestro entender, son la fuerza creadora en disposición de facilitar la concurrencia de esfuerzos para hacer más abundante nuestra personalidad artística; que cada día podría ser mayo si los artistas no trabajaran *en el vacío*, como lo hicieran hasta el día de la fecha"[606].

602 OSTALÉ TUDELA, E., "Croquis zaragozanos. Mucho ruido…", *El Diario de Huesca*, Huesca, 26 de diciembre de 1925, p. 1.

603 *Ibídem.*

604 *Ibídem.*

605 *Ibídem.*

606 "Asociación de Artistas Aragoneses", *Vida Aragonesa*, nº 3, Zaragoza, 12 de noviembre de 1921, p. 3.

De este modo, aunque se decía desconocer en detalle el programa de la Asociación, la Agrupación finalizaba señalando su intención de contribuir a su desarrollo con el mayor entusiasmo.

Una vez que la Asociación de Artistas Aragoneses desapareció del panorama cultural zaragozano, en alguna ocasión se ha planteado que tal vez absorbida por la propia Agrupación, la Agrupación Artística cogió su testigo en la organización de exposiciones de artes plásticas. Así, a partir de 1924, organizó en su sede exhibiciones de artistas locales, según recoge la prensa, con una cierta planificación. Esta nueva andadura se puso en marcha con una exposición de lo que solía denominarse "hierros artísticos", del bilbilitano Pablo Remacha[607]. En realidad, y pese a que la Agrupación no era nueva en estas cuestiones puesto que ya se había implicado en la organización de la Exposición de Artistas Independientes y Noveles de 1919, es en este momento cuando encontramos una verdadera actividad en este sentido; llegando también a organizar concursos como el dedicado al género paisajístico en julio de 1925. Sin embargo, es necesario señalar que algunas de las exposiciones inicialmente promovidas por la agrupación y que pensaban celebrarse en su propio espacio, terminaron por tener lugar en las salas del Centro Mercantil[608]. Así ocurrió con las dedicadas a Germán Gil Losilla, Luis Sanz Lafita, Rafael Aguado Arnal o Martín Durbán, las cuales, como es lógico, también vieron postergada sus fechas de inauguración respecto a las inicialmente anunciadas. Ignoramos, sin embargo, si este hecho se debió simplemente a cuestiones técnicas o espaciales –la Agrupación cambió de sede en 1924[609], justo tras la celebración de la exposición de Remacha–, así como si la Agrupación siguió colaborando con la organización de las exposiciones una vez éstas pasaron a ocupar el salón del Mercantil.

En cualquier caso, en su propia sala se siguieron celebrando exhibiciones como la que mostró las obras del citado concurso de paisajes e incluso el I Salón de Humoristas Aragoneses en 1926. En otros casos, y pese a tener noticia de los preparativos e incluso de las piezas reunidas, no tenemos confirmación absoluta de su celebración: como ocurrió con la de Antonio Fernández Marrero en febrero de 1925 o con la organizada en beneficio de las familias de los periodistas Francisco Aznar Navarro, Mariano Añoto y Tomás Urbano, recientemente fallecidos[610]. En cualquier caso, cabe la posibilidad de que la falta de información se deba al hecho de que se trataba de una sala de exposiciones de menor entidad, de cuyas actividades la prensa no siempre dejó constancia.

Un papel igualmente activo mantuvo la Agrupación durante la década de 1930, de cuya sección de artes plásticas se encargó Félix Gazo, siendo sustituido tras su fallecimiento en 1933 por José Albareda. Fue entonces cuando, tras reorganizar la sección, se comenzó a

607 "Notas de arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de octubre de 1924, p. 4.

608 "Exposiciones de artistas aragoneses", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 de octubre de 1924, p. 2.

609 "Agrupación Artística Aragonesa", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de noviembre de 1924, p. 2.

610 "Por las familias de los periodistas desaparecidos", *El Noticiero*, Zaragoza, 12 de febrero de 1927, p. 2

publicar la ya citada *Agrupación Artística Aragonesa*[611] y se manifestó la voluntad de colaborar en próximas exposiciones como la de Fray Angélico Cabañas en el Mercantil y Enrique Vicente Paricio en la sala de *Heraldo de Aragón*[612].

Pero tal vez el hecho más destacado de ese periodo sea que la Agrupación llegó a aglutinar en su seno a una nueva asociación de artistas plásticos: el Estudio Artístico Goya. Ésta se creó en junio de 1931 gracias a la acción de un grupo de artistas encabezados por Mariano Gratal, en el que estaban incluidos, como parte del núcleo original, Anastasio Alquézar, Luis Barcelona, Enrique Esteve, Antonio Blasco, José Jimeno, Antonio Margalé, Mariano Urdánniz y Martín Muñoz. Tal y como recordaba Concha Lomba citando el catálogo de la primera exposición del colectivo: "Los objetivos básicos fueron «Fomentar el ambiente artístico en Zaragoza, terreno poco abonado para que germinara la semilla del arte…», además de paliar una de las carencias más alarmantes de la formación artística aragonesa: la inexistencia de buenas clases 'del natural', y el deseo de ampliar sus posibilidades de exhibición"[613].

En cualquier caso, no profundizaremos en el análisis de esta última, puesto que su trayectoria ha sido analizada en profundidad por la historiografía precedente y excede los límites cronológicos de nuestro trabajo, pero no podemos dejar de citar la importancia que tuvieron los salones organizados por sus socios en 1932, 1933, 1934 y 1936 –a los que sí nos referiremos en su momento–, para el panorama artístico de la Zaragoza del momento[614].

Por último, para finalizar este apartado dedicado al asociacionismo artístico aragonés, bastaría por citar algunas entidades surgidas más allá del ámbito zaragozano. Concretamente dos, sobre cuya existencia llamó la atención Concha Lomba en su ya referido artículo sobre la cuestión[615]. La primera, radicada en Huesca, se correspondería con la sección de Bellas Artes de la Sociedad Oscense de Cultura que quedó bajo la presidencia de Félix Meléndez y con la colaboración de Ricardo del Arco como vocal y Ramón Acín como secretario[616]. 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. Tal

611 En 1933 veía la luz el primer número de esta nueva revista que apareció, al menos que tengamos constancia, hasta 1937, eso sí, sufriendo un largo parón entre noviembre de 1933 y septiembre de 1935.

612 ALBAREDA HERMANOS, "Artes plásticas", *Agrupación Artística Aragonesa*, nº 2, Zaragoza, junio de 1933, p. 7.

613 LOMBA, *op. cit.*, 1999, p. 425. Cfr.: *Estudio Goya* [catálogo de exposición], Salón de Quintas de la Diputación Provincial de Zaragoza, 1932.

614 Entre las monografías dedicadas a la cuestión: ESAÍN, Jaime, *Biografía nostálgica del Estudio Goya*, Zaragoza, Guillermo Félez, 1996; *Estudio Goya: 75 aniversario* [catálogo de la exposición comisariada por Arturo Ansón], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2006.

615 LOMBA, *op. cit.*, 1999.

616 "Sociedad Oscense de Cultura", *Diario de Huesca*, Huesca, 29 de diciembre de 1929, p. 1.

y como ha sido puesto de manifiesto por Lomba, esta asociación llevó a cabo significativas actuaciones como la organización del Salón de Arte de 1931 y del Salón de Fotografía de 1933, así como la publicación de la revista *Artes y Letras* (1932-1933)[617].

2.2.1.4 Del local comercial al salón de exposiciones

La naturaleza y características de los espacios expositivos de la Zaragoza de principios del siglo XX es una cuestión que fue tratada por Jesús Pedro Lorente en un artículo monográfico[618]. Ante la inexistencia de espacios públicos o privados estables dedicados expresamente dedicados a la exhibición artística, diferentes establecimientos comerciales se convirtieron, durante los primeros años de la centuria, en un medio de difusión fundamental para el ámbito artístico. Y no sólo en sus escaparates sino también en los interiores; caso de las muestras más ambiciosas. Evidentemente, los artistas fueron cada vez más conscientes de las ventajas que ofrecía la exposición de sus obras desde el punto de vista puramente comercial y publicitario. Tal y como indicaba Lorente:

> "… 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 (…) El tipo de arte expuesto allí era por tanto el de más fácil aprecio popular, ya fuesen copias de cuadros conocidos o elegantes retratos… (…) El carácter eminentemente publicitario de estos espacios queda claro si tenemos en cuenta que Gárate, por ejemplo, colocaba en ellos retratos y cuadros que le habían sido encargados y que por tanto no buscaba compradores, sino labrarse una reputación pública y suscitar futuros encargos de obras parecidas"[619].

Fue entonces cuando las exposiciones individuales comenzaron a ser una realidad, convirtiéndose en uno de los escasos medios con que contaban los artistas para vender su trabajo y obtener nuevos encargos. Respecto al grado de novedad, señalaba Valenzuela en diciembre de 1903 a partir de la muestra celebrada por Gárate el mes anterior: "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 á conocer las producciones artísticas"[620].

En cualquier caso, no era ésta una realidad que pueda achacarse únicamente al ámbito aragonés. Desde Madrid, según recogía *Heraldo de Aragón*, Francisco Pradilla exhortaba en 1904 a que los artistas expusieran en sus propios estudios para suplir la escasez de espacios destinados a este fin, contribuyendo así a acabar con el divorcio entre público y artistas al

617 LOMBA, *op. cit.*, 1999, p. 427.

618 LORENTE, *op. cit.,* 2000.

619 *Ibídem*, p. 398.

620 VALENZUELA LA ROSA, J., "Notas", *Revista de Aragón*, Zaragoza, diciembre de 1903, p. 341.

que se asistía en ese momento[621]. 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, medio el más seguro y atrayente para valorar y recibir la íntegra fruición de la obra personal de un artista"[622].

Entre los más destacados establecimientos comerciales zaragozanos que exhibieron obras artísticas, encontramos el de muebles de lujo del Sr. José González, muy probablemente el más dinámico de la ciudad, o la Casa Solá, una camisería donde pudieron contemplarse las últimas creaciones de Victoriano Balasanz en 1901 o Francisco Pradilla en 1905[623]. Otros espacios que sirvieron con este mismo fin fueron los Almacenes El Tolsón o la Librería de Uriarte. Así, gracias a lo expuesto en los escaparates, los zaragozanos incluso pudieron disfrutar de algunas figuras de renombre nacional, como Eugenio Lucas Villaamil, que visitó durante unos días la ciudad y aprovechó para efectuar unas ventas bastante abundantes desde la vivienda de su amigo Eduardo Portabella, donde se alojaba, al mismo tiempo que mostraba algunas tablas, en otro de los locales más habituales, La Veneciana, así como unas obras menores en un local de la Calle de Alfonso I[624]. En La Veneciana[625] pudieron verse trabajos de Gárate como su *Vista de Zaragoza* en 1908, o cuatro pinturas –*Echando cartas*, *Faenas del azafrán*, *En el olivar* y *La modelo*– que pretendía enviar a la Exposición Internacional de Buenos Aires en 1910. También en este local realizó su primera muestra individual, con cinco obras, el pintor Manuel León Astruc en diciembre de 1914; así como el fotógrafo Savignac, que mostró sus propuestas en abril de 1916. E incluso la revista *Paraninfo* llegó a anunciar una exposición de Rafael Barradas para principios de ese mismo año de la que no tenemos constancia de que llegara a celebrarse[626].

El caso de Muebles González –también referido como el establecimiento de José González e hijos o como la tienda de muebles de los hermanos González–, fue, sin duda, el más activo e interesante durante las dos primeras décadas.

En mayo de 1903 apareció en *Heraldo de Aragón* la oferta planteada por el industrial José González de prestar su establecimiento de muebles de lujo, ubicado en la calle de Don Jaime I, para la exhibición de obras de artistas aragoneses. Esta iniciativa, con vocación de establecer un espacio de exposición permanente, contó con el apoyo incondicional del Ateneo de Zaragoza en cuyo seno "algunos artistas se ocupan ya en redactar las bases simplicísimas a las cuales se ajustarán todos los expositores"[627]. Algunos días después *Heraldo* volvía a

621 "Reunión en casa de Pradilla", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 30 de diciembre de 1904, p. 3.

622 Recogido en: *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1991, p. 125.

623 LA CHICHARRA, "De arte. Una obra de Pradilla", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 14 de marzo de 1905, p. 1.

624 "De arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de noviembre de 1900, pp. 1-2.

625 Más información sobre la trayectoria de esta fábrica propiedad de Basilio Paraíso en: GARCÍA GUATAS, M., "La vidriera contemporánea en Zaragoza", *Seminario de Arte Aragonés*, nº XLVIII, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, pp. 365-400.

626 *Paraninfo*, nº 53, Zaragoza, 5 de diciembre de 1915, p. 9.

627 "De Arte. Exposición permanente", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de mayo de 103, p. 1

tratar la cuestión relatando en qué se habían concretado las conversaciones mantenidas. El resultado iba a ser la preparación de una muestra colectiva de artistas aragoneses –fruto de la colaboración entre un empresario particular y el propio Ateneo–, para la que ya había plazo límite de entrega de las obras: el 15 de mayo. Tal y como recogía la noticia: "Por ahora la exposición tendrá carácter privado pudiendo concurrir tan sólo los artistas que sean invitados, pues lo limitado del local donde ha de celebrarse el concurso no permite otra cosa"[628]. Y añadía: "El sr. González habilitará lugar adecuado en su establecimiento de la calle de D. Jaime para que el público pueda ver y juzgar la producción artística aragonesa"[629]. Si observamos las fechas de publicación de las noticias, vemos que la inauguración de la exhibición era inminente; si bien, finalmente, no se produjo. Pese a que la oferta de González ya fue recogida en su día por Jesús Pedro Lorente[630], faltaba por aclarar qué ocurrió finalmente con el proyecto. La respuesta la proporciona José Valenzuela la Rosa desde las páginas de *Revista de Aragón* en julio de 1903. Es allí donde bajo el título de "Exposición fracasada", aún sin dar nombres concretos, confirma el carácter fallido de la iniciativa. Afirma: "Alguien puso á merced de los artistas lugar y modo convenientes para organizar una exposición fija, en donde cupieran toda clase de obras y trabajo, sin más condiciones que las imprescindibles"[631]. Tras lo cual achaca a los propios artistas el fracaso:

> "Cualquiera pensaría, que los artistas de Zaragoza vieron el cielo abierto con esa idea salvadora (...) Pues bien, sucedió todo lo contrario. Comenzaron por resistir, como siempre, algunos elementos que tienen la conciencia de su triste destino. Esto fue suficiente para que cundiera la desanimación. Ni la entidad que lo apadrinaba tuvo bastante influjo para darles fuerzas y la exposición murió antes de nacer, por falta de savia, por carencia de entusiasmo y de fe"[632].

Y entre las posibles razones apunta a unos "rencores y rivalidades que salieron a la superficie"; así como al cansancio producido por "largos años de eterno quietismo"[633].

Mientras que en su escaparate se vio el resultado del concurso de tarjetas postales organizado por Heraldo en 1903, un busto de Mariano Benlliure en noviembre del año siguiente, trabajos de los alumnos de la Escuela de Arte en septiembre de 1910 o alguna obra reciente de artistas aragoneses como Gárate o Joaquín Pallarés; en su interior tuvieron lugar las primeras muestras individuales realizadas por la generación de pintores regionalistas. La primera fue la ya citada de obras Gárate en noviembre de 1903; un espacio al que volvería este autor, cuando menos, en febrero de 1905 y mayo de 1912. Pero también hicieron lo

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

629 *Ibídem*

630 LORENTE, *op. cit.,* 2000, p. 397.

631 VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte regional. Exposición fracasada", *Revista de Aragón*, Zaragoza, julio de 1903, p. 11-3, espec. p. 11.

632 *Ibídem.*

633 VALENZUELA, *op. cit.,* 1903, p. 12

propio Julio García Condoy en noviembre de 1909, Rafael Aguado y José Llanas en enero de 1910, de nuevo Condoy en abril de 1910 –en este caso en el nuevo espacio de Paseo de la Independencia– o Enrique de Gregorio Rocasolano en octubre de 1920. También muestras colectivas itinerantes pasaron por este establecimiento al menos en dos ocasiones: la que reunía 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.

Una característica generalizada de este tipo de muestras fue su corta duración, apenas unos días e incluso, en ocasiones, tan sólo unas horas, puesto que, en el caso de los encargos directos, se aprovechaban los días anteriores a la entrega de la obra en cuestión al cliente.

Por otra parte, la prensa no señala como exposiciones únicamente las iniciativas de artistas ajenos a los propios negocios que se convertían en intermediarios entre la obra y el público, sino que igualmente mencionan las desarrolladas por muy diversos establecimientos para mostrar sus propias mercancías. Como es lógico, este procedimiento lo seguían desde tiendas de ropa de hogar, hasta fotógrafos y joyerías. Entre los establecimientos reseñables habría que citar de nuevo La Veneciana, Talleres Quintana, Mármoles Beltrán o la Joyería de Faci Hermanos, e igualmente cabría destacar las exhibiciones de fotografías que personalidades como Freudenthal o Lucas Cepero efectuaban en sus locales y que, en la mayor parte de los casos, no se refieren sino a la mera renovación de las imágenes dispuestas en sus escaparates a modo de reclamo.

En el ya mencionado artículo de Mompeón Motos en *Heraldo de Aragón* en noviembre de 1901 se interroga su autor tanto por las exposiciones celebradas recientemente como por las obras que se han mostrado en los escaparates[634]. Si bien todavía más interesante resulta el hecho de que, algo más adelante, aluda a que en ese mismo momento Gárate tenía expuesto un cuadro de costumbres y que, la semana siguiente, mostrará dos retratos más. Esta rápida sucesión en el tiempo de obras de un mismo pintor, tal y como reconoce el propio autor uno de los pocos de interés en activo en ese momento en Zaragoza, casi parece indicar que se tratase de exposiciones seriadas, constituidas por una o dos obras que, poco después, eran sustituidas por otras.

Por otro lado, tenemos la impresión de que la renovación de esos escaparates era mucho más dinámica de lo que la propia prensa llegaba a recoger y, por tanto, no conservaríamos noticia de muchas de ellas. A ello parece aludir Valenzuela la Rosa cuando, al denunciar el hecho de que la práctica artística se reducía en Aragón a la realización de retratos, señalaba:

> "Rara es la semana en que no se vea expuesto, á la vista del público, algún señor grave, ceñudo y viejo, vestido invariablemente de negro y cuyo rostro bermejo destaca sobre un fondo de sombría entonación. Es D. Fulano ó D. Mengano, miembro de este ó del otro organismo, hombre de prendas á quien pretenden honrar su familia o sus amigos"[635].

634 A. M. M., *op. cit.*, 28 de noviembre de 1901.

635 VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte regional", *Revista de Aragón*, Zaragoza, julio de 1903, pp. 11-18, espec., p. 15.

Y no debía andar, como era habitual en él, nada desencaminado.

Hasta tal punto debió ser habitual la práctica de exponer en locales comerciales que incluso se demandaba esta solución ante las carencias y falta de cuidado que se encontraban en espacios expositivos más o menos estables como el del Ateneo de Zaragoza. Así, cuando en esta sala se exponían las obras presentadas al Concurso Villahermosa de 1911, desde *La Correspondencia de España* se demandaba un cambio de espacio: "Y para que el público imparcial juzgue del mérito de las obras, esperamos, contando con el comercio de Zaragoza, sean expuestas en sus escaparates, pues aunque en donde hoy se hallan puede verlos el público, no en su mayor parte, debido á la pereza ó la ignorancia del sitio en que se hallan"[636]. Es decir, que los escaparates eran considerados como espacios más accesibles para el público y que reunían mejores condiciones para esta práctica.

En cualquier caso, la sala del Ateneo ya llevaba tiempo actuando como lugar de exhibición. Allí se expusieron habitualmente las obras presentadas a los concursos Villahermosa; concretamente las de los años 1906, 1907, 1908, 1909, 1911 y 1913. Y también se usó en alguna otra ocasión como aquella en que se presentaron los modelos de medallas para el Centenario de Los Sitios en 1908. Pero la realidad era, que, tal y como apuntaba la citada crítica, las condiciones no debían ser óptimas. O, cuando menos, se trataba de un espacio demasiado reducido para determinados eventos. Así, pese a que el Ateneo se encargó de la organización de las exposiciones regionales de 1911 y 1912, se buscaron lugares alternativos, respectivamente, el Palacio de Música (o Gran Casino) de la Exposición Hispano-Francesa de 1908 y el Salón de Actos de la Escuela de Artes y Oficios. E incluso cuando la sección de artes del Ateneo se ocupó de preparar una muestra individual de Juan José Gárate en mayo de 1912, se recurrió a la tienda de muebles de los señores González.

A partir de la incorporación del Ateneo a la nueva sede del Mercantil entre finales de 1913 y principios de 1914, la cuestión cambió notablemente. Fue entonces cuando pudo contar con espacios verdaderamente apropiados para la celebración de exposiciones. Y, pese a que tardó unos tres años en hacerlo, el Ateneo se hizo cargo de las exhibiciones que empezaron a ocupar los nuevos salones. Así ocurrió, con la individual de Julio García Condoy en 1917 y con las celebradas por Germán Gil Losilla y Salvador Rael, José Bueno y Ángel Díaz Domínguez, y Miguel Viladrich, el año siguiente. Pero, tal y como planteamos en su momento, las referencias al Mercantil como implicado en la preparación de las mismas, se hicieron cada vez más habituales, hasta asumir completamente dicha función. De este modo, el Ateneo fue perdiendo paulatinamente su independencia y su actividad fue escasamente relevante a partir de la década de 1920.

Como es sobradamente conocido, el edificio del Centro Mercantil contó con las principales salas de exposición de la capital aragonesa a partir de 1917. En concreto, contó con dos espacios dedicados a la exhibición. En su segundo piso –donde también tenía su sede

636 "Fundación Villahermosa-Guaqui… o premios a los sacristanes", *La Correspondencia de Aragón*, Zaragoza, 10 de noviembre de 1911, p. 1.

el Ateneo–, se encontraba una sala dedicada únicamente a esta función; tal y como recogían los hermanos Albareda en febrero de 1925[637]. Muy probablemente se trataba de aquella que, en ocasiones, era denominada en las crónicas como el "saloncito". García Guatas señala que tenía acceso por la calle de Cuatro de Agosto, tenía forma rectangular y diáfana y contaba con un ángulo en chaflán en el que solían colocarse los cuadros más llamativos, dado que eran los que se veían enfrente nada más entrar[638]. Ahora bien, para las citas de mayor relevancia, y que por lo tanto requerían de un espacio mayor, se habilitaba directamente el salón de fiestas de la entidad.

En el salón comedor, por su parte, era donde se celebraban los banquetes en homenaje a los artistas expositores, o también a aquellos que habían triunfado con sus trabajos en otras regiones, que prácticamente se convirtieron en una práctica habitual. Conciertos, conferencias y otras actividades complementarias, solían también amenizar los días –entre diez y veinte, por lo general–, en los que se desarrollaba cada una de las exposiciones.

En cualquier caso, y pese a su indudable valor, en ningún caso puede hablarse de una programación expositiva planificada y consciente dentro de las salas del Centro Mercantil. De esta indeterminación da buena prueba el hecho de que, además de acoger a los mejores artistas aragoneses del momento y a algunos interesantes autores del panorama nacional, también tuvieran cabida en su seno exposiciones como la del "artista precoz", Luis Orga, un pintor amateur de tan sólo catorce años en 1928.

Con mayor o menor fortuna otras entidades de menor relevancia también trataron de desarrollar durante las décadas de 1920 y 1930 un cierto papel como organizadoras de exposiciones artísticas. Así, en 1924 abrió sus puertas el Círculo de Labradores, instalado en el Sindicato Central de Aragón, y para celebrar su inauguración un grupo de artistas organizó de manera un tanto improvisada una muestra de pintura, escultura y fotografía, a iniciativa de su gerente Mariano Baselga. A pesar de la premura de los preparativos, la idea recibió el beneplácito de la prensa, a juzgar por los comentarios vertidos por los también escultores hermanos Albareda que, encargados de cubrir las noticias de naturaleza artística en *El Noticiero* y además partícipes de la exhibición en cuestión, aprovecharon la ocasión para exponer las dificultades con las que habían de enfrentarse los artistas en la ciudad, entre otras cuestiones, para poder mostrar sus creaciones. Y esto pese a que para mediados de los años veinte ya se había producido una evidente mejora de la situación. Igualmente se lamentaban de "lo poco acostumbrado que se halla el público" ante las cuestiones artísticas en Zaragoza, que atribuyen precisamente a la escasez de proyectos de este tipo[639]. Unas circunstancias que confiaban en que quedasen paliadas gracias a iniciativas y actividades como ésta. Si bien es cierto que, en el caso concreto del Círculo de Labradores, y pese a que decidió establecerse en sus locales un espacio con fines expositivos, que además, según

637 "Rafael Aguado y Enrique Anel", *El Noticiero*, Zaragoza, 7 de febrero de 1925, p. 3.

638 GARCÍA, *op. cit.*, 2004, p. 153.

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

los Albareda, quedaba a la total disposición de los artistas, no hemos hallado constancia de la utilización del mismo, exceptuando la ocasión en que, en el mes de octubre siguiente, se mostraron los anteproyectos presentados al concurso para erigir un monumento al Sagrado Corazón de Jesús[640]. Un nuevo ejemplo, por tanto, de buenas intenciones que quedaban frustradas.

En fechas más avanzadas continuaron surgiendo nuevas propuestas encaminadas a ampliar la oferta de locales de exposición. Así, los principales diarios locales, *Heraldo de Aragón*, *El Noticiero* y *La Voz de Aragón,* ya en la década de los años veinte, quisieron contribuir positivamente al ambiente cultural de la ciudad habilitando salas con este fin en sus sedes. De este modo justificaban su actuación desde las páginas de *El Noticiero*:

> "Zaragoza no posee como otras poblaciones tiendas, que por vender artículos sumamente relacionados con los que se dedican por afición o profesión a las bellas artes, destinen un salón para esta clase de certámenes. […] EL NOTICIERO, lleno de entusiasmo y animado con la idea de favorecer a los artistas, al mismo tiempo que educar al público, mostrándole las diversas escuelas y tendencias más distantes, inauguró este salón"[641].

Pese a lo avanzaba de la fecha, se seguía aludiendo a la habilitación de zonas expositivas en comercios dedicados a otros menesteres –si bien, se alude a tiendas dedicadas a la venta de artículos relacionados con las bellas artes–. Ante la carencia de este tipo de espacios, se da a entender que *El Noticiero* asumía con su iniciativa una función de carácter social, que posibilitaría el que los zaragozanos entraran en contacto con las diferentes tendencias artísticas del momento.

No obstante, y a pesar de los elevados propósitos que asumía el diario, éste abrió su sala con una modesta exposición que se calificó de "escolar" por la juventud de sus participantes. Además su salón permaneció prácticamente inactivo en lo sucesivo, a diferencia de los puestos en marcha por *Heraldo de Aragón* y *La Voz de Aragón*. Éstos experimentaron un considerable incremento de su actividad en los años treinta, y en sus salas pudo contemplarse un amplio abanico de posibilidades plásticas. Por ejemplo, en 1932 en el denominado "saloncillo" del *Heraldo*, convertido para entonces en una de las salas expositivas más dinámicas de la ciudad, se exhibieron, en pocos meses, las pinturas escasamente renovadoras de Enrique Vicente Paricio, las mucho más ambiciosas esculturas de Honorio García Condoy, los carteles de Rafael Cardona o los lienzos del pintor vasco Nicolás de Múgica. Una heterogeneidad que se convirtió en la tónica habitual en esta puesta en marcha de las infraestructuras culturales de la región.

640 ALBAREDA, Hermanos, "Resumen del año artístico 1924", *El Noticiero*, Zaragoza, 1 de enero de 1925, p. 14.

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

2.2 EL REGIONALISMO PLÁSTICO ARAGONÉS A TRAVÉS DE LA CRÍTICA DE ARTE

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 veinte, fue fundamental para que podamos hablar de regionalismo plástico. Si bien éste nunca contó con unos planteamientos teóricos plenamente definidos, no puede pasarse por alto el hecho de que, en buena medida, en los análisis sobre la pintura aragonesa en su conjunto, los artículos que informan sobre la trayectoria de un determinado autor o en las diferentes crónicas de exposiciones, encontramos ese mismo sentido aragonesista, que se dejó sentir en toda la vida cultural del momento. Así, se abogó por una serie de asuntos inspirados en la realidad aragonesa, se planteó la necesidad de una escuela aragonesa que reflejara la identidad y el carácter regional e incluso se llamó a los artistas a colaborar en el desarrollo de Aragón.

Dado que no pretendemos hacer un análisis exhaustivo de la crítica aragonesa del momento, sino de perfilar en qué medida contribuyó a la formulación del regionalismo pictórico, nos centraremos especialmente en aquellos autores y medios que en mayor medida contribuyeron a la definición de un mínimo fundamento teórico para el arte aragonés. Si bien trataremos de ajustarnos en la medida de lo posible a un orden cronológico, lo que en realidad centrará nuestro recorrido es la insistencia en el tratamiento de determinadas cuestiones.

2.2.1 José Valenzuela la Rosa en *Revista de Aragón* (1900-1905)

Sobradamente conocidos, y comentados por diferentes investigadores[642], los escritos sobre arte publicados por José Valenzuela la Rosa en *Revista de Aragón* durante los primeros años del siglo XX, contribuyeron de forma determinante a la renovación del panorama artístico aragonés del momento y a la propia formulación del regionalismo pictórico. Incluso cuando éste estaba todavía por ser mínimamente definido en todo el contexto español. Siguiendo los razonamientos expuestas a este respecto por Concha Lomba, podemos concluir que, Valenzuela, "esbozó el nacimiento de los regionalismos españoles, analizó la situación concreta aragonesa y se posicionó a favor de su creación, en tanto en cuanto despertaría el sentimiento regionalista colectivo"[643]. Esta temprana toma de conciencia y esa apuesta firme por un lenguaje del nuevo siglo quedó perfectamente establecida en una serie de tres artículos publicados a los largo de 1902 bajo el título de "Algunas consideraciones sobre la Escuela aragonesa de pintura", sobre los que profundizaremos en el siguiente epígrafe. En cualquier caso, conviene adelantar que en éstos describe ya los asuntos que deben ser tratados por los artistas aragoneses refiriéndose directamente a las infinitas posibilidades que ofrecía el paisaje regional –"difícilmente se hallará otra que ofrezca tan variados efectos dentro de

642 Entre otros: GARCÍA, *op. cit.*, 1976, pp. 32-35; MAINER, *op. cit.*, 1982 (1ª ed. 1974); pp.84-8; LOMBA, *op. cit.*, 1996-7, pp. 504-6; GARCÍA, *op. cit.*, 2002, pp. 36-37; y LOMBA, *op. cit.*, 2002, p. 75 y 104-5.

643 LOMBA, *op. cit.*, 2002, p. 104.

una extensión tan limitada"–, así como a las virtudes del tipo aragonés –"que conserva en gran parte la gallardía y arrogancia de los hombres de otros tiempos, realzados por el uso del traje clásico que todavía se conserva en muchos puntos"[644]–. Una serie de cuestiones que desarrolló sobre las que insistirá en textos posteriores.

Tal y como ha señalado José-Carlos Mainer los escritos de Valenzuela en *Revista de Aragón* son, junto a los de Ibarra, los más avanzados de la publicación[645]. Pese a su juventud, contaba en 1902 con veinticuatro años, se muestra como un perfecto conocedor del panorama artístico español del momento, y presenta, asimismo, una particular visión de las tendencias internacionales. De hecho, en el primero de sus textos relativos a la escuela aragonesa, plantea una línea evolutiva en el arte de las últimas décadas que arrancaría en el romanticismo, pasaría por el realismo y, a partir de la revolución impresionista, desembocaría en lo que podemos denominar como regionalismo. Según plantea a partir de una particular concepción del impresionismo, éste no sólo supuso una modificación técnica sino que llevó a los artistas a representar "un cierto sentido interno de las cosas, un *alma* que les dé significación, vida é interés" –según cita que toma de Giner de los Ríos–. Considera que esta tendencia, que todavía debe desarrollarse en plenitud en el ámbito español, es la que ha llevado a la situación que se vive en ese momento, en la que la pintura regional es la solución dominante:

> "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 á poco vayan abandonando la metrópoli y cada cual fije su mirada en la región, para él más conocida ó más simpática. Por este motivo no existe una escuela nacional de pintura, mientras se caracterizan, cada vez más distintamente, las escuelas regionales"[646].

Apuesta por tanto Valenzuela decididamente por el modernismo, en el sentido de renovación artística que tenía en ese momento, la regeneración de la vida cultural española y las posibilidades que el regionalismo ofrecía como nueva solución plástica para el arte español del momento. Él mismo señala como la intención última de sus escritos el "romper la patriarca y burguesa tranquilidad en que yace, mejor que vive, el arte regional"[647].

Como decíamos, la afirmación regionalista inunda todos los textos publicados por Valenzuela en *Revista de Aragón*. Él mismo lo reconoce en el último texto dedicado a la escuela aragonesa de pintura en el que, cómo no, se desmarca de cualquier sospecha de separatismo: "No se crea que este regionalismo aquí ensalzado tiene viso alguno de separatista; todo

644 VALENZUELA LA ROSA, J., "Algunas consideraciones sobre la Escuela aragonesa de pintura, II", *Revista de Aragón*, Zaragoza, junio de 1902, p. 433.

645 Cfr. MAINER, *op. cit.*, 1982, p. 84.

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

647 VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte regional", *Revista de Aragón*, Zaragoza, octubre de 1902, p. 713.

lo contrario, con él se busca el engrandecimiento del arte patrio"[648]. E incluso añade diferentes ejemplos europeos, tomados de Francia, Alemania e Inglaterra, que demuestran la importancia de ese proceso descentralizador en el ámbito de las artes y el hecho de que éste no ha contribuido a la desintegración de sus respectivas naciones.

Su decidido compromiso aragonesista incluso lleva a Valenzuela a un exacerbado proteccionismo en relación de la producción artística local que pretende justificar como solución al yermo panorama que percibe en ese momento. Así, aunque reconoce el valor de los viajes como complemento cultural, denuncia la actitud de aquellos que abandonan su tierra y no vuelven para enriquecer el contexto aragonés mostrando así lo aprendido. Incluso recurre a las teorías educacionales de Jules Payot para señalar que el estudio en las provincias es tan válido como el que se recibe en los grandes centros. Considera que estos últimos, en materia artística, al hacer que todos los autores beban de las mismas fuentes, terminan por producir "un arte uniforme insípido, sin matices, por imitación de las obras grandes que alcanzaron el anhelado prestigio"[649]. La verdadera inspiración, de acuerdo con el espíritu noventayochista, la encuentra Valenzuela en la tierra: "En ninguna parte, como sobre el adorado terruño, puede templarse un alma, que vibre de original manera al contacto de la Naturaleza mejor sentida y observada"[650]. Y añade a continuación: "Camino de la vulgaridad van, los que abandonan su tierra, y signo es de los estériles ese prurito de recorrer el mundo como si les faltase excitadores para su imaginación, cuando en un solo y minúsculo accidente de la Naturaleza hay materiales de sobra con que elevar infinitas y portentosas creaciones"[651].

Ese afán por encerrar en sí misma la producción local, por mirar únicamente hacia la realidad más inmediata, despreciando las novedades que podía traer consigo el aprendizaje y la apertura hacia las tendencias que se estaban desarrollando en centros artísticos de mayor importancia, suponía sin duda una vía con muy limitadas posibilidades de fructificación. Aunque todo esto lo fundamente Valenzuela en un intento por desarrollar el ambiente artístico aragonés, que el propio autor reconoce como "letal" para los jóvenes, en realidad, ese excesivo proteccionismo, jugaba en contra de una verdadera actualización de la pintura aragonesa. E incluso era incoherente con las propias ideas estéticas propugnadas por Valenzuela quien, al referirse al arte español del momento, ensalzaba la obra de autores como Zuloaga, Casas o Regoyos, todos ellos perfectos conocedores de panorama artístico internacional y que, a través de éste, estaban contribuyendo a la renovación de la plástica española.

Sin embargo, en algunos escritos posteriores ataca precisamente ese regionalismo corto de miras puesto que: "No hay cosa más reñida con exclusivismo de región ó de provincia que el arte cuyo carácter de universalidad es claro como la luz del día"[652]. Si bien sigue

648 VALENZUELA LA ROSA, J., "Algunas consideraciones sobre la Escuela aragonesa de pintura (CONCLUSIÓN)", *Revista de Aragón*, Zaragoza, julio-agosto-septiembre de 1902, p.587.

649 VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte regional", *Revista de Aragón*, Zaragoza, julio de 1903, p.12.

650 *Ibídem.*

651 VALENZUELA, *op. cit.*, julio de 1903, p. 13.

652 VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte moderno", *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1904, p. 381.

entendiendo que los pintores aragoneses son los únicos que pueden interpretar verazmente las costumbres locales, es decir, que el regionalismo plástico sigue siendo la senda a seguir; entiende como un error el haber restringido la participación, en el concurso para el cartel de fiestas del Pilar de 1904, a los artistas residentes en Zaragoza. Esto suponía el olvidarse de los "muchos artistas que conocen á maravilla nuestro modo de ser y que tal vez han nacido en la capital aragonesa, aunque vivan hoy alejados de ella"[653]. Y es por ello que la considera una medida "arbitraria e ilógica". En definitiva, entiende que medidas protectoras como éstas no deben regir en el mundo del arte puesto que es muy distinto del económico. E incluso, contra la que parecía haber defendido tan sólo unos meses antes no duda en añadir: "Además, nos vimos privados de útiles enseñanzas que pudieron venir de fuera y que hubieran sido muy ventajosas para renovar el ambiente artístico regional"[654].

Muestra por tanto Valenzuela, una actitud dubitativa entre la protección del medio artístico local y la necesidad de que éste se abriera a la recepción de nuevas soluciones plásticas acordes con el nuevo siglo. Una postura que fue muy propia de aquellos que defendían la vía propuesta por los pintores regionalistas.

De los artículos publicados por Valenzuela en *Revista de Aragón* uno de los más sugestivos, dado que trasciende el ámbito aragonés y nos ayuda a comprender la realidad artística española del momento en su conjunto, es el titulado "La estética de Ganivet"[655]. No resulta en absoluto accidental el hecho de que trate de encontrar en los escritos de Ángel Ganivet, comúnmente señalado como precursor simbólico de la generación del 98, una lección estética válida para su momento; más bien al contrario. No en vano, tras su suicido en 1898, su reducida producción literaria tuvo una considerable difusión ya que mostraba un espíritu muy representativo de la España del cambio de siglo.

Lamenta Valenzuela el que nadie haya reparado hasta ese momento en la categoría de Ganivet como enunciador de inspiradas ideas estéticas, pese a que "en estas cuestiones que afectan á la vida y porvenir del arte patrio, pocos escritores han visto tan claro y han puesto de relieve sus juicios con tan extraordinaria lucidez"[656]. Sin embargo, y puesto que ese no es el objeto esencial de su producción, encuentra Valenzuela, que éstas aparecen diseminadas de forma fragmentaria y sin método a lo largo de su obra. Ésa es la razón que le lleva a tratar de reunir los testimonios más interesantes al respecto. Si bien demanda la necesidad de un estudio posterior de mayor profundidad. Por otra parte, encuentra en Ganivet ese espíritu regeneracionista que confiaba en que las "fuerzas nacionales latentes podrán desenvolverse un día en espléndidas manifestaciones que asombren y maravillen al mundo entero"[657]. Precisamente un despertar que Valenzuela esperaba que tuviera lugar también en el caso aragonés.

653 *Ibídem.*

654 *Ibídem,* pp. 381-382.

655 VALENZUELA LA ROSA, J., "La estética de Ganivet", *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1905, pp. 42-8.

656 *Ibídem*, p. 42.

657 *Ibídem*, p. 45.

Especialmente relevante resulta el hecho de que Valenzuela se sirve de los escritos de Ganivet para responder a la cuestión del regionalismo plástico. Un problema, el del arte regional, que, considera Valenzuela, estaba todavía por resolver en España. Cuestiones como la distinción realizada por Ganivet en *Granada la bella* entre el arte de esta ciudad y el del resto de España, casaban bastante bien con las pretensiones regionalistas de Valenzuela.

Entre las citas seleccionadas por Valenzuela destacan aquellas en que se refiere al arte local y al arte que denomina general. En relación al primero señala Ganivet:

> "No tengo fe en un arte exclusivamente local, ni tampoco en los artistas que se forman en el aire. 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, por que [sic] entonces cuanto cree quedará aprisionado en un círculo tan estrecho como su contemplación"[658].

Mientras que respecto al segundo aclara: "Por el contrario un arte demasiado general, esto es un arte abstracto, de gabinete, formado entre libros y modelos, es un regulador, sin el cual se caería bien pronto en el amaneramiento"[659]. De este modo no duda en concluir lo siguiente: "Entre estas dos fuerzas, la una que empuja hacia arriba y la otra que abate los ánimos del que intenta ser demasiado original, queda espacio bastante para que los más grandes hombres se muevan con soltura; y si alguno es tan fuerte que rompe y agranda los moles, tanto mejor"[660].

En definitiva, a través de las ideas de Ganivet, Valenzuela trata de zanjar la cuestión que le había preocupado durante los últimos años y que le había hecho caer en aparentes contradicciones. La tensión entre lo local y lo "general" en el ámbito de la plástica la resuelve Ganivet a través de una vía intermedia entre ambos. Una vía por la que deberán apostar los mejores ejemplos del regionalismo aragonés (y español). Entiende por tanto Valenzuela que la potenciación del tejido artístico regional y su idea de que el arte debía permanecer unido a la tierra, y tratar los asuntos propios de ésta, no tenía por qué estar reñida con el conocimiento de las novedades llegadas desde otros centros artísticos que no necesariamente debían llevar a la uniformidad de las diferentes escuelas.

Podemos concluir que los escritos de Valenzuela en *Revista de Aragón*, pese a sus limitaciones, suponen el más firme soporte teórico con el que conto la pintura regionalista aragonesa. Especialmente dado que nos estamos moviendo en un momento, entre 1902 y 1905, en que los principales autores del regionalismo plástico, ni siquiera habían llegado a definir su propio estilo. Y, sin embargo, Valenzuela les ofrece ya unas lúcidas orientaciones respecto a los caminos que seguirá su trabajo en lo sucesivo. Habla Valenzuela de los asuntos de que debían ocuparse, de las necesidades estructurales de las que adolecía la institución arte

658 *Ibídem*, p. 46.

659 *Ibídem.*

660 *Ibídem.*

en Aragón, de una necesaria orientación ideológica fundamentada en la exaltación de lo local, así como de una serie de modelos a destacar tomados del arte español del momento. A este respecto, además de a Zuloaga, Casas y Regoyos, se refiere el autor a otros como Gonzalo Bilbao o Joaquín Mir. Autores que habían despuntado ya en los últimos años del siglo anterior y que, desde diferentes formulaciones plásticas, eran buenos representantes de lo que había de ser la producción artística del nuevo siglo y de cómo la experiencia modernista, podía dejar atrás no pocos modos propios de la centuria anterior.

Una vez que *Revista de Aragón*, dio paso a *Cultura Española*, Valenzuela siguió ahondando en esta misma línea a través de un artículo, "Los pintores españoles", en el que analizaba el fenómeno del modernismo. Ese arte nuevo representado por autores como los citados –y otros como Meifrén, Rusiñol o Sorolla– del que señala diferentes tendencias, en algunos casos abocadas al exceso, que irían de un realismo exacerbado al simbolismo más lírico y que, a grandes rasgos, fundamenta en la reacción contra la generación anterior en busca de "la verdad", "la simplicidad" y "la libertad"[661]. Al mismo tiempo, no duda en realizar un ataque contra los que, como Max Nordau y sus seguidores, fustigan, sin fundamento alguno, a esa nueva generación. Por último, deja fuera del panorama trazado la referencia a esas diferentes escuelas regionales que, según sus escritos previos, vertebraban la realidad artística española.

Durante las décadas siguientes, Valenzuela compaginó sus crónicas sobre arte con una muy diversificada actividad profesional. José Valenzuela la Rosa (1878-1957) había estudiado Filosofía y Letras y Derecho, al tiempo que se matriculaba en la Escuela de Artes y Oficios, donde se inclinó por la práctica de la pintura[662]. Más allá de sus citados escritos en *Revista de Aragón* y *Cultura Española*, pronto comenzó a colaborar con *Heraldo de Aragón*, medio del que sería director entre 1906 y 1915. Allí además de su propio nombre, utilizó seudónimos como el de Riverita (tomado de la novela homónima de Armando Palacio Valdés) y El Capitán Araña, del que se sirvió durante los años de la I Guerra Mundial. Dejó su cargo en el diario para ocupar el puesto de secretario de la Cámara de Comercio de Zaragoza.

Fue también asesor jurídico de la Confederación Hidrográfica del Ebro, concejal del Ayuntamiento de Zaragoza, diputado a Cortes –durante un breve periodo–, presidente del Centro Mercantil y de la Asociación de la Prensa de Zaragoza y formó parte de la junta directiva del Ateneo.

Publicó diferentes obras, algunas a partir de conferencias y discursos, tratando temas como la pintura de Goya o la de los Bayeu; así como la novela *Las heroínas*. Entre los pintores aragoneses tuvo especial relación con Ángel Díaz Domínguez, con quien colaboró en *Heraldo* y en la revista *Confederación Hidrográfica del Ebro*, y que también se encargó de ilustrar su libro *El embellecimiento de Zaragoza* (1923).

---

661 VALENZUELA LA ROSA, J., "Los pintores españoles", *Cultura Española*, nº 2, Madrid, 1906, pp. 484-491.

662 Los más completos estudios biográficos sobre el autor aparecen en: CASTÁN PALOMAR, F., *Aragoneses contemporáneos (época 1900-1934)*, tomo V, Zaragoza, Periódico *El Día de Aragón*, 1987, pp. 530-31 (1ª ed. 1934); y, muy especialmente: POZA IBÁÑEZ, G., *Vida de José Valenzuela la Rosa*¸ Zaragoza, Librería General [Publicaciones "La Cadiera", 122], 1958.

Volviendo a sus crónicas artísticas de *Heraldo*, en éstas trató cuestiones como la presencia de autores aragoneses en sucesivas exposiciones Nacionales, la muestra *Zuloaga y los artistas aragoneses* celebrada en 1916 o a la que en 1921 trajo el trabajo de la Asociación de Artistas Vascos hasta Zaragoza. Dentro del ámbito aragonés sus gustos se decantaron siempre por la producción de pintores vinculados al regionalismo como el citado Díaz Domínguez, Marín Bagüés, Justino Gil Bergasa y Rafael Aguado Arnal.

Valenzuela se mostró siempre preocupado por la necesidad de un verdadero despertar del arte aragonés. Aunque se inclinó por una producción artística abierta a las novedades de su tiempo, mantuvo, al menos hasta la década de 1920, esa inquietud porque la obra de los autores locales fuera capaz de representar el carácter aragonés. Así, en su crónica sobre la Exposición Nacional de 1915 aparecida en *Heraldo*, en la que los artistas vascos destacaron entre los de todas las regiones, insistía en la necesidad de que los artistas miren hacia sus propias regiones como fuente de inspiración:

> "…España tiene carácter por los caracteres que conservan las distintas regiones. Cuando los artistas, huyendo del peligro del particularismo, se extienden á otras esferas más generales pierden el rumbo, se hacen inexpresivos é incurren en el vicio de la copia servil de lo extranjero.
>
> 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 España"[663].

El componente regionalista, por tanto, seguía muy presente en su discurso teórico. Siguiendo ese camino los artistas del resto de regiones –vascos, castellanos, andaluces, catalanes, valencianos, gallegos y extremeños–, habían sabido triunfar en un momento u otro en el centro madrileño y mostrar al resto de la nación las particularidades de su carácter, lo cual debía suponer un revulsivo y un modelo a seguir para los aragoneses. Pero advierte Valenzuela de la utilización política que estos planteamientos podían tener: "Ya se [sic] yo que de estas conclusiones podrá sacar partido y barrer para su casa algún regionalista exaltado. Para mí solo tiene la importancia que les dá [sic] su exactitud y el ejemplo con que nos brinda, muy digno y merecedor de ser tomado en cuenta por los artistas aragoneses"[664]. Lo que denomina como "regionalismo exaltado" no es sino aquél que ese momento estaba fructificando en Aragón y que podía menos que resultar incómodo para quien en ese momento era director de un diario, *Heraldo de Aragón*, caracterizado por un aragonesismo de signo moderado.

En cualquier caso, su apuesta por un arte específicamente aragonés, seguirá en los años siguientes. Tras visitar la Exposición Nacional de 1924, y con una notable decepción, señalaba desde las páginas de *Heraldo de Aragón*: "En vano dá [sic] vueltas y más vueltas el

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

664 *Ibídem.*

curioso visitante por aquellas salas del palacio del Retiro, en busca de algo que le recuerde nuestro clásico temperamento, nuestra especial manera de sentir y el típico ambiente de nuestra tierra aragonesa. El calor sofoca y el tedio abruma sin que se vea logrado tal deseo"[665]. Sí que encuentra una magnífica representación de otras regiones, especialmente de Galicia a través de la escultura de Asorey, y, ante esta situación, no duda en exclamar:

> "Gracias a esa obra admirable Galicia está viva y palpitante en la Exposición. ¡Quién pudiera decir otro tanto de las demás regiones condenadas a verse siempre mal reflejadas en estúpidas caricaturas! ¡Y cuánto ganaríamos todos si por aquellos caminos originales y verdaderos se fuera en derechura a la reconquista de nuestra personalidad artística!"[666].

En definitiva, que a mediados de la década de 1920 el objetivo a lograr seguía siendo el mismo: la representación del peculiar temperamento del pueblo aragonés. Y puesto que no toda representación estereotipada de tipos, paisajes y costumbres, suponía una verdadera expresión de espíritu regional, aboga por el camino de la originalidad. Sin embargo, Valenzuela olvida aclarar, en términos estrictamente plásticos, de qué forma podía concretarse esa vía.

Y eso que era un buen conocedor del discurrir de la plástica nacional. Así se ocupó también en sus crónicas de la situación de las instituciones artísticas en España, de la producción de autores como Zuloaga o Anglada e incluso, en 1925, se hizo eco de la búsqueda de un nuevo lenguaje artístico en el contexto internacional. Ante la inminente celebración de la exposición de artes decorativas de París señalaba: "Se busca 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"[667]. Aquí, como en el resto de sus escritos, abogaba por aquellos autores que insistían en la búsqueda de un discurso propio y original y no se dedicaban a explotar los caminos abiertos por sus predecesores.

Por último, debemos llamar la atención sobre el hecho de que los escritos artísticos publicados por Valenzuela la Rosa, con posterioridad a los aparecidos en *Revista de Aragón*, no presentaron de forma tan claramente articulada una propuesta teórica que coadyuvara a la formulación de un nuevo arte aragonés. Entre otras cosas, porque su actividad profesional se diversificó notablemente. Aunque fue una de las personalidades fundamentales que contribuyeron a dinamizar el ambiente artístico aragonés del primer tercio de siglo, lo cierto es que, pese a lo apuntado en sus primeros trabajos, no llegó a convertirse en la figura que aglutinara en su entorno a toda la nueva generación de artistas. Una generación que podía dar respuesta a las inquietudes que el propio Valenzuela había planteado antes que ningún otro crítico aragonés –y la mayor parte de los españoles– del momento y que nunca llegó a contar con una verdadera cabeza visible, ni en el ámbito teórico ni en el práctico.

---

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

666 *Ibídem*.

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

2.2.2 La escuela aragonesa de pintura según Valenzuela y otros autores

Tal y como vimos en el capítulo anterior la categorización de la plástica española en base a sus diferentes escuelas regionales fue habitual entre críticos y teóricos del momento; si bien es cierto que también surgieron determinadas voces que abogaron por la disolución de las mismas e incluso que negaron la propia validez del concepto. Mientras, en los diferentes núcleos regionales, el creciente desarrollo de las teorías regionalistas y nacionalistas, contribuía a la defensa de una producción artística local que, en el ámbito teórico, pasaba por los intentos de definición de un arte propio y diferenciado. Junto a aquellas regiones que fueron capaces de desarrollar unas infraestructuras culturales más potentes, caso de Cataluña, País Vasco, Valencia o Galicia, en las que la determinados autores pudieron defender la existencia de una escuela propia, existían otras, como Aragón, en las que, sin que se llegara a negar la existencia de un carácter propiamente aragonés, se constataba el largo camino que quedaba por recorrer hasta la consecución de ese arte regional diferenciado.

Hace ya un tiempo que Concha Lomba señalaba a José Valenzuela la Rosa como el iniciador del debate en torno a la creación de una escuela aragonesa de pintura[668]. Un debate que, tal y como veremos, volverá a aparecer de forma periódica en la prensa aragonesa durante todo el primer tercio del siglo, constituyéndose como síntoma claro de los intentos por definir una pintura regionalista propiamente aragonesa. Valenzuela abrió el fuego a través de su ya citada serie de tres artículos "Algunas consideraciones sobre la Escuela aragonesa de pintura" [669]. En el primero de estos textos señala la existencia de diferentes escuelas regionales, al tiempo que constata la ausencia de una escuela española. Incluso cita nombres concretos para los casos más representativos:

> "Es notorio que los pintores catalanes capitaneados por Rusiñol, Mir y Raurich; los valencianos, á cuyo frente se encuentran Sorolla, Sala, Pinazo y Fillol; los andaluces con Gonzalo Bilbao á la cabeza y los que representan la clásica manera castellana, como Menéndez Pidal, Moreno Carbonero y Parladí, constituyen núcleos con el suficiente carácter para que puedan ser fácilmente distinguidos, sin que se quebranten los rasgos fundamentales de cada grupo por los encontrados temperamentos de ciertos artistas de la misma escuela"[670].

Es más, encuentra que, en gran medida, hay que achacar a la "evolución del ideal pictórico", la diferenciación en escuelas regionales de pintura[671]. Es decir, que, en cierta medida, parece entender el naciente regionalismo como consecuencia lógica de las transformaciones que se estaban viviendo en el ámbito artístico.

---

668 LOMBA SERRANO, C., "Pintura regionalista en Aragón: 1900-1930", *Artigrama*, nº 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1996-7, pp. 503-18.

669 De éstos también se ocupó Manuel García Guatas en: GUATAS, *op. cit.*, 1976, pp. 33-4.

670 VALENZUELA, "Algunas consideraciones…", *op. cit.*, p. 355.

671 *Ibídem*, p. 353.

Valenzuela, dejó para su siguiente entrega la categórica afirmación de que no existía una escuela aragonesa de pintura: "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"[672]. Y esto pese a constatar la existencia de los dos elementos primordiales "el subjetivo y el objetivo", es decir, el paisaje y los tipos humanos, "necesarios para que el arte surja potente en una región"[673]. Pero, según añade a continuación, hacen falta otra serie de requisitos que no se dan en el caso aragonés:

> "Una escuela se forma, ó bien porque existe un artista con el suficiente prestigio para arrastrar un núcleo considerable de iniciados que siguen de cerca al maestro imitando sus excelencias y defectos, ó bien porque una constante comunicación entre los artistas de una época, que tienden hacia los mismo ideales y observan parecidas fuentes de inspiración, les hace coincidir en numerosas ocasiones presentando de este modo una común característica"[674].

Encuentra que, en Aragón, no ocurre ni lo uno ni lo otro, ni se cuenta con un maestro de verdadera personalidad que aglutine al resto de pintores, ni se dan íntimas relaciones de colaboración entre colegas. En realidad, entiende que esta incapacidad para crear un arte propio y exclusivo de la región aragonesa no puede achacarse únicamente a los pintores de ese momento, puesto que según afirma: "Aragón no tuvo jamás una escuela de pintura"[675]. Y así, concluye esta entrega analizando los dos momentos de mayor apogeo del arte aragonés para concluir que sus principales figuras Jusepe Martínez y Francisco de Goya, tampoco llegaron a crear una tendencia eminentemente aragonesa: el primero porque no marcó un rumbo diferente dentro de la pintura española y el segundo porque sus obras trascienden con mucho el ámbito estrictamente regional.

Por último, en el tercero de esta serie de artículos profundiza Valenzuela en algunos otros problemas que impiden el desarrollo del arte regional para finalizar con toda una declaración de intenciones sobre lo que puede ocurrir en relación con el arte aragonés de ahí en adelante: "En resumen, no existe ni ha existido escuela aragonesa de pintura, pero debe haberla. Su creación es difícil pero no imposible. El público y los artistas están llamados á colaborar en esta admirable obra de cultura"[676]. En definitiva que, tal y como ha señalado Concha Lomba, concibe el regionalismo como: "uno de los elementos prioritarios para la consecución del regeneracionismo aragonés por el que abogaba"[677].

---

672 VALENZUELA LA ROSA, J., "Algunas consideraciones sobre la Escuela aragonesa de pintura (CONTINUACIÓN)", *Revista de Aragón*, Zaragoza, junio de 1902, pp. 433-36, espec. 433.

673 *Ibídem.*

674 *Ibídem.*

675 VALENZUELA, "Algunas consideraciones… (CONTINUACIÓN)", *op. cit.,* p. 434.

676 VALENZUELA, *op. cit.*, septiembre de 1902, p. 587.

677 LOMBA, *op. cit.*, 1996-1997, p. 506.

Como adelantábamos la cuestión se retomará periódicamente desde diferentes medios aragoneses. Tan sólo dos años después, en 1904, el crítico Pinturichchio desde *Heraldo de Aragón*, volvía a ocuparse de la cuestión a raíz de la Exposición Nacional de ese año. Señalaba lo siguiente: "Tampoco cabe hacer un estudio de las tendencias regionales en materia artística puesto que en realidad no existe en Aragón una sombra de escuela"[678]. Éste y otros argumentos expuestos por Pinturichchio son prácticamente idénticos a los esgrimidos por Valenzuela dos años antes, por lo que podemos pensar que se trataba del mismo autor, utilizando un seudónimo. De hecho, tan sólo dos meses antes del citado artículo, Valenzuela se hacía cargo de la crónica artística de *Heraldo* y se refería a la próxima Exposición Nacional[679].

Las ideas expresadas por Valenzuela seguirán muy presentes en los años sucesivos, en concreto inspirarán las opiniones en torno al regionalismo plástico de publicaciones como *Juventud* y *Paraninfo*. Y, tal y como ha apuntado Concha Lomba, también los intentos de configuración de una escuela aragonesa de pintura, guiarán los esfuerzos de organización de las exposiciones regionales de Bellas Artes celebradas en 1911, 1912, 1913, 1915 y 1916 a las que nos referiremos con más detenimiento en su momento[680]. Así lo demuestra el discurso impartido por el doctor Enrique Iranzo, presidente del Ateneo de Zaragoza, en la inauguración de la *Exposición Regional de Arte e Industrias Artísticas* de 1912. En éste, según recogieron las páginas de *El Noticiero*, "hacía votos por el fomento del arte pictórico, hoy ya pujante en Aragón que puede considerarse formando una verdadera escuela artística, á la que no le es preciso acudir á exageraciones más ó menos censurables de *modernismos* é *impresionismos*"[681]. Un discurso, por tanto, con el que se trataba de legitimar una escuela artística regional que, por ser todavía incipiente y estar escasamente definida, necesitaba de eventos como el organizado por el Ateneo para su confirmación y difusión.

Igualmente, el hecho de que los artistas aragoneses se agruparan en torno a la figura de Zuloaga en la exposición celebrada por éste en el Palacio de Museos en 1916 puede ser otro síntoma de cómo en esa segunda década del siglo se estaba luchando por configurar un grupo cohesionado de artistas aragoneses que pudieran ser reconocidos como tales; del mismo modo que ocurría con los catalanes, los vascos o los valencianos. Pese a todo, tan sólo un año después, José García Mercadal desde las páginas de *La Crónica de Aragón*, recordaba que ya hacía un tiempo que había lanzado en la prensa aragonesa una pregunta que estaba todavía por responder: "¿Existen artistas aragoneses?"[682]. A lo cual respondía de forma negativa tras constatar la limitada presencia de artistas aragoneses en la Nacional de 1917.

678 PINTURICHCHIO, "De Arte. Los pintores aragoneses en la Exposición nacional", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 20 de mayo de 1904, p.1.

679 VALENZUELA LA ROSA, J., "Crónica de arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de marzo de 1904, p.1.

680 LOMBA, *op. cit.*, 2002, p. 105.

681 "Fiestas", *El Noticiero*, Zaragoza, 15 de octubre de 1912, p. 1.

682 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.

Un nuevo impulso para el fomento del arte aragonés supuso la organización de la *I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses* en 1921. Y, como no podía ser de otra manera, la cuestión en torno a la existencia de una escuela regional volvió a plantearse. En esta ocasión, lo hicieron Emilio Ostalé Tudela y Manuel Abizanda y Broto en un artículo conjunto aparecido en *El Noticiero*:

> "No podemos decir que el actual certamen sea una manifestación de Escuela Aragonesa.
>
> Únicamente esto sería verdad, si esta división es tomada o entendida como expresión geográfica.
>
> Tomada en un sentido estético la palabra "escuela" implicaría en efecto, la existencia más o menos activa, de un grupo o de una sucesión de artistas que poseyeran, sino una unidad absoluta de enseñanza, al menos una comunidad de tendencias, de tradiciones, de sentimientos y hasta en la ejecución, cierta fraternidad de métodos. Estas condiciones esenciales a la existencia de una escuela, no las encontramos reunidas en la Exposición, al menos hasta este momento"[683].

Se trataba, por lo tanto, de una nueva negación de la existencia de una escuela aragonesa. Si bien, en esta ocasión se plantea exactamente qué premisas deberían cumplir los artistas aragoneses para que pudiera reconocerse su existencia, del mismo modo que, tal y como señalan los propios autores del texto, ocurría con la escuela vasca.

Un planteamiento diametralmente opuesto esgrimía Ángel Samblancat en un artículo dedicado al escultor Felipe Coscolla aparecido en la revista *El Ebro* en 1926. Contra lo que hemos visto en ejemplos anteriores, Samblancat defendía la existencia de una escuela aragonesa de arte: "¿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 aragonés"[684]. Como puede observarse, Samblancat va más allá de la simple afirmación sobre la existencia de una escuela propia y habla de una categoría espiritual propiamente aragonesa. Unos planteamientos que podemos vincular con el activo regionalismo promulgado por el autor, en este caso, preocupado por establecer ese modo propio, esa especificidad con la que, en su opinión, el aragonés se enfrenta al hecho artístico.

Pocos años después, la cuestión volvió a ocupar un lugar destacado en la prensa aragonesa. Fue a raíz del número especial dedicado por la revista *Aragón* en marzo de 1929 a los artistas regionales. En un esfuerzo sin precedentes se reunió a noventa y tres autores, entre arquitectos, escultores, pintores, ilustradores y cultivadores de las artes decorativas, mostrándose una obra de cada uno de ellos. Tal y como señaló Concha Lomba, el problema fue que se reunió a todos aquellos que estaban activos por esas fechas, "sin distinciones de

683 OSTALÉ-TUDELA, E., y, ABIZANDA Y BROTO, M., "Asociación de artistas aragoneses. 1ª Exposición", *El Noticiero*, Zaragoza, 25 de diciembre de 1921, pp. 3-6, espec. p. 4.

684 SAMBLANCAT, Á., "Escultor de la divinidad", *El Ebro*, nº 107, Barcelona, febrero-marzo de 1926.

edades ni de posicionamientos estéticos"[685]. De hecho, tan sólo tres textos acompañaron al amplio repertorio gráfico, uno introductorio realizado por el director de la publicación Marín Sancho, otro de Benjamín Jarnés como representante de la nueva literatura aragonesa y un último firmado por Pablo Remacha, dedicado a los hierros artísticos modernos. Es en el primero de ellos, titulado "Artistas aragoneses", en el que se señalan las intenciones de este número especial y se recupera la tan traída cuestión de la escuela aragonesa. Comienza el artículo planteando el interrogante, para, poco después, dar su propia respuesta:

> "Con frecuencia se suscitan en tertulias literarias y artísticas conversaciones que giran en torno a un tema fijo: «¿Existe el arte aragonés?» (…)
>
> En el momento presente creo que Aragón no tiene un Arte personal. Lo que sí hay es artistas aragoneses, nacidos o que viven en Aragón, que trabajan, cada uno con la fortuna que le proporciona su capacidad, y que ponen un esfuerzo, muy plausible, en crear una personalidad artística para su tierra"[686].

De nuevo, por tanto, se niega la existencia de un arte específicamente aragonés, lo cual justifica Marín del siguiente modo:

> "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. (Líbrenos Dios de pensar en que éstas radican exclusivamente en los vestidos, o en las costumbres del populacho). Contemplad una obra de Arte representativa de un tipo genérico y veréis que sin necesidad de que en ella se reproduzcan aspectos externos de aquel tipo, brotará espontáneo el reconocimiento de su origen; aquella obra es de escuela, de territorio determinado, porque la inspiró y realizó el *espíritu* de aquel pueblo, de aquella raza que le ha dado nombre"[687].

Por consiguiente, el fundamento lo encuentra Marín en lograr representar la esencia racial del tipo y el lugar que inspiró la obra. Una aspiración de difícil concreción que, según aclara, no consiste únicamente en recoger trajes y costumbres; tal y como corría el peligro de interpretarse a partir de los escritos de Valenzuela de comienzos de siglo. No en vano, estamos ya en 1929 y estos asuntos habían protagonizado la plástica aragonesa de las últimas décadas sin que, con ello, se hubiera logrado articular la tan ambicionada escuela aragonesa. Y de ahí que no dude el autor en aclarar que es necesario que la representación de un tipo determinado no se quede tan solo en sus aspectos externos. Algo que, por otra parte, no dejaba de ser la finalidad última del regionalismo pictórico; al menos en sus mejores ejemplos.

685 LOMBA, *op. cit.,* 1996-97, p. 50.

686 MARÍN SANCHO, M., "Artistas aragoneses", *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa*, nº 42, Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda, marzo de 1929, p. 41.

687 *Ibídem.*

Tampoco podemos olvidar que la renovación artística era para entonces una realidad incuestionable y que, por tanto, en la nómina de artistas aragoneses que se pretendía configurar había que dar cabida a muy diversas soluciones plásticas, no sólo a aquellas más directamente relacionadas con la cuestión racial. Pese a todo, no deja de ser especialmente significativo el que la preocupación última siguiera siendo la misma: la definición del arte aragonés. Lo que da buena prueba de la pervivencia de las ideas regionalistas y su influencia en la teoría y la práctica artística.

En definitiva, encuentra el autor que esas expectativas en torno a la plasmación de la identidad regional en el arte no habían sido cubiertas. Si bien divide la responsabilidad entre los propios artistas, a los que acusa de individualistas, y la falta de un ambiente espiritual que ayudara en tal empresa:

> "Con esto no niego capacidad a los artistas aragoneses. Afirmo únicamente que en la actualidad no hay formado el ambiente espiritual necesario para que, al envolver a los artistas, pueda –sin que ellos lo hagan deliberadamente– dar en sus obras la idea de existencia de *una intención* aragonesa, de *una manera* aragonesa que dé origen al *Arte aragonés* contemporáneo, o mejor dicho actual"[688].

En cualquier caso, entiende que se trata de un proceso todavía abierto y, por tanto, finaliza su texto con la siguiente exhortación: "Artistas aragoneses: Gracias a todos por vuestra colaboración. No olvidéis que en vosotros está hacer reaccionar el ambiente y comunicar a las gentes inquietudes estéticas. No olvidéis que el Arte aragonés actual, está por hacer"[689].

Entre aquellos que respondieron al llamamiento realizado por Marín Sancho de completar la nómina de los artistas aragoneses en activo, encontramos a José Soldevila Faro. Desde las páginas de *El Ebro*, añadía al listado propuesto a los caricaturistas Sanz Lafita, Vigaray, "Niko" y Buj Luna. Entre los pintores señalaba las ausencias de Máximo Juderías, afincado ya entonces en Sardañola; el cariñenense Antonio Urbezo, "dibujante de retratos de técnica semejante a la de Ramón Casas"; Fernando Marrero, refiriéndose en realidad al pintor y dibujante Antonio Fernández Marrero; y, por último, un tal Tiestos –tal vez Francisco Tiestos al que cita después como arquitecto– al que califica como "artífice"[690].

Soldevila se ocupa también de la cuestión relativa a la existencia o no de un arte aragonés, coincidiendo con Marín en sus planteamientos: "Ciertamente, el carácter aragonés, la forma especial de sentir, en fin, todo lo que caracteriza a un arte no ha llegado a influir todavía en nuestros artistas para que podamos apreciar un sello o distintivo propio"[691]. Sin embargo, subraya la existencia de un "ambiente" propicio, dada la abundante nómina de artistas en activo. El problema fundamental que encuentra, y que le lleva a dar un paso más

688 *Ibídem.*

689 *Ibídem.*

690 SOLDEVILA FARO, J., "Los artistas aragoneses", *El Ebro*, nº 143, Barcelona, abril de 1929, p. 8.

691 *Ibídem.*

en relación a Marín, es que ese ambiente es "poco cultivado, de escasa consistencia, raquítico y asustadizo para cuanto no sea repetición de obras anacrónicas"[692]. Ese contexto es el que fomenta un arte aragonés "poco moderno", lo cual supone una limitación fundamental. De ahí que Soldevila deposite todas sus esperanzas en las nuevas generaciones y las novedades que éstas podían traer consigo: "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"[693]. En definitiva, y más allá de su confianza en la juventud, lo cierto que, muchas de sus preocupaciones coinciden con las que se venían expresando desde el comienzo de siglo.

Algunos meses después, a partir de la celebración del I Salón Regional de Bellas Artes 1929 el crítico Zeuxis retomaba la cuestión, aunque, tal y como veremos al ocuparnos de este certamen, ya mostraba claras reticencias al hecho de que este tipo de iniciativas fomentaran el desarrollo de un arte regional con unas características particulares[694]. Y es que, como muy acertadamente ha expresado Concha Lomba: "el tiempo para tales aventuras había pasado: los lenguajes artísticos se habían internacionalizado o estaban en vías de lograrlo"[695]. Y como testimonio de que el ambiente artístico aragonés era poco a poco consciente de ello, Lomba trae a colación una cita tomada del propio Valenzuela, en la que, tras acudir a 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"[696]. Entiende Valenzuela que los caminos por los que debía transcurrir el arte eran otros muy distintos: "Y ahora que se tiende a la universalidad y que se huye del natural como de la peste, claro es que no pueden subsistir los hechos diferenciales"[697]. Precisamente en esos hechos diferenciales es en los que él mismo había basado su discurso estético desde el comienzo de siglo, sentando así las bases del regionalismo plástico aragonés. Y, sin embargo, es ahora capaz de reconocer que esos principios no eran ya válidos; cerrando así un debate que él mismo había iniciado veinte años antes.

692 *Ibídem.*

693 *Ibídem.*

694 ZEUXIS, "Primer Salón Regional de Bellas Artes", *Aragón*, nº 52, Zaragoza, SIPA, enero de 1930, pp. 16-17.

695 LOMBA, *op. cit.*, 1996-7, p. 50.

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

697 *Ibídem.*

2.2.3 La crítica regionalista en *Juventud* y *Paraninfo*: Luis Torres

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 celebración de exposiciones locales o la participación de artistas aragoneses en las nacionales, es en las revistas culturales donde podemos localizar puntuales escritos dedicados a dibujar el panorama de la práctica artística en la región. A la mayor parte de estas publicaciones[698], vinculadas en buena medida al modernismo literario, ya hemos hecho referencia. Entre las que dedicaron una mayor atención a las artes plásticas cabe citar *Ambiente* (1912), *Arte Aragonés* (1913-14), *Juventud* (1914-16), *Paraninfo* (1914-16) y, ya en la década siguiente, *Athenaeum* (1921-24) y *Pluma Aragonesa* (1924-25). Un caso aparte por sus características y trascendencia sería el de la tantas veces citada revista *Aragón* (1925-)[699].

De todas ellas, cabe destacar el espíritu que guió una revista tan significativa para el panorama artístico aragonés como fue *Paraninfo*, en la que la cuestión del regionalismo plástico ocupó un espacio clave. Fundada en octubre de 1914 bajo el subtítulo de "Revista escolar", fue una iniciativa surgida de un grupo de alumnos de la Universidad de Zaragoza. Éstos contaban con un cierto apoyo institucional, tal y como demuestra el hecho de que su primer número aparezca introducido por el propio Ricardo Royo Villanova, en ese momento rector de la Universidad.

El propio diseño de su cabecera revela que debió nacer a la sombra del suplemento dominical que editaba *Heraldo de Aragón* bajo el título de *Juventud*, publicación con la que compartió no pocos colaboradores. *Juventud* había comenzado a publicarse algunos meses antes y, pese a su título, sus artífices contaban ya con una cierta trayectoria. José Luis Calvo Carilla ha señalado que *Juventud* terminó por convertirse en "el refugio de los jóvenes estetas de *Paraninfo*, insatisfechos con las posiciones comprometidas que apuntaban en esta última publicación"[700]. Si bien, como él mismo aclara, algunos como Emilio Ostalé Tudela o Luis Torres, se sintieron cómodos en ambas publicaciones. Algo que cabría señalar igualmente en relación a Rafael Aguado Arnal, pintor que colaboró con sus dibujos y portadas en los dos medios.

Aunque ambas revistas dedicaron una importante atención a la actualidad artística, *Paraninfo* se mostró más abierta a las novedades plásticas. Muy especialmente a partir de su número 47 (7 de octubre de 1915), cuando inició una nueva andadura bajo la dirección artística de Rafael Barradas[701].

---

698 Estudios específicos les han dedicado: CALVO CARILLA, J. L., *El modernismo literario en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989 y GARCÍA GUATAS, M., "Juventud y revistas culturales", *Artigrama*, nº 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1996-97, pp. 605-625.

699 LOMBA, *op. cit*, 1996-97, pp.315-329.

700 CALVO, *op. cit.*, 1989, p. 167.

701 A este respecto resulta fundamental el estudio realizado por Concha Lomba sobre la presencia de Rafael Barradas en Aragón, en el que se ocupa también del papel desempeñado por *Paraninfo* en el desarrollo de la cultura artística aragonesa: LOMBA SERRANO, C., "Barradas en Aragón", en *Barradas*, *op. cit.*, 1992, pp. 65-82.

Dentro de una publicación surgida de los ambientes del modernismo literario universitario pronto encontraron su asentamiento las posturas regionalistas. Tal y como hemos podido observar, los anhelos esteticistas no resultaban incompatibles con las aspiraciones regeneradoras. A este respecto, Calvo Carilla ha señalado entre los artífices de la revista una evolución que iría de la búsqueda del Ideal y la pose bohemia, a la propuesta de intervenciones concretas en el ámbito cultural aragonés[702]. Lo cierto es que ese posible cambio de planteamientos no sería, ni mucho menos, un proceso lineal. Ya en la declaración de intenciones del primer número se habla de "lanzar esos proyectos e iniciativas que se agotan casi siempre en la mesa de café", si bien se pide no sean relativos a religión, política ni toros, "porque de ninguna de esas cosas queremos hablar"[703]. Y tan solo seis meses después de ese primer número, tal y como veremos, ya encontramos cómo se empieza a abogar por una línea de acción bastante definida. En cierta medida puede hablarse de un proceso análogo al vivido en el ámbito pictórico donde también modernismo y regionalismo, más que sucederse en el tiempo, se solapan e interrelacionan.

Por si quedaba alguna duda sobre la paulatina implantación de las ideas del regionalismo en *Paraninfo*, José García Mercadal, intervino en la cuestión. En una carta enviada a los redactores de la revista increpaba: "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"[704].

Más allá de que los responsables de *Paraninfo* se identificaran conscientemente, o no, con las ideas regionalistas, lo cierto es que trataron de concretar sus ansias regeneradoras a partir de varias iniciativas que vinieron a animar la vida cultural zaragozana durante el año 1915. En concreto, nos referimos al intento de creación de un Círculo de Bellas Artes y a la organización de una *Exposición regional de arte* durante las fiestas del Pilar.

Entre los colaboradores de *Paraninfo* el citado Luis Torres, fue uno de los más prolíficos. Su discurso se sitúa en la estela de lo planteado por Valenzuela, dado que abogaba tanto por el regionalismo plástico como por el proteccionismo cultural. Antes de en *Juventud* y *Paraninfo*, colaboró en revistas como *Ambiente* o *Arte Aragonés*, donde también publicó diferentes relatos literarios. Estuvo en periódicos como *Diario de Avisos* o *La Correspondencia de Aragón*, de donde pasó a la redacción de *Heraldo de Aragón* en el que trabajó durante diez años. Según cuenta Castán Palomar, se trasladó después a San Sebastián para ocuparse de la jefatura de Redacción de *El Pueblo Vasco*, de allí pasó al diario *Vasconia* y de éste a *La Noticia*[705]. Como periodista, además de la crítica de arte también se ocupó de la teatral y la cinematográfica. E incluso cultivó él mismo, como escritor, el teatro y la novela. Tras la guerra civil volveremos a encontrar sus trabajos en las páginas de *Heraldo*.

702 Cfr. CALVO, *op. cit.*, 1989, p. 165.

703 *Paraninfo*, nº 1, Zaragoza, 4 de octubre de 1914, p. 1.

704 GARCÍA MERCADAL, J., "Más contestaciones", *Paraninfo*, nº 39, Zaragoza, 2 de agosto de 1915, p. 1.

705 CASTÁN, *op. cit.*, pp. 522-3.

En marzo de 1915 publicó en *Paraninfo* un artículo en el que establecía una clara identificación entre el aragonesismo y la práctica artística. Comenzaba su texto señalando los aires de renovación que en ese momento se estaban viviendo en España gracias a la pujanza de las ideas regionalistas: "No sé si es sólo un presentimiento o una vaga ilusión de esperanzado, pero creo que en estos últimos días se acentúan unas fuertes corrientes regionalistas; pasan por el ambiente ráfagas de aire renovador y sano"[706]. Unas ideas con las que se identifica plenamente y que le sirven para señalar que son perfectamente válidas en materia artística: "Ahora lentamente se inicia una era de resurgimiento regional. Primero se desenvolverá en el orden económico, que es más apremiante; después, debemos aspirar a la misma evolución en la vida artística"[707]. El modelo económico, según señala en el propio subtítulo del artículo, era válido para el desarrollo cultural. De hecho, en ese mismo momento, tal y como hemos visto, estaban surgiendo las primeras entidades regionalistas dentro del ambiente aragonés. Ahora bien, el primer partido regionalista aragonés no se constituiría hasta el año siguiente, mientras que, para esa fecha, el regionalismo plástico estaba plenamente definido.

Entiende Torres que las aspiraciones descentralizadoras que centran la reivindicación regionalista, son igualmente necesarias en el ámbito de las Bellas Artes. Critica la creencia errónea de que el arte madrileño pertenece a una categoría superior y el hecho de que un artista de provincias sólo pueda ser verdaderamente reconocido cuando logra el beneplácito de la capital. Así, apuesta por el fomento y la protección de la producción local, frente a la atracción que ejerce el centro madrileño:

> "Para esto hace falta un gran movimiento de opinión, que lo han de determinar los mismos interesados, produciendo sólo mucho y bien para su provincia y desdeñando toda atracción central.
>
> Entonces 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"[708].

Un planteamiento que recuerda al esgrimido por Valenzuela en favor de cierto proteccionismo cultural. Si bien Torres reconoce que encerrar el arte en un ambiente determinado supone una limitación y un empobrecimiento, al mismo tiempo, se muestra convencido de que sólo la permanencia de los artistas en sus regiones de origen hará que éstas puedan realizar aportes de interés al mundo del arte. Insiste en esta misma línea cuando, de nuevo partiendo de un planteamiento económico, señala: "Es preciso que aprovechemos todo y lo vivamos intensamente en la misma zona en que se produzca y del mismo modo que

706 TORRES, L., "Regionalismo agudo. La vida nacional en las provincias. Una breve lección de economía artística", *Paraninfo*, nº 22, Zaragoza, 21 de marzo de 1915, p. 25.

707 *Ibídem*.

708 *Ibídem*.

en otros aspectos económicos regulemos también la importación y la exportación en cuanto puedan perjudicarnos"[709]. Una regulación de la importación y exportación que, en materia de ideas estéticas, podía resultar contraproducente.

Volvemos a encontrar también en Torres, el convencimiento de que deben ser los asuntos locales los que inspiren la producción de los autores aragoneses: "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"[710]. El modelo a seguir son otras regiones en las que la proliferación de un arte basado en la representación de sus tipos y paisajes les había llevado a ocupar un lugar destacado dentro del panorama español. En este sentido, resulta evidente la existencia de un equivalente plástico al pensamiento regionalista, el cual era preconizado por críticos como Torres. Él mismo despide su artículo con una frase esclarecedora a este respecto: "Desde este periódico escolar yo brindo a los estudiantes aragoneses estas lecciones de regionalismo agudo, de un improvisado maestro que no tiene discípulos aún"[711].

Tal y como adelantábamos, Luis Torres simultaneó sus colaboraciones en *Paraninfo* con las realizadas para la revista *Juventud*. Lógicamente, en ambas publicaciones mostró ese mismo convencimiento en torno a la necesidad de favorecer el desarrollo del arte aragonés contemporáneo. La cuestión del proteccionismo cultural que ya citábamos en el artículo anteriormente mencionado, la trató de forma más extensa en un artículo publicado poco después en *Juventud*[712]. A pocos meses de la celebración de las fiestas del Pilar, se ocupa Torres del papel que en ellas pueden jugar los artistas aragoneses. Puesto que la idea de celebrar una exposición de arte aragonés durante ese mes de octubre no había surgido todavía, Torres se ocupa de los dos únicos eventos en los que podía tener cabida el arte regional: el concurso para el cartel de fiestas y la cabalgata artística. El motivo esencial de su artículo consiste en exhortar a los responsables de la Junta de festejos para que, en ambos acontecimientos, se cuente únicamente con los artistas locales: "Nuestro cartel de fiestas debe ser ante todo de un autor aragonés y las carrozas que figuren en la cabalgata deben ser igualmente obra de artistas aragoneses"[713]. Considera necesario hacer ese llamamiento dado que en esta tierra somos "magnánimos, hospitalarios y amigos de los extranjeros" y, de ahí, que no sería extraña que, por ejemplo, el concurso de carteles se abriera a artistas españoles, hispano-americanos o de cualquier nacionalidad. En su opinión, los autores aragoneses tienen derecho a que cuando en su tierra haya algo de dinero para cuestiones artísticas se cuente exclusivamente con ellos.

709 *Ibídem.*

710 *Ibídem.*

711 *Ibídem.*

712 TORRES, L., "De Arte regional. Un cartel de fiestas y una cabalgata artística", *Juventud*, nº 69, Zaragoza, 18 de julio de 1915, p. 3

713 *Ibídem.*

En un ambiente de exaltación regionalista como el que se estaba viviendo en ese momento parecía no haber espacio para las posibilidades enriquecedoras de la movilidad de los artistas. Muy al contrario, la doctrina planteada por Torres consiste en hacer del proteccionismo artístico una medida que colabore en la tarea aragonesista: "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"[714]. Entiende por tanto, de forma acertada, que se está asistiendo a un proceso descentralizador en materia artística en el que otras regiones llevaban ventaja. Un proceso que cuenta con la oposición de determinados medios madrileños, tal y como relata a continuación:

> "En otras provincias la cuestión preocupa y se va resolviendo ya. Hay regiones que con sus propios medios económicos y sociales han sabido imponernos a sus artistas, obra que no les hubiéramos hecho los demás por ningún concepto, ni tampoco se les hubieran hecho (sic) donde hay periódicos de una insubstancialidad mercantilizada como *ABC* que llaman fracasados aprovechando el primero motivo a todos los intelectuales que viven en las provincias"[715].

El importante desarrollo que para ese momento habían obtenido las doctrinas regionalistas hace que no dude en concluir que los miembros de la Junta de festejos tenían el deber de demostrar su regionalismo:

> "Siguiendo en nuestro tema diremos que la Junta de festejos tiene ahora ocasión de mostrar su regionalismo en arte haciendo que el cartel de fiestas sea de un autor aragonés y la cabalgata artística, cuyos premios habían de ser mayores porque si no no hay cabalgata posible, deberá ser toda ella obra de artistas regionales con lo cual demostraremos, por una parte, que no necesitamos a nadie, y por otra, que aquí hay artistas dispuestos a trabajar por el nombre de Aragón cuando Aragón lo quiera y lo necesite"[716].

El uso de la locución "regionalismo en arte" demuestra cuál era, en su opinión, la dirección en la que se debía trabajar en materia artística. Y esto era así porque, de acuerdo con su concepción del regionalismo, el trabajo de los artistas aragoneses no haría sino redundar en el engrandecimiento y el desarrollo de la región.

En cuanto a la cuestión, mucho más compleja, del modo en que ese regionalismo debía mostrarse en las obras de pintores y escultores, Torres se muestra poco preciso. El tratamiento de los asuntos propios solía ser la única directiva que ofrecían los teóricos a este respecto pero, en este caso, Torres opta por aludir a otro lugar común, especialmente

714 *Ibídem.*

715 *Ibídem.*

716 *Ibídem.*

recurrentemente entre la crítica periodística, como era el del temperamento: "Hay artistas aragoneses que han perdido su instinto y su temperamento y en nada se les conoce que lo sean precisamente por esta falta de toda noción artística que en nuestra tierra triunfa"[717]. Sucede en Torres, como en una buena parte de la literatura artística del momento, que más allá de la necesidad de ajustarse a unos determinados asuntos y de que éstos encarnaran un supuesto carácter diferenciado, no parecía posible concretar por qué derroteros debía discurrir el regionalismo plástico. Quedaba de este modo pendiente, en Torres y otros muchos, la cuestión de los modelos estéticos a seguir y la medida en que el regionalismo era compatible con la renovación plástica.

El convencimiento que muestra Luis Torres sobre la existencia de un regionalismo plástico, o, cuando menos, de que el regionalismo podía tener un reflejo claro en la práctica artística, siguió presente en escritos posteriores. Un ejemplo significativo es un artículo dedicado a Manuel León Astruc en *Juventud*; al que ya hemos hecho referido. Al analizar la trayectoria errante del pintor y llamar la atención sobre el hecho de que, en un primer momento, no supiera que era aragonés señala: "El concepto de regionalismo no le preocupaba ni mucho ni poco. Sabía él que siendo regionalista en un país donde no se siente el regionalismo era perder el tiempo y ni vivía en su patria ni se acordaba de ella. Por otras tierras le iba mejor y triunfaba. El secreto de sus triunfos consistía en ser extranjero en todas partes"[718]. Resulta especialmente significativo el que interrogue al pintor sobre su sentir regionalista. De modo que tal vez radique en esa falta de aragonesismo una de las razones por las que, pese a destacar la personalidad del autor, no se muestre especialmente conmovido por su producción artística. Más bien al contrario, habla de un pintor de éxito al que no duda en calificar de vulgar.

Durante la década de 1910, al tiempo que surgía en Aragón esta nueva generación de críticos a la que pertenecía Torres, en el ámbito nacional también se estaba llevando a cabo una renovación similar. En diferentes ocasiones ya hemos aludido a la figura de Jose Francés, consagrado como autor literario hacia 1913 y que, un año después, comienza a ejercer, bajo el seudónimo de Silvio Lago, como crítico de arte de la revista *La Esfera*. De ahí que no sea de extrañar el que Torres lo señale como un modelo a seguir:

> "Cada vez que recibimos un libro de José Francés, evocamos la figura del maestro. Vemos su gesto altivo, con la altivez de un orgullo sereno y fundamentado; nos sometemos a la mirada fija, directa, inquisitiva del joven escritor, que parece una llama que deslumbra y hace parpadear. Y orgullosos de creer en él, ingresamos en sus numerosas filas, fieles al capitán que nos dirige y alienta con vigor, optimismo y cariño a un tiempo"[719].

717 *Ibídem*.

718 TORRES, *op. cit.*, 15 de agosto de 1915.

719 TORRES, L., "Un nuevo libro de José Francés", *Juventud*, nº 97, Zaragoza, 27 de febrero de 1916, p. 12.

Un autor, por cierto, con el que Torres compartirá no pocos referentes plásticos, como el propio Zuloaga, y que, además, vería publicados algunos de sus escritos en esa misma revista, *Juventud*, durante ese año 1916[720].

En cuanto a los autores aragoneses que destacó Luis Torres en sus críticas antes de su traslado al País Vasco, podemos citar a Félix Lafuente, el único que, en su opinión, respondió dignamente al llamamiento de la regional de 1913; Rafael Aguado Arnal, cuyos carteles modernistas fueron las únicas obras novedosas que pudo contemplar en esa misma cita; así como 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 destacó igualmente dentro de la sala de los aragoneses incluida en la *Exposición Hispano-Francesa* de 1919.

Pero de todos estos testimonios podemos destacar los que, de nuevo desde *Juventud*, vertió a partir de la exposición conjunta entre Zuloaga y los artistas aragoneses celebrada en 1916. En ésta, que fue también un éxito en cuanto al número de visitantes, se demostró de forma definitiva la pujanza de la nueva generación de pintores, puesto que, según señalaba Torres, "el público ha podido enterarse de que poseemos un grupo de pintores de quienes puede esperarse mucho"[721]. En especial nos interesan los juicios referidos a partir de la obra *El pan bendito* de Martín Bagüés a la que califica como "bella nota de regionalismo y de color". Y añade a continuación: "Los tipos netamente aragoneses están en este lienzo analizados y vistos con absoluta consciencia. Todas las figuras del grupo tienen rasgos inconfundibles de la tierra. Sin firma se adivinaría en todos ellos el pincel del joven maestro, que tanto se ha perfeccionado en el estudio de los caracteres baturros"[722].

Por último, hay que señalar que su serie de artículos sobre esta muestra los concluyera con un llamamiento a la organización de empresas similares, en concreto hablaba de llevar a término "otras exposiciones más regionales y más completas, porque de ellas depende una gran parte de la ilusión para el trabajo y de la preparación para el triunfo"[723]. Ese mismo año, un artículo sin firma aparecido en la misma publicación abundaba en esta línea y, criticando la escasa atención que había recibido la exposición de artistas aragoneses que acompañó a la apertura de la nueva sede del Centro Aragonés de Barcelona, se refería a la necesidad de patriotismo en la

720 Esta colaboración entre José Francés y la revista *Juventud* pudo iniciarse a partir de la visita del primero a Zaragoza con motivo de la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses*. En concreto hemos podido localizar tres artículos de Francés aparecidos en esta publicación: FRANCÉS, J., "La farsa ha empezado", *Juventud*, nº 109, Zaragoza, 21 de mayo de 1916, pp. 4-5; "El miedo a la vida", *Juventud*, nº 112, Zaragoza, 11 de junio de 1916, p. 4; y "Elogio de la sierra", *Juventud*, nº 133, Zaragoza, 26 de noviembre de 1916, p. 2.

721 TORRES, L., "Los pintores aragoneses", *Juventud*, nº 111, 4 de junio de 1916, pp. 3-4.

722 *Ibídem*.

723 TORRES, L, "Los pintores aragoneses", *Juventud*, nº 112, 11 de junio de 1916, p. 3.

defensa de este tipo de iniciativas: "Un poquito de patriotismo, cuando se trataba de una fiesta pomposamente patriótica, no hubiera estado de más"[724]. La visión regionalista de iniciativas culturales como éstas era, por tanto, una realidad palpable.

Por último, conviene aclarar que la concepción del regionalismo defendida por Torres, no es en ningún caso la que se fundamentaba únicamente en el tópico y la exaltación folclórica; ni siquiera en el ámbito plástico. Así se deduce de un artículo aparecido algunos años después, en 1920, en el diario *El Sol*[25]. En éste se señalaba como parte de una nueva generación que estaba construyendo el presente de Aragón, a la cual defendía de aquellos que exclamaban: "¡Ya no hay artistas ni intelectuales en esta tierra!" y se obstinaban en el recuerdo de "¡Aquellos aragoneses de ayer!" que –continúa–, "¡Eran baturros de verdad"… En su obra, en su acento, en su vida, alentaba la tierra suya por entero"[726]. Defiende Torres que la juventud del momento también sentía "con emoción intensa el amor a lo nuestro y el culto a la raza"[727], si bien había podido transformarse la forma de expresarlo. De este modo, considera que no sólo lo que tradicionalmente había sido señalado como verdaderamente aragonés podía ser entendido como tal:

> "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 corazón"[728].

Entendemos, por tanto, que, en opinión de Torres, también el regionalismo plástico podía vestirse de ese "ropaje nuevo", de origen europeo, al que hace referencia. Esto podía suponer la pérdida del "acento brusco y petulante que nos caracterizaba", pero no la de la esencia aragonesa en la que se fundamentaba.

2.2.4 La labor crítica de Emilio Ostalé Tudela

El núcleo fundamental de autores que vinieron a defender la existencia de un nuevo arte aragonés que encarnaba la esencia del espíritu regional se completa con **Emilio Ostalé Tudela**. En este autor encontramos, quizá de forma algo menos definida, esa misma línea apuntada ya por Valenzuela y Torres que trataba de recoger las inquietudes del regionalismo plástico aragonés, dotándolas de un mínimo fundamento teórico.

---

724 "Los artistas aragoneses en Barcelona", *Juventud*, nº 124, Zaragoza, 17 de septiembre de 1916, p. 4.

725 TORRES, *op. cit.*, 13 de abril de 1920.

726 *Ibídem.*

727 *Ibídem.*

728 *Ibídem.*

Ostalé se dio a conocer en como crítico de arte en la década de 1910, casi de forma simultánea a Luis Torres. Los primeros escritos de su mano de los que tenemos constancia aparecieron en febrero de 1914, durante la segunda época de la revista *Aragón* dirigida por José García Mercadal. Fecha para la que ya ejercía como secretario segundo de la sección de artes del Ateneo de Zaragoza. Inmediatamente después se incorporó a la redacción de las revistas *Juventud* y *Paraninfo*, que simultaneó durante ese año y el siguiente.

En diciembre de 1915, desde *Paraninfo*, dedicó un artículo a la crítica de arte, práctica que consideraba muy necesaria, al tiempo que trazaba un socarrón retrato de lo que era el crítico de arte de provincias: un criticón escasamente formado. En este mismo artículo, en el que se despide de los lectores y anuncia una temprana retirada "a cultivar la tierra", se retrata a sí mismo en los siguientes términos:

> "Yo, querido lector, soy estudiante y uso cédula de 11.ª clase, es decir, pertenezco a los *hijos de familia*, a estos seres tan imbéciles, que nos damos el *postín* de ser *soldados de cuota*. En vez de haberme hecho *sportivo* y marcharme con una camiseta, vendas en las piernas y una gorra de gran chapa, haciendo alarde de un vigor y una fuerza que no existe en los *pollos* de nuestra sociedad (clase clorótica y tuberculosa), me dió[sic] por ir con pintores y escultores y leer libros de arte" [729].

Y en relación a su dedicación a la crítica de arte, considerándose todavía un aficionado en esas lides señala:

> "Un día, no sé quién…, alguno de esos sapitos que no sirven ni para *pintamonas*, me dijo:
>
> –¿Por qué no escribe usted de arte? Y escribí.
>
> He procurado decir siempre la verdad, que ésta, con su elocuencia lisa y llana, brotara de mi pluma, y en muchas ocasiones lo he conseguido, porque no tengo a quién adular, ya que nadie me paga un céntimo, ni a nadie temo ni he tenido por mi pequeñez"[730].

En cualquier caso, su retirada no fue efectiva, lo que le permitió expresar en alguna otra ocasión la opinión negativa que determinadas formas de ejercer la crítica de arte, le merecían[731]. Ya a mediados del año siguiente empezó a ejercer de nuevo como crítico en el diario *La Crónica*, labor que continuaría en su sucesor, *La Crónica de Aragón*, hasta que este último cesara definitivamente su actividad en 1920. En este medio, de orientación marcadamente regionalista, encontramos algunos de sus mejores trabajos. De ahí pasó a *El Noticiero*, donde colaboró hasta que, en 1923, comenzaron a aparecer de forma regular las críticas de los hermanos Albareda. Durante esa misma década realizó colaboraciones

729 OSTALÉ-TUDELA, E., "El crítico", *Paraninfo*, nº 56, Zaragoza, 31 de diciembre de 1915, pp. 5-6, espec. p. 6.

730 *Ibídem.*

731 OSTALÉ TUDELA, E., "Lienzos y artistas de la Exposición", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 17 de junio de 1916, p. 1.

en diferentes revistas culturales como *Athenaeum*, *Pluma Aragonesa* y *Aragón*. Ahora bien, no hemos localizado escritos del autor posteriores a 1926. Al menos hasta que, ya en fechas posteriores a la guerra civil, pasó a formar parte de la nómina de colaboradores del diario *Amanecer*[732]. Según recoge Pilar Poblador, su profesión era la de perito agrícola, por lo que pudo dedicarse a ella de forma exclusiva, durante ese intervalo de tiempo[733].

De su clara apuesta por el regionalismo plástico da buena prueba su interés por la misma nómina de autores destacada por Valenzuela o Torres. De algunos como Julio García Condoy o Justino Gil Bergasa, asistió a sus primeros éxitos desde las páginas de *Juventud* y *Paraninfo*; con otros colaboró activamente, caso de Rafael Aguado Arnal y la exposición regional de 1915; y de todos los citados, junto a los ineludibles Marín Bagüés Díaz Domínguez, Lafuente y Gárate, se ocupó en sus extensas crónicas de la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses.*

Precisamente en el último de los artículos que dedicó a esta muestra plantea una ruptura entre dos grupos bien diferenciados dentro del panorama artístico aragonés[734]. El primero es portador de una estética propia de la centuria anterior que es la se ha adueñado de los centros de enseñanza. Mientras que el segundo grupo es el que encuentra la tan necesaria renovación plástica. Aunque no alude en ningún momento a la existencia de una pintura regional, sí que establece el desarrollo de una nueva estética dentro del ámbito aragonés. Ésta, tal y como recoge, no renuncia a los modelos clásicos de la pintura –una de las premisas fundamentales del regionalismo plástico– pero conoce también las novedades surgidas más allá del realismo decimonónico.

En cualquier caso, si atendemos a la nómina de autores que cita dentro de este segundo grupo podemos hablar de renovación pero difícilmente de ruptura. Entre ellos encontramos los más claros representantes del regionalismo pictórico aragonés: Marín Bagüés, Díaz Domínguez, Gil Bergasa, García Condoy y Aguado Arnal.

Ahora bien, el testimonio más claro de la apuesta de Ostalé por el regionalismo plástico lo encontramos en una de las críticas que dedicó a la exposición conjunta celebrada por Ángel Díaz Domínguez y José Bueno en 1918. Aquí se refiere a un renacer del arte aragonés gracias a una nueva generación de artistas que engloba bajo el estandarte de "pintura regional":

> "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 puristas[?]. Ha aparecido, como luz en la noche, un grupo de

732 Así lo recoge Concha Lomba en: LOMBA, *op. cit.*, 2002, p. 119.

733 POBLADOR MUGA, M. P., "El desaparecido hotel «Villa Alta» de la familia Ostalé en el zaragozano Paseo de Ruiseñores", *Artigrama*, nº 10, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 565-571, espec., p. 568.

734 OSTALÉ TUDELA, E., "Lienzos y artistas de la Exposición. Comentario a los artistas aragoneses", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 23 de junio de 1916, p. 1.

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"[735].

Encuentra en este grupo de autores un espíritu rebelde que viene a reaccionar contra el ambiente oficial sin por ello renunciar a las lecciones de un pasado más lejano: "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"[736]. Es decir, los engloba dentro de esa tendencia dominante dentro de la plástica española del momento que pretendía una renovación desde la tradición. Y, por último, concreta este grupo en tres nombres fundamentales, que considera "dispuestos a no hacer más que pintura regional"[737], y que suponen una representación más que acertada de lo que entendemos como regionalismo pictórico aragonés: Francisco Marín Bagüés, Julio García Condoy y Ángel Díaz Domínguez.

Algunos años después, en la que probablemente fue su primera colaboración con el diario *El Noticiero*, Ostalé redactó la mayor parte de un "Suplemento Artístico" iniciado por la publicación y que aparecería de forma esporádica en lo sucesivo. Fueron seis páginas dedicadas a la "Crónica artística de la ciudad de Zaragoza, en el año 1920"[738]. En ellas, muestra Ostalé una actitud manifiestamente crítica en su balance y trata de encontrar las razones que llevaron a esa situación. En primer lugar, desde posturas abiertamente conservadoras, entiende que ha sido el sindicalismo lo que ha terminado con la vida artística en la ciudad. Alude por tanto a los conflictos sociales vividos por la ciudad durante el año anterior –huelgas, crímenes, luchas…– y responsabiliza de esa situación a las reivindicaciones sindicales. En concreto, alude al parón vivido por la construcción, en la que "los obreros, con sus eternas peticiones dan al traste con toda manifestación ostentosa y de lujo", logrando con ello que apenas se edifique nada con calidad artística[739]. En cuanto a las artes plásticas, indica que durante 1920 no se llevó a cabo ninguna exposición ni de arte antiguo ni moderno. Si bien en este caso no culpa tanto a los sindicatos como a los propios artistas. Desde un punto prácticamente reaccionario, arremete tanto contra "los viejos" como contra "los jóvenes" (de los que se queja por tener que aguantar resignado su "discurso bolchevique" al tropezar con ellos) para, en definitiva, señalar que, 1920, fue un año fatal para la "Zaragoza artística"[740].

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

736 *Ibídem.*

737 *Ibídem.*

738 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.

739 *Ibídem*, p. I.

740 *Ibídem,* p. II.

Ostalé no se muestra únicamente crítico con los artistas sino que también se queja abiertamente de la labor desarrollada por las agrupaciones culturales y la prensa. En relación a *Heraldo de Aragón* –no da directamente el nombre pero sí claras pistas al respecto–, se lamenta de las crónicas allí aparecidas sobre la Nacional de 1920, más si cabe, tratándose del medio donde anteriormente Valenzuela la Rosa, daba "acertados consejos"[741]. Igualmente, se muestra perplejo ante las informaciones erróneas en materia artística aparecidas en otro periódico, probablemente *Diario de Avisos*, debidas, precisamente, a autores regionalistas. Habiendo sido Ostalé colaborador asiduo de *La Crónica* entendemos que subraya esta condición como un agravante en relación a los fallos cometidos.

A continuación, establece un completo listado de los artistas aragoneses en activo, tanto fuera como dentro de la región[742]. Deja únicamente al margen a aquellos que considera han llevado a cabo una labor más destacada durante el año anterior y de los que se ocupa de forma más extensa algo después. Éstos son, por distintos motivos, Enrique de Gregorio Rocasolano, que había expuesto en octubre en el almacén de los hermanos González, José Bueno, Ángel Díaz Domínguez, Julio García Condoy, Francisco Pradilla, Rafael Aguado Arnal, Juan José Gárate y Manuel León Astruc[743]. Es decir, que más allá del "maestro" Pradilla, es obvio que, para Ostalé, seguían siendo los autores de la generación regionalista los que ofrecían mayores muestras de calidad artística dentro de ese pobre panorama que trata de retratar. De entre todos ellos destaca especialmente el trabajo llevado a cabo por Díaz Domínguez en el Centro Mercantil, pese a considerarlo inferior a su anterior intervención, y los retratos de León Astruc, "una de las esperanzas de Aragón"[744].

Durante el año 1921 fueron abundantes las crónicas artísticas publicadas por Ostalé Tudela en *El Noticiero*. Entre ellas destacan las aparecidas con motivo de la exposición celebrada entre mayo y junio por la Asociación de Artistas Vascos en el Centro Mercantil de Zaragoza. Durante el tiempo que la muestra estuvo abierta Ostalé realizó exhaustivas críticas de los artistas vascos presentes, los cuales, dentro de un discurso marcadamente regionalista, consideraba que podían servir como ejemplo para que los aragoneses aprendieran a amar a sus gentes y sus paisajes. En concreto, al referirse a Gustavo de Maeztu encuentra que éste trata de marcar un camino a seguir por parte de los pintores. Y añade:

741 *Ibídem*.

742 Cita y define brevemente la actividad de: Francisco Marín Bagüés, Hermenegildo Estevan, los hermanos Salinas, Martínez y Codín, Abel Bueno, Félix Lafuente, Luis Gracia, Domingo Ainaga, Joaquín Pallarés, Mariano Oliver Aznar, Justino Gil Bergasa, Enrique Anel, Honorio García Condoy, José Lacosta, Antonio González, Octavio Castro Soriano, Francisco Ferrer, López Carrascón, Joaquina Zamora, Isbael Bueno, el marqués de Saudín, Monsó, Manuel Viñado, Borja, Albareda, Bayod, Gil Losilla, Campos, Burriel, Enrique Montón, Torres, Guiu y Melchor (*Ibídem*, pp. II-II).

743 Junto a éstos se ocupa de forma mucho más reducida de otros autores aragoneses que estuvieron presentes tanto en la Exposición Nacional como en el I Salón de Otoño madrileño. A saber: María Luisa de la Riva, Jose Gallardo Fajardo, Miguel Latas Benedé, Lorenzo Montejo Quílez, Santiago Pelegrín Martínez, Adolfo Sanjuán Montes, Concepción Bascones Pérez y Mariano Alonso Pérez (*Ibídem*, pp. V-VI).

744 *Ibídem*, p. VI.

> "Para esto no hace falta marchar de nuestra patria. Tenemos la luz espléndida de nuestro sol, lo adusto del ambiente, lo musculoso de nuestros tipos, la bravura del paisaje. ¿Qué más queremos? En nuestra tierra hispana guardamos reunido lo romano y lo oriental. Faltaba únicamente quien mostrara el camino. Julio Antonio, lo hizo en escultura y consiguió realizar su sueño. Gustavo de Maeztu lo ve en pintura. No sabemos si logrará realizarlo… pero hay que agradecerle que a nuestra juventud les indica cuál es la verdadera senda"[745].

Del mismo modo, el propio evento de la exposición fue visto por el autor como un revulsivo que, como veremos más adelante, le hizo demandar la creación de una asociación de similar naturaleza por parte de los aragoneses. Así fue, y pocos meses después, en diciembre de 1921, se celebró la *I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses*. Su celebración motivó un nuevo especial artístico publicado por *El Noticiero*, firmado por Ostalé Tudela junto a Manuel Abizanda y Broto[746]. En él señalaban los autores la presencia en la exposición de obras "que marcan nuevas rutas y nos muestran horizontes invisibles a los ojos présbitas" junto a las de maestros ya consagrados. Entre los jóvenes que podían abrir nuevos caminos, destacaban las obras presentadas por Martín Durbán, que ofrecía una nueva visión, más actual, de los asuntos regionales. Junto a éste, los autores que recibían una mayor atención, tanto en relación a su trayectoria anterior como a las obras presentadas en esa cita, fueron los habituales Ángel Díaz Domínguez, Manuel León Astruc y Rafael Aguado Arnal.

En cualquier caso, no podemos olvidar que, una vez iniciada la década de 1920, la presencia de este grupo de autores que habían posibilitado el desarrollo del regionalismo plástico en exposiciones y reseñas periodísticas, será cada vez menor; precisamente al mismo tiempo que se espaciaban los escritos de Ostalé Tudela. Una cuestión que no es de extrañar puesto que, para entonces, todos ellos habían abandonado ya el ambiente local –tan sólo Díaz Domínguez permanecería en Zaragoza hasta comienzos de la década siguiente–, de modo que una nueva generación vino a cubrir el espacio dejado.

2.2.5 Otros autores y la cuestión del regionalismo pictórico

Otros autores, además de los citados, también ejercieron la crítica artística de forma más o menos habitual, durante este mismo periodo. Si bien en el resto, aunque mostrarán un interés similar por la obra de los artistas de la generación regionalista, no encontramos un esfuerzo equiparable por definir la naturaleza de ese nuevo lenguaje que pretendía renovar el panorama aragonés.

En la mayor parte de los casos, estamos hablando de una serie de autores que compaginaron la crítica de arte con otras actividades, ya ejercieran ésta de forma esporádica o fuera una práctica continuada dentro de una determinada publicación.

---

745 OSTALÉ TUDELA, E., "Exposición de los vascos", *El Noticiero*, Zaragoza, 27 de mayo de 1921, p. 2.

746 OSTALÉ-TUDELA y ABIZANDA Y BROTO, *op. cit.*, 1921, pp. 3-6.

El más destacado representante del periodismo regionalista, **José García Mercadal**, también hizo determinadas incursiones en el tratamiento de cuestiones artísticas[747]. Como periodista trabajó desde su juventud en diferentes medios tanto madrileños (*El Día*; donde publicó sus primeros cuentos juveniles; *La Correspondencia de España* e *Informaciones*, ambos dirigidos por el aragonés Leopoldo Romeo; *El Tiempo*, del que fue redactor jefe, *El Imparcial*, que llegó a dirigir; o *El Sol*, donde ejerció como crítico literario) como aragoneses (el diario republicano *La Derecha*, *El Progreso, Diario de Avisos, Heraldo de Aragón* o *La Voz de Aragón,* entre otros). Sus esporádicas incursiones en la crítica y la crónica artística aparecieron en publicaciones del ámbito nacional como *La Esfera*, *Estampa* y *La Correspondencia de España*. Como vimos fue también un incansable fundador y director de diarios como *La Correspondencia de Aragón* y *La Crónica* y de revistas como *Revista Aragonesa* y *Aragón*, donde también desempeñó esporádicamente esta labor.

Sobre la nueva generación de pintores aragoneses se había ocupado ya en su crónica sobre la sección de arte moderno de la Hispano-Francesa de 1908 publicada en *Revista Aragonesa*. Allí se hizo del triunfo conseguido por Marín Bagüés y señaló las posibilidades que apuntaba un joven Julio García Condoy.

Otro ejemplo interesante de su labor como crítico lo encontraremos una década más tarde cuando desde el periódico *La Crónica de Aragón* dedicó una especial atención a la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1917, sobre la que vertió duras críticas, y a la presencia de pintores de origen aragonés en la misma. Así, tal y como ya hemos referido, y de acuerdo con su manifiesto aragonesismo, al observar que tan sólo habían acudido a ésta seis pintores aragoneses y un escultor se lamentaba: "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"[748].

Por último, cabe destacar su especial atención a la presencia de lo aragonés en Madrid. Así, reseñó la exposición de Viladrich en el Ateneo de Madrid en 1918, tanto en *La Correspondencia de España* como en *La Crónica de Aragón*, destacando en éste último artículo el hecho de que el catalán mostrara semejante entusiasmo por los tipos de una tierra que "es casi la suya"[749]. Al mismo tiempo, anunciaba su futura presencia en Zaragoza con una exposición en octubre de ese mismo año.

747 Un más completo perfil biográfico de Mercadal en: DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., "José García Mercadal, periodista y escritor zaragozano", *Cuadernos de Aragón*, nº 14-15, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, pp. 81-100.

748 GARCÍA, *op. cit.*, 1917, p. 1.

749 GARCÍA MERCADAL, JOSÉ, "Viladrich en el Ateneo", *La Correspondencia de Aragón*, Zaragoza, 14 de junio de 1918, p. 1.

De la crónica artística aragonesa también se ocupó puntualmente **José Galiay Sarañana**[750]. Éste, formado como médico ante la imposibilidad de desarrollar su vocación de arquitecto, no descuidó sus intereses artísticos llegando a abrir en 1907 un taller de fotograbado. No fue hasta 1920 en que comenzó a ejercer la medicina. Según cuenta Castán Palomar[751], trabajó también como arqueólogo, disciplina sobre la que publicaría diferentes trabajos, fue director del Museo Provincial de Zaragoza desde 1934, y, ocasionalmente, docente en la Escuela de Artes y Oficios. Ya en la posguerra destacaron sus pioneros estudios sobre arte mudéjar con publicaciones como *Arte mudéjar aragonés* (1950).

Como bien ha señalado Guatas[752], entre otros, a principios de siglo había sobresalido como pionero autor de interesantes dibujos, *ex libris* y carteles de inspiración modernista; algunos de ellos en colaboración con Ángel Díaz Domínguez. Gran número de sus ilustraciones a pluma vieron la luz en las páginas de *Heraldo de Aragón* y *Diario de Avisos*, donde actuó como reportero antes de que la fotografía cobrara protagonismo en la prensa diaria. De esos años destaca especialmente su conocido *Álbum-Guía de Zaragoza* (1904), en cuyas cubiertas y primera página da muestra de uno de los primeros y más interesantes ejemplos de gráfica modernista en Aragón. Dentro del ámbito regionalista colaboró con García Mercadal en la fundación de la asociación "Amigos de Aragón" y en la del diario *La Crónica.*

En enero de 1913 fundó la revista *Arte Aragonés*, subtitulada como "Revista mensual de arte antiguo, moderno, arqueología y bibliografía". Después marchó a Madrid como director artístico de la *Ilustración Española y Americana* y allí creó la revista *Archivo de Arte Español*, que pretendía ser una continuación, ampliada, de *Arte Aragonés*. De vuelta a Zaragoza, se estableció como radiólogo a partir de 1920[753].

Aunque las referencias en su trabajo a la producción artística de sus compañeros de generación son muy puntuales, podemos destacar el extenso artículo, once páginas con un importante aparato gráfico, que dedicó a las obras presentadas a la *Exposición regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas* de 1912 en el número 1 de la revista *Arte aragonés*; esto pese a que la muestra había tenido lugar varios meses antes de la edición de la publicación. La exhibición fue organizada por la Sección de Arte del Ateneo y, en opinión, de Galiay, puso de manifiesto que en Aragón "el arte florece espléndidamente, mantenido con brío y gallardía

750 CASTÁN, *op. cit.*, pp. 181-2. Consultar también: SERRANO PARDO, L., "José Galiay Sarañana, entre el Arte y la Medicina", *Aragón*, nº 339, Zaragoza, SIPA, diciembre de 1996, pp. 28-31; CENTELLAS, R., "Españoles arabizados, mudéjares del siglo XX. José Galiay Sarañana, entre el regeneracionismo y la erudición académica", en GALIAY, J., *Arte Mudéjar aragonés*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2002 (edición facsímil de la de 1950); y, muy especialmente: GARCÍA GUATAS, M., "La introducción del Modernismo en Zaragoza y José Galiay", *Artigrama*, nº 24, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 515-543.

751 CASTÁN, *op. cit.*, pp. 181-2.

752 GUATAS, *op. cit.*, 2009.

753 Fecha proporcionada por CENTELLAS (*op. cit.,* 2002), frente a la de 1918 recogida en CASTÁN (*op. cit.*).

por una juventud entusiasta que ofrece muestras galanas de su inspiración fecunda"[754]. A ésta generación pertenecían, entre los allí presentes, Gárate, que presentó más de sesenta obras; García Condoy; Aguado; e incluso, quizás, Lafuente. Y a éstos habría que añadir el trabajo de los que llama "viejos maestros", Joaquín Pallarés y Ricardo Arredondo, además de, como no, los escultores y algunos aficionados.

Anselmo Gascón de Gotor es otro nombre a destacar entre los que ejercían la crítica de arte en los medios aragoneses. Hijo del pintor y escritor homónimo, habitualmente se viene confundiendo la labor de uno y otro. De ahí que su figura esté, por el momento, escasamente dibujada. En determinadas ocasiones firmaba como "Gascón de Gotor (hijo)", aclarando así su identidad y la relación de parentesco que mantenía con una figura sobradamente reconocida en el Aragón del momento.

Durante los años 1915 y 1916 colaboró con la revista *Juventud* donde ilustró algunos cuentos y publicó abundantes "Notas cómicas". Con anterioridad a esas fechas ya ejercía la crítica de arte en *El Diario de Huesca*, medio del que también fue director. Así, por ejemplo, realizó la crónica de la *Exposición regional de arte* de Zaragoza de 1915, un evento en el que, tanto él como su padre, participaron como artistas. Entre los autores presentes destacó los trabajos presentados por el dibujante Xauradó, así como determinadas obras de Rafael Barradas. Respecto a los aragoneses se inclinó por lo presentado por García Condoy, los paisajes de Aguado y los retratos de Gil Bergasa. Y, asimismo, criticó la escasa originalidad de las obras de Marín Bagüés y echó en falta las caricaturas de Acín, más interesantes, en su opinión, que el paisaje presentado.

Igualmente desarrolló esta labor desde las páginas de *El Noticiero*, al menos entre 1918 y 1919. En esta publicación se ocupó de la exposición conjunta de Ángel Díaz Domínguez y José Bueno en 1919; se mostró especialmente crítico con las obras aportadas por los aragoneses a la Exposición Hispano-Francesa de 1919 y reseñó la de Independientes y Noveles que tuvo lugar ese mismo año. En cualquier caso, su talante no fue especialmente abierto a la renovación plástica. Así, lo que para algunos eran notas de modernidad en la obra de Díaz Domínguez, para él eran sólo "imperfecciones de dibujo e inexactitud de colorido"[755]. Mientras que, en una vía renovadora bien diferente, en la depuración lineal presentada por García Condoy en las figuras de su *Ya llega el vencedor*, encontraba "una rigidez y una dureza de línea lastimables"[756].

754 J. G., "Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas", *Arte Aragonés*, nº 1, Zaragoza, enero de 1913.

755 GASCÓN DE GOTOR, A., "De Arte. El Cierzo. Humanidad", *El Noticiero*, Zaragoza, 24 de mayo de 1918, p. 2.

756 GASCÓN DE GOTOR, "De la Exposición Hispano-Francesa. Los pintores aragoneses", *El Noticiero*, Zaragoza, 1 de junio de 1919, p. 2.

Uno de los más destacados representantes del periodismo aragonés del siglo XX, **Pascual Martín Triep**, realizó en este periodo determinadas incursiones en el ámbito de la crítica de arte que es conveniente reseñar[757]. Comenzó su labor como redactor en el diario *La Crónica*, cuando éste era dirigido por José García Mercadal. En esos mismos años encontramos su firma también en *Paraninfo* e *Ideal de Aragón*. En 1921 ingresó en el diario de San Sebastián *El País Vasco*, de donde pasó a ser redactor-jefe de *Región*, periódico ovetense fundado por el aragonés Francisco Aznar Navarro. Regresó a Zaragoza en 1925 para formar parte de la redacción de *La Voz de Aragón*, de donde pasó a *Heraldo de Aragón*, para después volver a marchar a San Sebastián como director de *La Voz de Guipúzcoa*. En 1929 regresó a *Heraldo de Aragón*, medio del que fue director entre 1938 y 1945, cuando fue cesado por la Delegación Nacional de Prensa. A partir de este momento firmaría sus artículos con el seudónimo de "Fabio Mínimo" y coordinaría la página semanal "Las Artes y las Letras".

De su labor crítica podemos destacar un artículo aparecido en septiembre de 1915 en *Paraninfo* en el que señala la importancia del arte como herramienta para guiar un país[758]. Por otro lado, aún sin estar plenamente seguros, podemos aventurar que Martín Triep fuera el articulista que, bajo la firma de Martín, se ocupó de la crítica artística en *Ideal de Aragón*, periódico semanal donde en otros artículos encontramos su firma completa. Durante el año 1915, Martín se ocupó de la llegada a Zaragoza del "futurista" Barradas; destacó la labor realizada por éste, junto con Aguado, en la organización de exposición regional, así como las obras que presentó a la misma; y se hizo eco de la presencia de Zuloaga en Zaragoza para adquirir la casa natal de Goya en Fuendetodos.

Es bien sabida la agudeza crítica que Triep mantuvo durante toda su trayectoria en relación con la valoración de las novedades plásticas, tal y como lo demuestra el papel clave que, varias décadas después, jugaría en la iniciativa que dio lugar al surgimiento del grupo Pórtico, antes incluso de que tuviera lugar su primera exposición como tal[759].

Entre los autores que compaginaron su actividad como cronistas de la vida artística aragonesa y otras actividades, sobresalen en número los propios artistas. Ya hemos visto cómo Galiay y Gascón de Gotor cultivaron ambas disciplinas pero todavía quedan por reseñar otros ejemplos relevantes.

Los hermanos **José y Joaquín Albareda** fueron dos de los más prolíficos críticos del panorama aragonés a partir de la década de 1920. Hijos del escultor Jorge Albareda, continuaron con la tradición familiar manteniendo un fecundo taller de imaginería religiosa. Al igual que su progenitor, también ejercieron como profesores de la Escuela de Artes y Oficios.

757 Tal y como se recoge en LOMBA, *op. cit.*, 2002, p. 120.

758 MARTÍN TRIEP, P., "El Arte y España", *Paraninfo*, nº 44, 12 de septiembre de 1915.

759 *Grupo Pórtico: Fermín Aguayo, Eloy Laguardia, Santiago Lagunas* [catálogo de la exposición comisariada por Gonzalo M. Borrás y Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993; y TUDELILLA, C., *Hanton. Pensar en pintura* [Trabajo de investigación inédito para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados], Universidad de Zaragoza, mayo de 2008.

Su labor como críticos la desarrollaron de manera conjunta, firmando sus artículos como Hermanos Albareda. De su labor anterior a la guerra civil hay que destacar su trabajo en el diario *El Noticiero*, ejercida a partir de 1924, así como en la revistas *Agrupación* (1927) y *Agrupación Artística Aragonesa* (1933-37), editadas ambas por la asociación homónima. Entre sus escritos destacan los resúmenes que, a partir de enero de 1926, dedicaron a los principales acontecimientos de la vida artística zaragozana celebrados durante el año anterior y que suponen una importante fuente de información.

Por lo demás, mostraron un talante marcadamente conservador en sus juicios. Desarrollaron su labor desde mediados de la década de 1920, cuando el regionalismo tan sólo aportaba novedades a partir de las reinterpretaciones ofrecidas por una nueva generación, y, por supuesto, se mostraron especialmente críticos con todo aquello que tuviera que ver con el arte nuevo. Así en relación a aquellos que, como Pelegrín, Acín, Berdejo o González Bernal, pretendían renovar el ambiente artístico local, destacaron sólo aquellos rasgos que demostraban un dominio tradicional y académico del dibujo y la pintura.

Otro artista que desarrolló una intensa labor como crítico de arte en estas mismas fechas fue **Francisco de Cidón**[760]. Nacido en Valencia, formado en Barcelona y Madrid, viajero por diferentes países europeos y profesor de Dibujo en el Instituto de Segunda Enseñanza de Tarragona, pasó sus últimas décadas de vida en Zaragoza. Concretamente tomó posesión de una cátedra de instituto en Zaragoza en mayo de 1924, a donde se trasladó junto a su familia. Como artista fue especialmente reconocido por su trabajo como dibujante, cartelista y autor de portadas para publicaciones como *Blanco y Negro.*

Sus primeras colaboraciones en prensa sobre materia artística las encontramos en *La Voz de Aragón* donde firmó algunos artículos entre 1925 y 1928, en ocasiones utilizando ya el seudónimo con el que desarrollaría en lo sucesivo esta labor: Zeuxis. Pero el grueso de su producción crítica lo encontramos en la revista *Aragón* del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, donde comenzó a colaborar en 1929. En sus trabajos para esta publicación, tal y como ha señalado Concha Lomba: "escribió alentando las tendencias más modernas, más llamativas si cabe, cuando precisamente desde otros medios de comunicación no fueron bien recibidas"[761]. Esto pese a que en su obra como pintor nunca se decantó por esos nuevos lenguajes. Así, destacó la labor realizada por los aragoneses más avanzados del momento como Ramón Acín, Luis Berdejo, Manuel Corrales, Honorio García Condoy, Juan José Luis González Bernal o Santiago Pelegrín. Si bien como la citada autora ha aclarado: "Tan contundentes pronunciamientos no deben ser entendidos como una impostura ni tampoco

760 ESAÍN, J., "Francisco de Cidón", *Pasarela. Artes Plásticas*, nº 7, Zaragoza, noviembre de 1996, pp. 30-4.

761 LOMBA, *op. cit.,* 1998, p. 324.

identificarse con un posicionamiento vanguardista a ultranza, sino como reivindicaciones de la libertad creadora individual relacionada, claro está, con el aperturismo de que la editorial hacía gala"[762].

Así, no es de extrañar que esta actitud receptiva hacia las novedades estéticas la conjugara por la atención hacia el trabajo de autores de las generaciones precedentes, así como hacia el de jóvenes autores que no mostraban esa misma capacidad innovadora como Enrique Vicente Paricio o los miembros del emergente Estudio Goya. En realidad, Zeuxis actuó como un verdadero cronista de la vida artística local y, por lo tanto, supone una fuente de información esencial para conocer el periodo.

Respecto a la generación de los regionalistas, su presencia en las salas de exposiciones zaragozanas había decaído notablemente para estas fechas. De hecho, Cidón hará notar la ausencia de autores como Ángel Díaz Domínguez y Julio García Condoy en los Salones Regionales de Bellas Artes de 1929/30 y 1931. Entre aquellos otros que sí estuvieron presentes en ambas citas se decantó por el trabajo de la nueva generación representada por Ramón Martín Durbán, Félix Gazo y Luis Berdejo. Por último, en relación a Vicente Rincón que hacia 1929 se concentró en la representación de las gentes y paisajes del valle de Ansó señalaba Zeuxis: "En cuanto a la falta de modernidad que se le achaca, es preciso ante todo aclarar lo que se entiende por moderno, y luego afirmar rotundamente que lo que debemos exigir del artista es una visión *personal*, que en cualquier tendencia artística cabe el arte si el que lo cultiva tiene el suficiente talento para acertar"[763]. Una falta de modernidad, por cierto, que, tal y como veremos, no era la tónica dominante en otras obras realizadas por Rincón en este mismo periodo.

Puesto que nos estamos refiriendo a la revista *Aragón*, tampoco podemos olvidar que, con anterioridad a la labor desempeñada por *Zeuxis*, ya encontramos en ella algunos artículos sobre materia artística debidos a su director **Manuel Marín Sancho**. Según recoge Castán Palomar en sus *Aragoneses contemporáneo*s, con anterioridad a la fundación de la revista del SIPA, el periodista ya había colaborado con el diario *El Noticiero* tratando preferentemente "temas artísticos e históricos". Este mismo autor recoge el hecho de que Marín dedicó una especial atención "a los estudios aragonesistas"[764]. Precisamente, como ya se ha visto, ésa es la orientación que encontramos en el texto con el que abría el número especial de la revista *Aragón* dedicado a los artistas aragoneses en marzo de 1929[765]. Y con el que, como ya señaló en su momento Concha Lomba, se recuperaba la vieja cuestión en torno a la existencia de un arte específicamente aragonés[766].

762 LOMBA, *op. cit.*, 1998, p. 326.

763 ZEUXIS, "De Arte", *Aragón*, nº 51, Zaragoza, SIPA, diciembre de 1929, pp. 237-38, espec. p. 238.

764 CASTÁN, *op. cit.*, pp. 328-9, espec. p. 329.

765 MARÍN, *op. cit.*, 1929, p. 41.

766 Cfr. LOMBA, *op. cit.*, 1996-97, p. 509.

Con anterioridad a esa fecha, el mismo Marín ya se había ocupado desde las páginas de esta revista de la producción de autores como Hermenegildo Estevan, Mariano Félez o el antes citado Cidón. Pero también de miembros de la nueva generación como Martín Durbán, Honorio García Condoy y Luis Sanz Lafita. Especialmente interesante resulta un texto aparecido en julio de 1926 en el que trataba sobre el desapego que sentían los pintores aragoneses por la representación de los paisajes de su tierra y que terminaba con la siguiente exhortación: "Artistas aragoneses: amad un poco más nuestros paisajes"[767]. En definitiva, un artículo en el que encontramos un sentimiento de orgullo regional que entiende que los asuntos elegidos por los artistas aragoneses deben surgir del propio ambiente local.

La labor periodística de Marín Sancho continuaría en años sucesivos, hasta que su pertenencia a la masonería le llevó a ser fusilado en diciembre de 1936. De la última etapa de su producción destaca la fundación en junio 1932 de la revista *Amanecer*, de abundante repertorio gráfico y en la que también tuvieron cabida cuestiones artísticas gracias a colaboraciones como las llevadas a cabo por un joven Tomás Seral y Casas. Tampoco podemos olvidar determinados artículos de su mano como la laudatoria crítica que desde las páginas de *La Voz de Aragón* dedicó en mayo de 1930 a la exposición celebrada por Ramón Acín en el Rincón de Goya y en la que saludaba el hecho de que practicara el arte nuevo sin caer en la imitación[768].

En esos mismos años encontramos diferentes colaboraciones en la revista *Aragón* firmadas por **José Soldevila Faro**. Si bien éstas tratan siempre sobre cuestiones relativas a la historia del arte aragonés. Donde este autor, del que no contamos con datos biográficos, se ocupó de la producción artística de su tiempo, fue en la barcelonesa *El Ebro.* En sus escritos, Soldevila se mostró atento tanto a la situación de las artes aragonesas en su conjunto, como a la presencia de determinados autores aragoneses en el medio artístico catalán. En relación a la primera cuestión no dudaba en señalar en diciembre de 1928: "Hemos de convenir ante todo, dejándonos de toda pasión aragonesista, que la región española más atrasada en materia artística es Aragón"[769]. Denuncia que le servía a continuación para plantear la necesidad de implantar los estudios superiores de Bellas Artes en Aragón.

Pocos meses después, en dos artículos dedicados al conjunto de los artistas aragoneses contemporáneos trazaba un rápido panorama de la situación del momento. Así, a la hora de enumerar a los pintores aragoneses que consideraba más destacados, se ocupaba en primer lugar de Ángel Díaz Domínguez y, acto seguido, de Rafael Aguado Arnal y Vicente Rincón. Dedicaba una especial atención a Martín Durbán, y, mientras que en relación a Juan José Gárate afirmaba que daba "mayor importancia a los asuntos que a la pintura en

767 M. S., "La Foz de Binués", *Aragón, Revista gráfica de cultura aragonesa*, nº 10, Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda, julio de 1926, p. 164.

768 MARÍN SANCHO, M., "En el Rincón de Goya. La exposición de Ramón Acín", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 31 de mayo de 1930, p. 9.

769 SOLDEVILA FARO, J., "Miscelánea artístico-Aragonesa. Los estudios superiores de Bellas Artes en Aragón", *El Ebro*, nº 139, Barcelona, diciembre de 1928.

su valor intrínseco", se hacía eco de la "discreta modernidad" de Pelegrín y Berdejo[770]. Se ocupaba también de León Astruc, Mariano Félez y enumeraba para finalizar a Marín Bagüés, Leopoldo Albesa y García Martínez. En cualquier caso, observamos cómo, junto a autores que encarnaban de forma más o menos decidida las posibilidades del arte nuevo, otorgaba un lugar relevante a los representantes de la generación regionalista. En éstos, encontraba no sólo la solidez de autores ya consolidados, sino también posibilidades de renovación, tal y como demuestra el hecho de que siga señalando a Aguado Arnal como "el más moderno" de los paisajistas locales[771].

Por otra parte, como adelantábamos, estuvo especialmente atento a la presencia de autores aragoneses en el ambiente barcelonés, bien porque residían allí, caso de Martín Durbán y Vicente Rincón, bien porque acudían a participar en acontecimientos como la Exposición Internacional de 1929.

Durante las décadas de 1920 y 1930, al tiempo que entre los jóvenes asomaban las nuevas propuestas plásticas, apareció también una nueva generación de críticos de arte, más interesados en relatar y difundir los logros del arte nuevo que las propuestas ya poco novedosas de los primeros regionalistas. Entre estos podemos situar a **Gil Bel Mesonada**, pese a que dentro de su abundante producción periodística el número de ocasiones en que se dedicó a la crítica de arte desde medios aragoneses son bastante reducidas. Ya en 1924 desde las páginas de *El Noticiero* dejaba clara su orientación con un artículo titulado "PARECERES. Arte nuevo", en el que se ocupaba de la figura de Rafael Barradas y hablaba del impresionismo, el futurismo o el cubismo como los movimientos que han roto las limitaciones del arte[772].

Más directamente se refirió a los artistas aragoneses desde la sección "Postales Ibéricas" de *La Gaceta Literaria* madrileña, donde publicó una crítica al *Primer salón regional de Bellas Artes* celebrado en 1929[773]. Entre los autores presentes destaca a Honorio García Condoy y Luis Berdejo, los cuales, en su opinión, sobresalen de forma contundente sobre un panorama general que califica como "modesto". Cita también la *Naturaleza muerta* presentada por Pelegrín y *Muchachas de Calafell* de Martín Durbán. Alude igualmente a *Los Mallos de Riglos*, de Vicente García, si bien lo justifica por el hecho de que "lo vemos progresar e inclinarse francamente hacia lo moderno"[774]. Pero especialmente significativo es el hecho de que afirme que Vicente Rincón "ha estado acertado en su envío; por lo menos, no ha mandado lo que predomina en su exposición «aquélla»"[775]. Muy probablemente la exposición a la que alude pudiera ser la que Rincón celebró en octubre de ese mismo año en las salas de *La Voz de*

770 SOLDEVILA FARO, J., "Los artistas aragoneses contemporáneos", *El Ebro*, nº 141, Barcelona, febrero de 1929.

771 SOLDEVILA FARO, J., "Los artistas aragoneses", *El Ebro*, nº 143, Barcelona, abril de 1929.

772 BEL, G., "PARECERES. Arte nuevo", *El Noticiero*, Zaragoza, 24 de julio de 1924, p. 6.

773 BEL, G., "Postales Ibéricas: Aragón", *La Gaceta Literaria*, nº 73, Madrid, 1 de enero de 1930, p. 8 (Reproducido en: DUEÑAS y GÓMEZ, *op. cit.*, pp. 143-4).

774 *Ibídem.*

775 *Ibídem.*

Aragón y en la que precisamente predominaron sus obras de inspiración ansotana, las que, dentro de la producción de este autor, podemos situar más cerca de la poética regionalista. Encontramos aquí, por tanto, a un Gil Bel conocedor de la actualidad artística zaragozana y que insiste precisamente en destacar aquellos síntomas que apuntaban hacia una renovación de la misma. Así, tampoco olvida aludir en su crónica a dos de los más avanzados autores aragoneses del momento: Juan José González Bernal y Ramón Acín.

Ese mismo año, en este caso en las páginas de *Heraldo de Aragón*, publicó otro artículo "Propósitos", que, en opinión de Manuel Pérez-Lizano supone "la primera declaración de principios teóricos en el campo plástico, dentro del contexto aragonés y por un escritor"[776]. En éste afirma sin cortapisas que "la sensibilidad no se conforma hoy con el realismo" y asegura que el modernismo –como término alusivo a la modernidad– "será siempre un suprarrealismo"[777].

También **Felipe Alaiz**, al que ya hemos aludido en diferentes ocasiones, practicó de forma esporádica la crítica de arte. En materia estética, al menos durante la década de 1910, sus gustos coincidían con las posibilidades que ofrecía un regionalismo de carácter renovador. Así, era un firme admirador del escultor Julio Antonio, del mismo modo que, en cuestiones literarias, lo era del escritor Luis López Allúe. Coincidía con éstos, o con otros artistas y amigos como Acín o Viladrich, en la necesidad de tratar los asuntos regionales, más en concreto, en la importancia que tenía la representación de las gentes populares, en especial, del mundo rural.

Ya entre 1913 y 1915 dio puntuales informaciones en *El Diario de Huesca* sobre la ascendente trayectoria del citado Viladrich, incluso antes de que éste se asentara en la localidad de Fraga[778]. En la primera ocasión en que se ocupó de su pintura, relataba sus recorridos conjuntos en Madrid por el Museo del Prado y el Museo de Arte Moderno –donde ambos enmudecieron ante el *Segoviano* de Zuloaga y el periodista pudo sentir "el escalofrío de lo trascendental"–, describía el estudio del pintor y las obras que contenía, así como otras, a su juicio de mayor interés, que pudo ver en la casa familiar de los Viladrich en una visita que realizó mientras su amigo se encontraba en el extranjero. Si bien la anécdota de mayor interés es aquella en la que relata cómo le mostró una fotografía de una sevillana pintada por Viladrich a un juez de esa región que había recalado en Aragón:

> "Enseñé el cuadro al juez: este hombre cultísimo debió penetrar el estilo diáfano y sabiamente atildado del autor: yo vi en los ojos del caballero enlutado la evocación de Andalucía: 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

776 PÉREZ-LIZANO, M., *Aragoneses rasgados*, Zaragoza, IberCaja, 1991, p. 64.

777 BEL, G., "Propósitos", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 5 de noviembre de 1930, p. 1.

778 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.

> tres mujeres trianeras gestos helados que repelen una crueldad ancestral? ¿Por qué no te pintan como Miguel, como eres? El rosal hispano florece entre espinas tristes y rasgueos de guitarra, pero florece, ¡por los clavos de Cristo!"[779].

Es decir, que Alaiz abogaba por una representación del carácter hispánico alejada del tópico y cargada de toda su crudeza, como aquella que Viladrich había sabido dar de Andalucía y como la que, poco tiempo después, daría de Aragón.

Algunos años más tarde, al ocuparse para el diario *El Sol* de la exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1919, fue categórico en la expresión de estos planteamientos. Destaca especialmente la obra de los vascos: Zuloaga, Valentín de Zubiaurre, José Arrúe, Arteta[780]…; y, al referirse a los aragoneses, aclara en qué términos debía llevarse a cabo la representación regional[781]. Así, denuncia el falseamiento con el que representan su tierra muchos españolistas y se alegra de que los artistas aragoneses se alejen, por fin, "del falso colorismo" y de la anécdota; logrando, de esta manera, ser muy aragoneses y muy universales al tiempo[782]. Critica al pintor-turista y alaba las posibilidades del verdadero estudio antropológico, fruto de la convivencia y la confidencia, de los modelos.

Por tanto, realiza Alaiz una apuesta firme por el regionalismo plástico, siempre que éste no sea fruto de una representación estereotipada y falseada de la realidad, sino que se fundamente en la profunda comprensión del ser retratado. Así, demanda a José Bueno que lleve a cabo un verdadero estudio del natural de los tipos aragoneses. De ese modo, entiende que Aragón tendría a "su escultor". Mientras que, entre los pintores, destaca determinados aspectos de la obra de Julio García Condoy, Díaz Domínguez y León Astruc y se lamenta, tanto de la ausencia de Marín Bagüés, como de que el resto de autores "no hayan querido demostrarnos más cumplidamente su labor y su apasionado sentir aragonés"[783].

Para finalizar, habría que referirse a la figura de **Tomás Seral y Casas**[784], si bien éste sería un autor mucho más vinculado al proceso de normalización de las novedades vanguardistas que a la comunión con las fórmulas propias del regionalismo. En relación al periodo que nos ocupa hay que destacar su papel como fundador de revistas culturales.

779 ALAIZ, *op. cit.,* 16 de mayo de 1913.

780 ALAIZ, F., "Exposición Hispanofrancesa de Zaragoza. Los vascos", *El Sol*, Madrid, 8 de junio de 1919, p. 5.

781 ALAIZ, F., "Exposición Hispanofrancesa de Zaragoza. Los aragoneses", *El Sol*, Madrid, 21 de junio de 1919, p. 5.

782 *Ibídem.*

783 *Ibídem.*

784 La trayectoria de Tomás Seral y Casas ha sido estudiada de forma monográfica en: *Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra* [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla y José-Carlos Mainer], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998.

Desde *Vida Alagonesa*, que apareció en 1927, cuando Seral contaba tan sólo con diecinueve años, hasta las fundamentales *Cierzo*, en realidad un periódico quincenal donde el arte y las letras ocupaban un espacio fundamental, y *Noreste*.

Las inquietudes de Seral y Casas no podían andar más alejadas de ese casticismo que había presidido el devenir cultural de las primeras décadas del siglo. Respecto a su relación con los protagonistas del regionalismo plástico aragonés tan sólo podemos citar la entrevista que realizó al pintor Ángel Díaz Domínguez y que fue publicada en 1932 en la revista *Amanecer*[785]. Se acerca en ella a la personalidad de un pintor ya maduro, contaba con cincuenta y tres años, que, sin embargo, se muestra completamente abierto hacia las nuevas formas artísticas practicadas por los jóvenes. Incluso señala su deseo de aproximarse a ellas desde su experiencia, de la cual, aclara, "sabría desprenderme"[786]. Precisamente es esa actitud la que da pie a un perfecto entendimiento entre ambos autores, que lleva a Seral y Casas a señalar: "nuestra entrevista no ha hecho sino reforzar la buena impresión que teóricamente teníamos formada de él y de su arte"[787]. Y de ahí también, que destaque el autor el papel jugado por Díaz Domínguez como pintor en lucha con el raquítico ambiente local y recuerde anécdotas como su enfrentamiento con los responsables del Mercantil tras decorar el Salón Rojo de su sede.

Las iniciativas desarrolladas por Seral y Casas como dinamizador del ambiente artístico zaragozano quedan ya lejos del intenso discurso aragonesista que marcó actuaciones del mismo tipo durante las décadas anteriores. Y, sin embargo, no hay que olvidar que todavía en los años treinta la preocupación por la identidad regional estaba presente en el ámbito aragonés y que, por tanto, las alusiones a la misma no fueron excepcionales. De ahí que resulte especialmente significativo el que Ildefonso Manuel Gil, compañero de Seral y Casas en la puesta en marcha de *Cierzo*, en el prólogo a la edición facsímil de ésta, realizado en 1981, señalara: "Uno de nuestros acuerdos iniciales era que una vez subrayado en la primera salida nuestro "aragonesismo antilocalista", como un tanto paradójicamente habíamos definido nuestra actitud, trataríamos de conseguir colaboraciones de jóvenes poetas de otras regiones"[788]. Una ambición que verdaderamente pudo llevarse a cabo. En cualquier caso, es esa "paradójica" vocación de reorientar un aragonesismo que, en demasiadas ocasiones, no había sabido ver más allá de su propia realidad, la que nos muestra la única vía de desarrollo que podía tener éste.

785 SERAL Y CASAS, T., "Por los estudios de los artistas. Una hora con Ángel Díaz Domínguez, pintor aragonés", *Amanecer*, Zaragoza, nº 14, 11 de septiembre de 1932, pp. 12-13.

786 *Ibídem*, p. 12.

787 *Ibídem.*

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

En resumen, y volviendo sobre aquellos autores que se ocuparon de una forma más decidida por el regionalismo plástico, debemos constatar que ninguno de ellos llegó a formular una verdadera articulación teórica que permita hablar de un movimiento mínimamente cohesionado; del mismo modo que tampoco los propios artistas llegaron en ningún momento a mostrarse como un grupo homogéneo. En cualquier caso, debemos destacar en este sentido las ya referidas aportaciones realizadas por José Valenzuela la Rosa, en el que encontramos el intento más decidido por definir las constantes que guiarían el discurso plástico de los autores aragoneses durante las primeras décadas del siglo, seguido algunos años después por otros como Luis Torres y Emilio Ostalé Tudela. De lo que no hay duda es de que la crítica aragonesa se hizo eco del nacimiento y consolidación de una nueva generación de autores aragoneses, cuyas propuestas estaban profundamente imbricadas con el creciente sentido aragonesista que se palpaba en la sociedad del momento.

2.3 LA IMAGEN DE ARAGÓN Y SU RECEPCIÓN EN EL CONTEXTO ESPAÑOL

Más allá de la existencia de una serie de autores que a través de sus escritos subrayaron la importancia de que los pintores aragoneses encontraran en su propia región sus fuentes y asuntos de inspiración como medio para expresar en sus obras el carácter regional, hay que llamar la atención sobre el hecho de que tanto éstos como los propios pintores se enfrentaron a la existencia de una imagen estereotipada de lo aragonés que se había venido construyendo desde la centuria anterior. La formulación más conocida de esta imagen se corresponde con lo que en su propio momento se conocía como "baturrismo", una visión tópica e incluso despectiva de la que los mejores pintores regionalistas trataron de apartarse, pero cuyo mantenimiento suscitó las críticas de no pocos intelectuales. Ésta partía en buena media del modo en que lo aragonés era percibido desde otras provincias y, más en concreto, desde el centro madrileño, si bien también se encontraba notablemente arraigada en territorio aragonés; cuestión de la que nos ocuparemos a continuación.

Al mismo tiempo, nos referiremos también a la recepción que la producción artística aragonesa tenía en el contexto español del momento, así como a la utilización de asuntos inspirados en la región por parte de autores procedentes de otros focos regionales.

2.3.1 Los tópicos de lo aragonés y la reacción contra el baturrismo

Cualquier iniciativa destinada al fomento de la producción artística y cultural aragonesa, ya proviniera del ámbito público ya del privado, estaba mediatizada por la imagen de Aragón que se había venido construyendo durante todo el siglo XIX. Al ocuparnos de la naturaleza y características de lo que se entendía como propiamente aragonés, nos encontramos, ineludiblemente, con el fenómeno del baturrismo.

La proliferación de una serie de tópicos, exageraciones y falseamientos asociados a la imagen de Aragón es 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 advertía Charles-Brun en su intento de definición del regionalismo artístico y que no consideraba como parte de éste[789]. En el ámbito hispánico se correspondería con esa España "de pandereta" que tanto desagradó a una parte de la intelectualidad del momento y que tuvo un claro equivalente en el caso aragonés.

El establecimiento de una serie de figuras, atuendos, tradiciones e incluso actitudes, como identificativas del ser aragonés tendría su origen en el siglo XIX y habría sido fomentado tanto desde los medios locales como desde los nacionales[790]. La Zaragoza destruida durante Los Sitios y las recreaciones románticas del heroísmo asociado a estos hechos, tuvieron mucho que ver en ello. Al mismo tiempo, y dentro de ese mismo espíritu romántico, los viajeros, españoles y europeos, que recorrían la región encontraron en sus paisajes, monumentos, tipos y costumbres, un interesante caldo de cultivo que describir y representar. Pronto, la imagen del baturro quedó como la única representativa de lo aragonés siendo rápidamente perpetuada a través de la literatura, la pintura, las artes gráficas, el humorismo, la fotografía y, algo más adelante, el cine. A todo esto habría que añadir también el importante papel jugado por la música, en concreto por la zarzuela. De hecho ésta sería fundamental puesto que, tal y como señalan Arnau y Gómez, la región aragonesa, después de Madrid y Andalucía, sería la que más argumentos ha proporcionado al género lírico español[791]. Esencial en este sentido sería el estreno de *Gigantes y cabezudos* de Echegaray y Caballero en 1898, puesto que en ella los ambientes típicos zaragozanos sirven para tratar la cuestión del desastre colonial y del retorno de los soldados, uniéndose de este modo dos elementos fundamentales en la entonces incipiente configuración del regionalismo: el desarrollo de una imagen estereotipada de lo aragonés y el acontecimiento que dio origen a buena parte de las reflexiones sobre la identidad nacional.

Pero, como decíamos, esa reiteración, esa identificación de lo aragonés con una serie de tópicos que a las representaciones del mundo rural, de las vestimentas tradicionales y las costumbres, añadirían una serie de rasgos como la tozudez o la incultura, terminaron por despertar las críticas de no pocos autores. Y esto se produjo especialmente en el periodo que nos ocupa, cuando, al tiempo que se fomentaba la representación de lo regional, se pretendía apartar ésta de las fórmulas más agotadas, por falsas, y en ocasiones, despectivas. En el ámbito de la pintura ya señalamos las diferencias entre las representaciones del costumbrismo finisecular y las que se desarrollaron ya en el nuevo siglo, con unos planteamientos que pretendían alejarse de la herencia romántica. A esto habría que añadir el malestar ante las constantes exageraciones e inexactitudes en que caía el fenómeno baturrista.

789 CHARLES-BRUN, *op. cit.*, p. 193.

790 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 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.

791 Cfr. ARNAU, J. y GÓMEZ, C. M., *Historia de la zarzuela*, tomo 4º, Madrid, Zacosa, 1979, p. 658.

Resulta complejo establecer una definición precisa de lo que en ese momento se entendió como baturrismo. Los límites entre éste y la representación del Aragón tradicional, resultan difusos, sobre todo, cuando nos apartamos del ámbito de la caricatura humorística y el chiste fácil. Por otra parte, lo que para unos autores era una representación fidedigna del alma regional, para otros podía ser tan sólo una imagen falseada que nada tenía que ver con la realidad social aragonesa. Esto por no hablar de la lógica evolución del gusto que se produce en los cuarenta años de los que nos estamos ocupando. De lo que no hay ninguna duda es de que esas críticas a la perpetuación de una imagen estereotipada de lo aragonés no eran una cuestión local, sino que coincidían plenamente con lo que ocurría en el conjunto del Estado, tanto en lo relativo a la representación de sus diferentes territorios como en las que eran entendidas como expresiones de lo español. En estos casos, solía hablarse de flamenquismo o, como apuntábamos antes, de la "España de pandereta". Una crítica que, en determinadas ocasiones, venía vinculada a la denuncia de la práctica de la tauromaquia, tratando de descartar la visión de ésta como la fiesta nacional[792]. Quizá el caso más esclarecedor a este respecto sea el del escritor Eugenio Noel, que llegó a recorrer España y parte de Latinoamérica impartiendo conferencias en contra de todo lo que tuviera relación con el flamenco o el toreo, las cuales, a su paso por Aragón, fueron abundantemente comentadas por la prensa local. En ocasiones, ésta coincidió con sus planteamientos, si bien no hasta el punto de considerar que en el flamenco y la tauromaquia residían todos los males de España[793].

El problema residía, por tanto, en dilucidar dónde se encontraba el límite entre la pretendida representación del "alma hispánica" –o aragonesa en nuestro caso– y el mantenimiento de una imagen romántica más propia del souvenir turístico. Y, a este respecto, la prensa ofrece una abundante colección de testimonios. Una de las primeras aclaraciones a este respecto referidas al ámbito aragonés la encontramos precisamente en un medio madrileño como la revista *Nuevo Mundo*. En el número que la publicación dedicó a Aragón en octubre de 1899, su enviado especial afirmaba: "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 á veces y á veces confiado"[794]. Y añadía a continuación: "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 á gran altura"[795].

Igualmente ilustrativo es un artículo publicado por la revista *Ambiente* en agosto de 1912 dedicado a un tal Georges Bourgeois. Se trataba de un joven profesor, pensionado del gobierno norteamericano, que en ese momento se encontraba en Zaragoza. En la parte final se señala: "Lo que es triste, muy triste, es el saber que lleva en su maleta, como recuerdo de

792 A modo de ejemplo baste citar la portada del segundo número del periódico republicano de Zaragoza *Ideal de Aragón* que, bajo el titular de "¡Abajo el flamenquismo!", incluía toda una serie de artículos en contra de la tauromaquia: "¡Abajo el flamenquismo!", *Ideal de Aragón*, nº 2, Zaragoza, 16 de octubre de 1915, p. 1.

793 *Ambiente,* nº 2, Zaragoza, 1912.

794 FLORETE, "En la ciudad heroica", *Nuevo Mundo*, nº 801, Madrid, 11 de octubre de 1899, s/p.

795 *Ibídem*.

España, junto a los libros de esos escritores, una banderilla ensangrentada, unas castañuelas y un asta de toro..."[796]. Sea una enumeración metafórica o literal, lo llamativo es el hecho de que se critique la perpetuación de esa serie de objetos como icónicos de lo español a los ojos de un intelectual extranjero. Y esto en la misma revista en la que, en cuestiones artísticas, se destacaba la producción de la nueva generación de pintores que encarnaban en ese momento Francisco Martín Bagüés y Julio García Condoy. Estaríamos, por tanto, ante una muestra de cómo se trató de distinguir entre el tópico romántico y los pintores del regionalismo. Y es aquí donde tenemos que incidir al analizar la recepción crítica que tuvo este tipo de pintura. Pese a que el regionalismo pudo contribuir a fomentar y mantener en el tiempo esa imagen tópica de lo español, no podemos pasar por alto el que, en un determinado momento, sus propuestas eran vistas como sinónimo de renovación. Unos mismos asuntos, pero un tratamiento diferente. Ahí es donde radicaba el tiempo.

Jose Carlos Mainer, por su parte, se ha mostrado considerablemente crítico con los gustos estéticos de esa burguesía zaragozana de los primeros años del siglo XX que además del nuevo lenguaje regionalista favoreció también la implantación de los tópicos del baturrismo, así como un buen número de soluciones híbridas de compleja clasificación:

> "Fueron gente moderna en su trayectoria profesional pero casi nunca en sus gustos estéticos: mientras la burguesía catalana encargaba edificios delirantes a Gaudí, compraba cuadros, aplaudía a Wagner en el Liceo y sufragaba las glorias modernistas, los patricios aragoneses sustentaron una estética baturrista que solamente algunas veces cedió el lugar a gustos más refinados. No eran gente vulgar quienes inventaron el aragonesismo estético que, más que a menudo, trajo sus dialectalismos zafios, su machismo de mozo de cuadra y su tendencia a la autocomplacencia"[797].

Se refiere el autor fundamentalmente a la literatura de autores como Rafael Pamplona, Alberto Casañal o Gregorio García-Arista y señala en concreto cómo la "sesuda" *Revista de Aragón* recibió con grandes elogios la novela regional *Capuletos y Montescos* (1901) de Luis López Allué. Si bien no hay que olvidar que éste último autor sería también alabado por generaciones posteriores como la de Ramón Acín y Felipe Alaiz.

En cualquier caso, y de forma paralela, *Revista de Aragón* era capaz también de alertar sobre los peligros y las limitaciones de ese renovado fervor por el folclore que encarnaban fenómenos como la proliferación de los Juegos Florales. Así, como el propio Mainer ha recogido en otro lugar, en 1902 Eduardo Ibarra, bajo el seudónimo de Anacleto Rodríguez, en el momento en el que el Ayuntamiento de Zaragoza decidió patrocinar la creación de una Escuela Oficial de Jota, señalaba:

796 "Georges Bourgeois", *Ambiente*, nº 6, Zaragoza, 27 de agosto de 1912, s/p.

797 MAINER BAQUÉ, J. C., "Obertura para las luces de una ciudad (adagio, andante, agitato)", en *Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza, 1914-1936* [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 9-26, espec. p. 16.

> "De esta suerte, poco a poco irán saliendo Gayarres de calzón corto y alpargata, y guitarristas y bailadores que den abasto a la demanda, cada día mayor, de rondallas y cuadros de cante y baile aragonés. Y así andarán junto el *cañí* arrancándose con sus jipíos sentimentales, la bailarina flamenca, *dándose unas pataditas*, y *los baturros echando jotas* y vulgarizando nuestras fiestas regionales. En otros tiempos iban nuestros almogávares cuchillo en ristre a conquistar imperios y a conseguir la palma de la inmortalidad por sus hazañas; más modestos ahora, abrazados al guitarro, sólo podemos alcanzar las *palmas*… de los públicos"[798].

De nuevo, se hace patente que no todas las formas de percibir (y representar) Aragón eran consideradas igualmente válidas para la intelectualidad del momento. Y es que, para esas fechas, la existencia de un regionalismo mal entendido que perpetuaba una imagen reiterativa y sesgada de lo aragonés eran ya una realidad. El baturro parecía para algunos la única forma posible de aludir a la identidad aragonesa, pero en esta identificación se pudo llegar a extremos más que populistas, propios de lo que hoy calificaríamos de *kitsch*. Un buen ejemplo de ello sería la desafortunada propuesta del arquitecto Félix Navarro de reconstruir la *Torre Nueva* de Zaragoza coronándola por una gran escultura representando a un baturro que portaría en una de sus manos un escudo de la patria y en la otra un estandarte de la Virgen del Pilar[799] .



Félix Navarro, *Proyecto de reconstrucción de la Torre Nueva*. Publicado en la revista *Arte Aragonés,* nº 4, abril de 1913

798 RODRIGUEZ, A., "Crónica regional", *Revista de Aragón*, Zaragoza, diciembre de 1902 (Fragmento recogido en MAINER, *op. cit.*, 1982, pp. 81-2).

799 LAMPÉREZ, V., "La Torre Nueva de Zaragoza", *Arte Aragonés*, nº 4, Zaragoza, abril de 1913.

Las críticas a la imagen más tópica de lo aragonés cobraron una mayor fuerza a partir de la segunda mitad de la década de 1910 y, muy especialmente, durante la década siguiente. Especialmente entre aquellos que trataban de aportar una nueva visión sobre el futuro de la región. Ya nos referimos en estos mismos términos a un artículo que Ángel Samblancat publicó en *Ideal de Aragón* en octubre de 1918 bajo el título de "Aragonesismo de pandereta". Pero ya con anterioridad, septiembre de 1916, este mismo autor se había expresado en términos similares. Según indicaba entonces Samblancat, el oponerse a esa visión tradicional y folclórica de lo aragonés que se estaba imponiendo, le suponía ser calificado de antiaragonés:

> "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, que hay que matar en nosotros al cristiano y al moro, para que resucite el aragonés que llevamos dentro de nosotros muerto. Todo, porque procuro quitarles a mis paisanos de las manos los narcóticos que los adormecen, y porque sostengo que hay que renovar la ideología aragonesa, saldando los trastos viejos de nuestra mente y desempolvando y desentelarañando ésta y amueblándola a la moderna"[800].

En una muy línea similar se manifestaba el crítico de arte Luis Torres desde el diario madrileño *El Sol* en 1920. Aludiendo a una nueva generación, llamada a protagonizar el presente de la región, señalaba: "nosotros sentimos latir en nuestro pecho con emoción intensa el amor a lo nuestro y el culto a la raza que nos formó"[801]. Pero aclaraba a continuación: "Somos, en suma, baturros; pero hemos desdeñado el baturrismo. Esto no era lo trascendental"[802]. El énfasis patriótico que había protagonizado el discurso durante las décadas anteriores, seguía muy presente, pero se pretendía llamar la atención sobre una nueva manera de vivirlo e incluso de representarlo plásticamente.

Quizá la publicación que se mostró más preocupada por desvincular a Aragón de las servidumbres del baturrismo, fue la revista *El Ebro*. Algo que no es de extrañar dada su nómina de colaboradores y su orientación ideológica. Así, Felipe Alaiz se mostraba especialmente contundente en noviembre de 1919 desde sus páginas: "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…"[803]. En términos similares, pocos meses después, desde el semanario *España* acusaría a caciques y prensa habían hecho de la zafiedad "una estética aragonesa para divertir a los incultos"[804].

---

800 SAMBLANCAT, Á., "Un aplauso", *Ideal de Aragón*, nº 54, Zaragoza, 23 de septiembre de 1916, pp. 1-2, espec. p. 1.

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

802 *Ibídem.*

803 ALAIZ, F., "La escuela de conspiradores", *El Ebro*, nº 19, Barcelona, 20 de noviembre de 1919, p.7.

804 ALAIZ, F., "Los moros leales de Aragón", *España*, nº 264, Madrid, 22 de mayo de 1920, p. 15.

La cuestión, en cualquier caso, distaba mucho de resolverse. Casi una década después M. García Villas, también desde *El Ebro*, entendía que lo que se estaba produciendo en ese momento en España era una suerte de nuevo romanticismo que denomina como tipismo:

> "Casi estoy por opinar que el romanticismo, nacido y muerto en el pasado siglo, ha tenido en nuestros días y entre las clases "vulgares" de nuestro país una supervivencia enfermiza; algo así como un seudo-romanticismo nuevo, lleno de ñoñez y sensiblería; pero que se traduce por una palabra que intenta disfrazar todo ese carácter. –La palabrita en cuestión, que no sé de dónde diablos la sacaron para darle ese significado, es la seudo patriótica también de tipismo"[805].

Señala también que esos mismos "tipistas" son los hijos de aquellos que, unos años antes, se sonrojaban porque en su pueblo algunos vestían todavía con el atuendo tradicional. La premisa para entonces era otra: "Hay que conservar lo típico a todo trance". Y esa es la orientación que siguen teatros, music-halls, zarzuelas y, sobre todo, el "imponderable" Pueblo Español de Barcelona.

En el caso aragonés se refiere al falseamiento que supone la identificación con el baturro:

> "El baturro de mis compañeros tipistas, prototipo aragonés para ellos, no es tal. –Propiamente no puede representar los siglos XIV al XVII ni aún todo el XVIII. –Representará solamente una clase social (y aun no la predominante) de parte del siglo XVIII y XIX. –Nada más.
>
> Y preguntamos luego: Vamos a cuentas señores tipistas: ¿por qué representar Aragón un labriego del pasado siglo? –¿Por qué donde vaya Aragón, hemos de vestirle así? ¿Qué de particular tuvo tal siglo, calificado por alguien de estúpido para nosotros?"[806].

No hay duda, por tanto, de que esa visión sesgada y estereotipada de la realidad era un motivo de preocupación en determinados ambientes. Incluso en ese mismo número de *El Ebro*, Paulino Masip insistía sobre la misma cuestión[807].

El folclore, o más bien la vulgarización del mismo, seguía protagonizando buena parte de la vida cultural del momento y, con éste, el asunto regional, en ocasiones a través de su dimensión más festiva y superficial, seguía muy presente en el discurso artístico. Y lo siguió estando en una década tan ideologizada como la de 1930, especialmente –y con desigual fortuna, puesto que hay ejemplos magníficos de ello–, para aludir a la representación de las clases populares. De este modo, el tratamiento y potenciación de las manifestaciones culturales entendidas como más populares fue, y seguiría siendo, una constante en el tiempo. En este sentido, Pedro G. Romero, ha señalado cómo el flamenco,

805 GARCÍA VILLAS, M., "Lo típico", *El Ebro*, nº 147, Barcelona, agosto de 1929.

806 *Ibídem*.

807 MASIP, P., "El alma de Aragón", *El Ebro*, nº 147, Barcelona, agosto de 1929.

que durante la dictadura franquista se identificó perfectamente con los intereses del régimen, y que había sido igualmente popularizado durante el reinado de Alfonso XIII y la dictadura de Primo de Rivera, fue en realidad institucionalizado como género español por antonomasia durante los años de la II República. Una cuestión a la que habría contribuido decididamente su incorporación a la iconografía vanguardista[808].

Retornando sobre la cuestión del baturrismo, una de los medios en que tuvo un reflejo más evidente y que por ello recibió unos ataques más severos por parte de determinados intelectuales, fue el de la literatura costumbrista. En ella se pudo ver una mayor responsabilidad a la hora de fomentar esa serie de tópicos a los que venimos aludiendo. Así, en un artículo aparecido, una vez más, en *El Ebro* en enero de 1921 podemos leer:

> "Hasta ahora sólo se ha conocido el Aragón de la jota, de las juergas, de la bota, el burro, la suegra, etc., es decir el Aragón de Gascón, Casañal, y tantos otros maliciosos cuentistas baturros que lejos de hacer resaltar en sus obras (que no son artistas sino de pésimo gusto...) lo artístico, lo bello, lo espiritual y elevado de nuestras glorias, han desvirtuado su valor intrínseco adulterando el inmerecido nombre de aragoneses que para vergüenza de todos ostentan los que así proceden. En lo sucesivo, cuando estas ideas que ahora germinan en el cerebro de unos cuantos sean del dominio de todos, el mundo entero conocerá otro Aragón menos madrileño, más zaragozano, más íntimo, menos bullanguero, más intelectual. Éste será el Aragón de Goya, de Costa, de Cavia, no el de los Royo Villanova y tantos otros desertores..."[809].

Con esta misma postura coincide el hecho de que, algunos años después, ante la publicación de un artículo del escritor Gregorio García-Arista, quien, según recoge Fernández Clemente había tratado de establecer en 1924 las bases del aragonesismo literario[810], la redacción de *El Ebro*, incluyera una nota aclaratoria en los siguientes términos: "El Sr. García Arista siente intensamente a Aragón, pero no íntegramente, sólo siente un aspecto al que nosotros damos escaso valor. Ello no importa para que le creamos

808 Cfr. ROMERO, P. G., "El sol cuando es de noche. Apuntes para habilitar una poética y una política entre flamencos y modernos, sitio paradójico", en *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865-1936* [catálogo de la exposición comisariada por Patricia Molins y Pedro G. Romero], [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, [2008], pp. 49-89, espec. p. 61

809 EL DUENDE DEL BARRANCO DEL MORO, "Perspectivas del Aragón futuro", *El Ebro*, nº 44, Barcelona, 5 de enero de 1921.

810 FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., *Gente de orden. Aragón durante la Dictadura de Primo de Rivera 1923-1930*, tomo 4: la cultura, Zaragoza, IberCaja, 1997, p. 48. Se refiere Fernández Clemente a uno de los textos incluidos por García-Arista en: GARCÍA-ARISTA, G., *Fruta de Aragón*, II, Madrid, Rivadeneyra, 1924.

de los nuestros..."[811]. Resultan por tanto evidentes ciertas reservas ante lo que encarnaba para entonces una figura como la de García-Arista. Y, sin embargo, la misma publicación consideraba posible otra visión de lo aragonés y así lo demostraba, en el ámbito de las artes plásticas, su atención a las trayectorias de Vicente Rincón, Martín Durbán o Ramón Acín. Autores que ofrecían, o había sabido ofrecer, un tratamiento renovado de los asuntos regionales.

Incluso entre aquellos literatos a los que, en principio, se les podía achacar el haber fomentado y mantenido esa imagen de lo aragonés, encontramos la misma prevención ante la vulgarización que había terminado imperando. Aunque, en su caso, la preocupación se debía no tanto al falseamiento o la pervivencia de un romanticismo trasnochado, como al establecimiento y normalización, en gran medida a partir del humor gráfico y los relatos paródicos, de una serie de tópicos que vinculaban al aragonés con la tozudez o la incultura. Al menos así lo denunciaba el escritor Rafael Pamplona en 1923 desde la revista *Athenaeum*, a través un artículo en el que, si bien defendía la riqueza de la cantera regional como fuente de inspiración para los artistas aragoneses, no dejaba de advertir cómo: "Una equivocada dirección ha derivado el arte hacia un baturrismo grotesco que nos ha proporcionado más descrédito que otra cosa. Ni todos los aragoneses son brutos u ocurrentes, ni todos los andaluces graciosos…"[812].

Con todo, si bien se señaló a determinada literatura costumbrista como el origen del problema, no fue éste –ni tampoco la pintura– el único medio que contribuyó a perpetuar y difundir los tópicos relativos a lo aragonés. Ya hemos señalado la importancia que tuvo a este respecto el humorismo pero tampoco podemos olvidar el papel jugado por el cine. En concreto a partir del estreno de *Nobleza baturra*, dirigida en 1925 por Juan Vilá Vilamata y Joaquín Dicenta Badillo, adaptando una obra teatral escrita por el segundo. *Nobleza baturra* supuso uno de los mayores éxitos del cine mudo español y, de ahí, que tuviera todavía otras dos versiones sonoras de las que la más recordada es la dirigida por el aragonés Florián Rey en 1935.

En enero de 1926, mes y medio después del estreno de la película en Zaragoza, Ricardo del Arco publicaba en *Heraldo de Aragón* un artículo que, bajo el título de "El baturrismo", insistía en la misma línea de denuncia que venimos recogiendo en otros autores. Comienza del Arco su escrito definiendo el baturrismo como "la concesión al común de los aragoneses, de condiciones pintorescas privativas"[813]. Unas condiciones que, como señala más adelante, no se ajustaban a la realidad. E incluso, se plantea una

811 GARCÍA-ARISTA RIVERA, G., "Hay que aragonizar Aragón", *El Ebro*, nº 169, Barcelona, junio de 1931

812 PAMPLONA, R., "La cantera regional", *Athenaeum*, Zaragoza, abril, mayo, junio de 1923, pp. 1-2.

813 DEL ARCO, R., "El baturrismo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de enero de 1926, p. 1.

posible comparación con lo que denomina "andalucismo", si bien constata que la imagen del aragonés sale notablemente más perjudicada: "Es decir, que lo que en los andaluces, verbigracia, son picardías ingeniosas, en el baturro son vaciedades insignes"[814].

En cuanto a aquéllos que más han contribuido al desarrollo del baturrismo, no duda el autor en señalar a "algunos escritores «de casa»"[815], lo cual habría contribuido a que el público tuviera esa imagen por real. Y añade: "La corriente no es centrípeta sino centrífuga. Más han levantado sobre el pavés de la estulticia el baturrismo ciertos chascarrillos y coplas que andan de boca en boca, forjado en el magín de unos pocos «pedescritores» aragoneses, que todas las invenciones de los forasteros"[816].

En relación a la citada película encuentra del Arco que se debió haber protestado contra ella "ruidosamente". Y ataca a su responsable: "El señor Dicenta, hijo de aquel gran 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"[sic] y la "Pilarica" en los labios"[817]. E incluso cita algunas notas cómicas que contribuyen a difundir esa imagen falseada del baturro, y no sin acierto en su selección, puesto que en algunos casos –como en el del conocido "chufla, chufla, como no t'apartes tú"– se han mantenido, pese al tiempo transcurrido, en el imaginario de la sátira aragonesa: "Y remarquemos 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"[818].

La indignación de Ricardo del Arco, era compartida por otros como Ramón Acín. Éste ante la polémica que en 1928 generó 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"[819]. Y es que con motivo del centenario de Goya, en Burdeos, se proyectó la citada película.

En definitiva, y más allá de éstos u otros ejemplos ilustrativos, podemos concluir que la imagen estereotipada de lo aragonés fue rápidamente fijada y mantenida gracias a la colaboración de los propios medios, y artistas, locales y que el posible daño que esto entrañaba fue denunciado por otros. Los tópicos se encontraban perfectamente perfilados y, paulatinamente, a ese empecinado interés por reiterar aquellos elementos que eran entendidos como representativos de lo aragonés, le acompañaría un creciente rechazo hacia su tratamiento que, en cierta medida, se habría mantenido hasta la actualidad. Es por ello, quizá, que manifestaciones culturales como la pintura regionalista habrían tardado más tiempo en ser valoradas en su justa medida.

814 *Ibídem.*

815 *Ibídem.*

816 *Ibídem.*

817 *Ibídem.*

818 *Ibídem.*

819 ACÍN, R., ¿Centenario de Goya?*, El Ebro*, nº 131, Barcelona, abril de 1928.

2.3.2 Aragón, y la plástica aragonesa, en el contexto madrileño

La visión de lo aragonés que se tenía en el resto de España, coincide, en gran medida, con ese panorama a caballo entre el costumbrismo y los excesos del baturrismo que hemos tratado de perfilar. Así parece concluirse, al menos, a partir de testimonios como el de una carta enviada por Federico García Lorca a Melchor Fernández Almagro, de febrero de 1926, en la que el primero señala:

> "Me explico que la ciudad baturra no te haya gustado. Zaragoza esta *falsificada y zarzuelizada* como la jota y para buscarla en su antiguo espíritu hay que irse al Museo del Prado y admirar el *exactísimo retrato* que le hizo Velázquez. (…) Yo, que he pasado Aragón en el tren, creo que el espíritu de Zaragoza debe andar errabundo, acribillado de blancas heridas, por los alrededores de Caspe…"[820].

Dentro de los medios nacionales las cuestiones relativas a Aragón no contaron con un excesivo peso en comparación con otras regiones, como es de esperar dado su volumen de población, peso político, actividad económica, etc. Esto pese a contar en la capital con activos tan importantes en el ámbito periodístico como Leopoldo Romeo, director de *La Correspondencia de España*, donde firmaba como "Juan de Aragón" y donde también estuvo Francisco Aznar Navarro, o, José García Mercadal, que colaboró en diferentes medios como *La Correspondencia de España*, *El Tiempo*, *Informaciones*, *El Sol* o *El Imparcial*.

Dado su relativo desarrollo local, tampoco el regionalismo político aragonés ocupó un gran espacio en los ambientes nacionales. Entre las puntuales excepciones habría que situar una publicación como *España*, fundada por José Ortega y Gasset en 1915, que, en su texto de presentación, dejaba claros sus planteamientos:

> "Se publica en Madrid nuestro semanario, pero será escrito en toda la nación. No es para nosotros Madrid el centro moral del país. Por cada pueblo, por cada campiña pasa, á cierta hora del año, el eje nacional. Solicitamos, pues –sin ella nada haríamos– la colaboración de cuantos aspiran una España mejor y creen que á ella se llega mediante una rebeldía constructora"[821].

En las páginas de *España*, como vimos, tuvieron cabida colaboradores como José García Mercadal o Felipe Alaiz, que se ocuparon de la realidad aragonesa. Alaiz, en una de sus colaboraciones con el semanario, denunciaba un panorama muy similar al planteado en el anterior epígrafe: "En Aragón estamos cansados de bufonadas casticistas, chistes, apoteosis y autoapoteosis, de adulaciones a nuestro pretendido tesón baturro. Estamos cansados de figurones y figurillas, de mojigangas representativas, de jotas de salón. Cese ya ese Estatuto del Énfasis que gobierna nuestros juegos florales y nuestra rutina"[822].

---

820 MAURER, C. (ed.), *Epistolario*, Madrid, Alianza, 1982, p. 133 (Recogido en MAINER, *op. cit.*, 1995, p. 13).

821 "*España* saluda al lector y dice", *España*, nº 1, Madrid, 29 de enero de 1915, p. 1.

822 ALAIZ, F., "Aragón no puede vivir", *España*, nº 104, Madrid, 18 de enero de 1917, pp. 10-11, espec. p. 11.

Una orientación muy similar tuvo el diario *El Sol*, fundado en diciembre de 1917, donde además de las ya referidas colaboraciones de Alaiz, y, en menor medida, de Luis Torres, Ramón Acín, Julio Calvo Alfaro o Benjamín Jarnés, ocuparon un lugar destacado los artículos firmados por Mariano de Cavia, que colaboró en este medio hasta su fallecimiento en 1920. Tampoco hay que olvidar a Eduardo Ruiz de Velasco, subdirector del periódico, que había comenzado su carrera como redactor de *Revista de Aragón*.

Anterior en el tiempo, fue un hecho tan singular como la reconversión de *Revista de Aragón* (1900-05) en *Cultura española*. Esta transformación de una publicación cultural aragonesa en una nueva revista de ámbito nacional –su cabecera indicará entre paréntesis "Antes *Revista de Aragón*"–, supuso una ambiciosa iniciativa y un claro síntoma del despertar aragonesista que se estaba viviendo. Así, ya en el primer número, su director, Eduardo Ibarra y Rodríguez, comenzaba una serie de artículos "Bibliografías históricas regionales", como era de esperar, tratando sobre Aragón.

Respecto al ámbito de las artes plásticas conviene igualmente preguntarse cuál fue el papel de Aragón en este contexto. Tanto respecto a lo aragonés como asunto a tratar, ya sea por autores locales o por foráneos, como en relación a la presencia de los artistas aragoneses en el contexto nacional.

Ya planteamos en el capítulo anterior cómo a partir del romanticismo, y en lo que a nosotros respecta más aún tras el noventaiocho, se fue construyendo una imagen de lo español en la que algunas partes fueron tomadas como representación del todo. Así ocurrió fundamentalmente con Andalucía y Castilla mientras que otras regiones, entre ellas Aragón, fueron entendidas tan solo como ejemplo significativo de la riqueza y la variedad peninsular. En ningún caso llegaron a articularse como imagen representativa del conjunto del país. Manuel Abril fue muy claro a este respecto al referirse a la pintura de Julio Romero de Torres, la cual le llevaba a decir:

> "Un torero es de España como un mantón de Manila es de España, y no podrán serlo, en cambio, una saya del valle de Ansó o un refajo de Galicia. España es un país de castañuelas, pero no es un país de gaita, aunque las castañuelas nazcan en una región y la gaita nazca en otra, ambas igualmente españolas. Hay una España de pandereta, pero no una España de dulzaina o de chistu. Pintar, pues, el alma andaluza es pintar, en cierto modo, el alma de España toda"[823].

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

En cualquier caso, y más allá del grado de identificación que hubieran alcanzado en relación a la idea de "lo español", decíamos que el abundante número de tipos y costumbres que componían el mosaico español suponían un motivo de orgullo y ejemplificaban la riqueza de nuestro territorio. Al menos esta era la percepción propia del centro madrileño, en las diferentes regiones, más que la variedad, se ponía el énfasis en la diferencia.

Francisco Alcántara en su crítica a la Exposición Nacional de 1920, se ocupó de esta cuestión al señalar la escasa valoración que otorgó la crítica madrileña a la obra *Ya llega el vencedor* de Julio García Condoy; la cual representaba una escena costumbrista de ambiente aragonés. Según señala el autor, desde un primer momento supo que el cuadro no triunfaría y escuchó comentarios sobre el mismo que sólo eran explicables dada "la incomprensión 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"[824]. Y algo más adelante añadía:

> "La sangre humana criada en una cualquiera de nuestras regiones rechaza todo lo que es de otra región. El levantino no comprende al del Norte; ninguno de los dos comprende al del Mediodía. El andaluz o el extremeño se halla poco menos que en distintos planetas que el catalán, el navarro o el vasco, el valenciano y el gallego. Viven de espaldas los unos a los otros, siendo cada uno una especie de expresión física y mecánica de su país respectivo, e ineptos para toda concesión de las que imponen la racionalidad y el sentimiento"[825].

A la luz de ese ambiente concluye que es precisamente el carácter provinciano de Madrid el que evitó que la obra fuera entendida en su justa medida, puesto que: "en nada se nota tanto la incomprensión del verdadero provinciano como en el arte. El Jurado ha sido de provincianos. Por eso ha desconocido la importancia de esta obra de García Condoy"[826].

Si ese ambiente de oposición interregional que señala Alcántara, era una realidad, si cada colectivo artístico defendía y premiaba únicamente los asuntos propios de su región, difícilmente podía una obra como la de Condoy, lograr un mayor reconocimiento. Incluso, como temática, la aragonesa era escasamente conocida en el ambiente madrileño. El propio Alcántara señala en su texto que Condoy había representado una escena de costumbres altoaragonesas, cuando en realidad se trataba de una carrera de pollos celebrada en la localidad turolense de Belmonte de Mezquin.

Al igual que García Condoy todos los artistas aragoneses incluidos en nuestro estudio llevaron sus obras de asunto aragonés al mercado madrileño, buscando el reconocimiento. Otra cuestión distinta es el éxito obtenido en cada caso. Podría medirse éste a partir de las recompensas logradas en las Nacionales, a través de la celebración de

824 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. pp. 230.

825 ALCÁNTARA, *op. cit.*, pp. 230-1.

826 *Ibídem*.

exposiciones individuales y la participación en muestras colectivas, así como a partir del volumen de ventas cosechado; si bien para esta última cuestión apenas contamos con algunas referencias aparecidas en prensa. Según estos indicadores, puede decirse que, en términos generales, los artistas aragoneses no ocuparon un lugar destacado dentro del panorama nacional; especialmente si los consideramos como un colectivo. Tal y como señalaba *Heraldo de Aragón* en octubre de 1919: "…justo es decir que nuestros paisanos, no obstante sus esfuerzos últimos, no significan todavía un valor colectivo en el mercado artístico nacional"[827].

El limitado papel que desempeñaba la región aragonesa dentro del contexto español, no contribuía a fomentar el interés por el trabajo de nuestros artistas. Sin embargo, ésta no es razón suficiente para explicar esta cuestión. Sobre todo si atendemos al peso que llegaron a alcanzar otros colectivos de artistas regionales. Y no nos referimos únicamente a regiones de mayor peso económico o poblacional como Cataluña o Vasconia, sino también a casos más parejos como podrían ser el asturiano –si bien en este caso hay que tener en cuenta su considerable desarrollo industrial–, o, más claramente, el extremeño. En esta misma línea se pronunciaba el citado artículo de *Heraldo de Aragón*: "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?"[828].

Teniendo en cuenta la importancia de la cuestión regional durante el periodo que nos ocupa, el no haberse constituido como un grupo identificable dentro del panorama nacional suponía un problema fundamental. Implicaba el tener un más difícil acceso a las salas de exhibición, no contar con apoyos directos en los jurados de las exposiciones y concursos nacionales, una menor presencia en la prensa escrita y, en definitiva, un más difícil acceso al público que, de este modo, no generaba un sentimiento de identificación con los asuntos aragoneses que le llevara a demandar el tratamiento de los mismos. Pese a que la idea fue barajada en fechas anteriores, los artistas aragoneses no llegaron a presentar sus obras de forma conjunta en Madrid, hasta 1936, es decir, casi al final del periodo que nos ocupa.

Una posible explicación a este fenómeno la encontramos en la falta de una verdadera cabeza visible del arte aragonés. Ni en el ámbito teórico ni en el práctico. Así, los aragoneses no contaron en Madrid con un crítico de la importancia de, por ejemplo, Juan de la Encina; cuyo papel en relación a la valoración del arte vasco es sobradamente conocido. Pero todavía fue más determinante para el arte aragonés el no contar con una figura de verdadera proyección nacional dentro de la práctica artística. El hecho de que ninguno de los artistas de esta generación llegara a triunfar de forma clara en la capital,

827 "El progreso de las Bellas Artes en Zaragoza", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de octubre de 1919, p. 11.

828 *Ibídem.*

llegando a ocupar un lugar destacado dentro de la propia institución arte, evitó el que otros artistas vieran facilitada su labor. Decía *Heraldo de Aragón*: "Cuando triunfa alguno de nuestra tierra, lo hace individualmente por sus personales méritos y nadie toma en consideración su origen ni su procedencia, con lo cual pierde en fuerza y en carácter"[829]. A lo cual habría que añadir el hecho de que los asuntos aragoneses parecían estar íntimamente relacionados con el costumbrismo menos renovador, por no decir con el baturrismo; ni siquiera parecían, a tenor de la recepción que se dio a los mismos, susceptibles a interpretaciones de signo regionalista.

En cualquier caso, no fueron pocos los artistas aragoneses que se trasladaron a Madrid[830] –algunos menos optaron por Barcelona– buscando ese éxito, y si bien podemos hablar de algunos logros puntuales, ninguno fue aclamado de forma decidida por la crítica y el público. Algo que, sin lugar a dudas, habría podido contribuir a la popularización de los asuntos aragoneses.

La última figura aragonesa que llegó a ocupar una posición de auténtica relevancia a nivel nacional había sido Francisco Pradilla, el cual, en primer lugar, pertenecía a una generación anterior que no se correspondía en sus intereses con la de los pintores regionalistas y, por otro, se mostró poco inclinado a ser el estandarte del arte aragonés en la capital. Ni la temática aragonesa ocupó un lugar destacado dentro de su producción –más bien al contrario–, ni respondió a determinadas llamamientos desde su tierra de origen que quisieron convertirle en maestro de la nueva generación de pintores.

Uno de los autores que contribuyó más decididamente a popularizar la temática aragonesa en el mercado madrileño fue Juan José Gárate. No en vano, trabajó la mayor parte de su trayectoria desde la capital, desarrolló una abundante producción y contó con una clientela que demandaba sus escenas costumbristas. Por no hablar de su constante presencia en las Exposiciones Nacionales. En cualquier caso, y pese a que tipos, paisajes y costumbres aragoneses estén entre lo más característico de su trabajo, se sirvió igualmente de otros asuntos demandados por el mercado.

En realidad, tal y como vimos, los pintores regionalistas fueron bastante versátiles a la hora de tratar temáticas ajenas a las de su lugar de origen. Tanto los aragoneses como los del resto de España, compatibilizaron el conocimiento directo de sus propias regiones con el interés por descubrir otras gentes, paisajes y costumbres. Los ambientes pintorescos, más allá de su procedencia, eran, en buena medida, el verdadero objeto de atención.

829 *Ibídem.*

830 En concreto lo hicieron, de forma permanente, Juan José Gárate, Rafael Aguado, Manuel León Astruc, Julio García Condoy, Ángel Díaz Domínguez y Justino Gil Bergasa.

2.3.3 Representaciones de Aragón en la pintura española

Ese afán viajero al que aludimos trajo hasta Aragón a diferentes artistas foráneos que plasmaron en sus obras los tipos y paisajes de la región. Aunque ya señalábamos que en el conjunto del arte español los asuntos aragoneses no fueron en absoluto tan abundantes como los de otros territorios, sí que hay una serie de autores y temas a los que conviene hacer referencia.

Ya durante el siglo XIX se acercaron hasta Aragón diferentes viajeros que dejaron plasmadas sus impresiones en libros, pinturas y grabados[831]. En nuestro caso, arrancamos del final de esa centuria, momento en que resultan especialmente relevantes los viajes realizados por España por el pintor **Darío de Regoyos**, que también pasó por Aragón. De éstos es fundamental el realizado en 1888, junto al poeta belga Emile Verhaeren. Sus impresiones quedaron plasmadas en una serie de artículos aparecidos en *L'Art Moderne* que, ya en 1899, dieron lugar a la publicación de *España negra*. Aquí aparecen los escritos del poeta, traducidos y reelaborados por Regoyos, acompañados de los apuntes y grabados del pintor. El recorrido de Regoyos y Verhaeren les llevó a visitar Tarazona, Veruela y Zaragoza. En esta última permanecieron dos días, visitaron el Campo Santo, "por ser uno de los que tienen más curiosos nichos en España", y se sorprendieron por el abuso de la palabra "cadáver" en los epitafios. Hecho ante el que el poeta belga no dudó en exclamar: "Dime después que tu país no es fúnebre"; y que lleva a Regoyos a la siguiente reflexión: "En ninguna parte se conocen estas crudezas y otras muchas que existirán siempre en España sin que las veamos los españoles por estar ya encarnadas en nosotros"[832]. Ante la imposibilidad de viajar hasta Andalucía, fue en Zaragoza donde tuvieron su particular juerga flamenca, escuchando coplas en un café cantante nocturno, las cuales, de acuerdo con ese espíritu que les acompañaba, estaban casi siempre presididas por el tema de la muerte.

Aunque este viaje es cronológicamente anterior al periodo que nos ocupa, lo cierto es que *España negra* es uno de los mejores ejemplos de ese espíritu del simbolismo finisecular español que contribuyó a construir la imagen de un país oscuro, deprimido, atrasado y sujeto a la práctica de unas tradiciones vernáculas que permanecían inalteradas. Una imagen que pervivirá en diferentes autores a lo largo de la centuria siguiente y que se hibridará con las formas propias del regionalismo. El hecho de que Aragón sea parte de ese recorrido, nos proporciona una visión diferente de la región, apartada de ese romanticismo de exaltación folclórica que era habitual, y vinculada a la "España negra" plasmada por los autores. Según se interrogan éstos: "¿Qué importa que la jota aragonesa sea alegre si la cantan siempre en tono tan tristón, tan navant, como decía Verhaeren, que muchas veces dan ganas de llorar?, pero, como este mismo añadía, «*por eso es hermosa*»"[833]. Dibujos como *Después de la misa,* o *Zaragoza* (1884) y pinturas como *Luz eléctrica. Aragón* (c. 1890), son testimonio plástico de la visión que Regoyos tuvo de Aragón.

831 Algunos testimonios del paso de pintores españoles y franceses por Aragón durante el siglo XIX han sido recogidos por Manuel García Guatas en: GARCÍA, *op. cit.*, 1999, pp. 127-132.

832 VERHAEREN, É. y REGOYOS, D. de, *España negra*, Barcelona, Terra Incógnita, 1999, p. 81-2 (1ª edición, Barcelona, Pedro Ortega, 1899).

833 VERHAEREN y REGOYOS, *op. cit.*, p. 86.



Dario de Regoyos, *Luz eléctrica. Aragón*, c. 1890

Quizá el asunto aragonés que más llamó la atención de los pintores españoles del momento fueron los tipos ansotanos[834]. En realidad, existen testimonios bastante anteriores como la litografía de Vicente Urrabieta, *Tipos de Hecho y Ansó*, que aparece incluida en los *Recuerdos y bellezas de España* (1844) de José María Quadrado, pero lo cierto es que la temática se popularizó en el nuevo siglo.

En el conocimiento y difusión de los tipos ansotanos debió jugar un papel importante la obra de teatro de Benito Pérez Galdós *Los condenados* estrenada en 1894 y cuya trama estaba ambientada en esta zona del Pirineo. Aunque fue un fracaso a nivel crítico, el reconocimiento que para esas fechas tenía ya Galdós evitó, sin duda, que pasara desapercibida. De hecho, la obra fue pensada en un primer momento para ser estrenada por la actriz más conocida del momento, María Guerrero, si bien la ruptura de ésta con la compañía de Emilio Mario evitó que así fuera finalmente. En cualquier caso, la obra sería reestrenada en diferentes ocasiones contribuyendo así a que los trajes ansotanos tuvieran una mayor popularización entre el público[835].

El propio Pérez Galdós había conocido los tipos ansotanos a partir de su presencia en las calles madrileñas a finales del siglo XIX. Se trataba de mujeres ansotanas, vestidas con su atuendo tradicional, que viajaban hasta la capital para vender hierbas aromáticas. Durante los meses de invierno viajaban hasta diferentes capitales españolas contribuyendo así al mantenimiento de la economía familiar . Su peculiar forma de vestir difícilmente podía pasar desapercibida, entre otros, para los pintores, que pronto sintieron interés por utilizarlas como motivo[836].

Carlos Vázquez, pintor manchego afincado en Barcelona, fue uno de los que más tempranamente se acercaron hasta este rincón del Pirineo, difundiendo las imágenes allí inspiradas, incluso en el ámbito internacional. De hecho, con su obra *Una boda en el valle de Ansó* obtuvo una medalla de bronce en el Salón de París de 1904 , siendo adquirida poco después por el Museo de México. Pocos años más tarde, volvía a exponer en París una obra de asunto ansotano *Luna de miel en el valle de Ansó*, que le llevó a ser propuesto para recibir la medalla de oro en el Salón de Artistas Franceses de 1913. En esta ocasión la obra fue adquirida por el hispanófilo Archer M. Huntington para *The Hispanic Society of America* de Nueva York[837]. La interés que tuvo Vázquez por el asunto es visible a través de otras obras de ese momento que aparecieron reproducidas en revistas como *Forma* o *La Ilustración Artística.*

834 Un reciente estudio, aparecido con posterioridad a nuestra redacción, se ha dedicado específicamente a la cuestión: BERNUÉS SANZ, J.I., "La abuela ansotana en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX", *AACA Digital*, nº 16, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, 2011.

835 "Una escena de «Los condenados»", *La Esfera,* nº 68, Madrid ,17 de abril de 1915.

836 Sobre esta cuestión profundiza el citado artículo de BERNUÉS*, op. cit.*, 2011.

837 LAGO, S., "Carlos Vázquez y su obra", *La Esfera*, nº 100, Madrid, 27 de noviembre de 1915. Por su parte, Joaquín de la Puente señala en el catálogo de la exposición *Carlos Vázquez, Ciudad Real 1869-Barcelona 1944*, [Ciudad Real], Servicio de Publicaciones de la Junta de Castilla La Mancha, 1990, p. 25; que sí llegó a obtener la medalla de oro en el Salón de 1913.



Carlos Vázquez, *Una boda en el valle de Ansó*, 1904

El atractivo que los pintores del momento podían encontrar en esta pequeña zona pirenaica estaba cargado de pervivencias románticas. Tampoco hay duda de que tuvo mucho que ver con el desarrollo del excursionismo como forma de descubrimiento y acercamiento de la realidad española. Las reivindicaciones aragonesistas o las reflexiones metafísicas sobre el alma de España, se diluyen en estas obras en favor del pintoresquismo, el brillante colorido y el carácter arcaico que ofrecía la vestimenta local. Ya vimos cómo Abril rechazaba la idea de encontrar en Ansó una imagen representativa de España que sí transmitían las ambientaciones andaluzas. La motivación era otra. Estaba en el exotismo de ese rincón de la montaña que parecía haber quedado anclado en el Medievo. La pintura del momento, tal y como hemos visto, pretendía, a través de lo cotidiano, reflejar toda la esencia de un pueblo. Y ese valle congelado en el tiempo, todavía ajeno a las transformaciones que del nuevo siglo, ofrecía una materia prima perfecta para ello.

El atractivo del lugar, y, muy especialmente, el de sus trajes típicos, fue descrito por Emiliano Aguilera en los siguientes términos:

> "En la panorámica de la Indumentaria típica española, el valle de Ansó es uno de los lugares que más enamora y que más sugiere. De los valles pirenaicos, ninguno produce, seguramente, tanta impresión como el de Ansó, con sus ingentes y encontradas montañas, con sus ríos cristalinos, con sus casas de enormes chimeneas coronando los negros *tejados* de pizarra; ninguno ha defendido mejor sus trajes populares (…); ninguno, en fin, capaz de ofrecer, con esos trajes, unas estampas más bellas. Nada más señoril y solemne que aquellas largas basquiñas de paño negro o de paño verde que visten las ansotanas, y que aquellas amplias camisas de gorgueras y mangas abombadas, y que aquellas tocas. Y nada más intrigante y misterioso que los *bancales*, o las mantillas, con que se cubren la cabeza, dispuestos en armoniosos y sencillos plegados, con la típica borla sobre la frente; (…). Seducen y encantan, de ellas, los peinados (…): aquellas trenzas cruzadas, rodeando las cabezas de las mujeres de Ansó a modo de coronas o aureolas. Y aquellos lazos de sedeñas tiras floreadas, portadas a modo de corbata alrededor de los altos cuellos de lino blanco, o cogollas, y aquellos delantales, asimismo de sede con flores, rodeados de un corto fleco, las únicas prendas que, a veces, quitan gravedad al vestir femenino de Ansó"[838].

En cualquier caso, unos tipos tan peculiares y a la vez tan concentrados en el espacio que, pese a su indudable atractivo, difícilmente podían identificar al conjunto de Aragón. Y, sin embargo, así ocurrió en la obra de **Joaquín Sorolla**. Éste en el panel que dedicó a Aragón en su *Visión de España* para The Hispanic Society of América, prefirió descartar la tradicional imagen del baturro y que fueran tipos ansotanos lo que bailaran al ritmo de la jota. Los primeros estudios del panel aragonés, muestran una serie de baturros bailando la jota que contrastan con la actitud solemne y estática de las figuras ataviadas con trajes ansotanos situadas a su lado. Incluso en el primer boceto del que tenemos constancia, tal y como ha señalado José Luis Díez, aparece en el fondo una vista panorámica de la ciudad de Zaragoza[839]. Pero todos estos elementos se fueron reduciendo en un evidente proceso de síntesis. Ya en fecha temprana, el autor decidió centrarse únicamente en los tipos ansotanos. Éstos terminaron por ser los que ejecutarían la jota, baile al que no quiso renunciar en la obra final. A lo que sí renunció casi desde el comienzo, fue a la vista de Zaragoza. Y así lo muestran los diferentes paisajes que ejecutó en el propio Pirineo y que le sirvieron para construir el fondo de la composición. Éstos, conservados en el Museo Sorolla de Madrid, ya fueron enumerados por Pantorba en su día[840].

---

838 AGUILERA, E. M., *Los trajes populares de España vistos por los pintores españoles*, Barcelona, Omega, 1948, p. 42.

839 DÍEZ GARCÍA, J. L., "La «Visión de España» de Sorolla. Gestación plástica de un proyecto", *Sorolla y la Hispanic Society*, *op. cit.*, pp.147-237, espec. p. 157.

840 Pantorba cita las siguientes obras: *Alrededores de Jaca*, 34 x 44 cm; *Estudio de parvas*, 34 x 47 cm; *Mieses*, 34 x 47 cm; *Alrededores de Jaca*, 44x 35 cm; *Mieses*, 34 x 47; *Cercanías de Jaca*, 35 x 45 cm; *Montes de Canfranc*, 34 x 47 cm; *Montes de Canfranc*, 35 x 45 cm; *Montes de Canfranc*, 34 x 47 cm; y *El valle*, 34 x 47 cm (PANTORBA, *op. cit.,* 1953, p. 20).



Joaquín Sorolla, *Abuela y nieta del valle de Ansó*, 1912

Pudo ser el propio Vázquez quien aconsejara a su amigo Sorolla –había sido su padrino de boda en 1901–, que se acercara a conocer este lugar del Alto Aragón. Así lo hizo, aunque brevemente, en el verano de 1912. Se encontraba entonces en El Roncal, tomando apuntes y estudios para la obra dedicada a Navarra, y decidió trasladarse hasta el vecino valle de Ansó en busca de tipos para el panel aragonés. Bernardino de Pantorba nos cuenta que recogió allí algunos trajes que, poco después, en su taller de Madrid, sirvieron para vestir a dos modelos, una anciana y una niña, para su cuadro *Abuela y nieta del valle de Ansó* (1912)[841] . Florencio de Santa-Ana, por su parte, insiste en que ambas mujeres fueron contratadas por Sorolla para posar en su estudio madrileño[842]. Desde luego que parecen estar representadas en éste, pero no hay duda es de que ambas eran verdaderas ansotanas y no sólo dos modelos vestidas por el valenciano dado que ambas habían posado con ese mismo atuendo, y ese mismo año, para otros dos pintores: el aragonés Justino Gil Bergasa, *Las chesas* (también conocido como *La abuela y la nieta)* y el madrileño Francisco Ramírez Montesinos, *En día de fiesta* –ambas obras, por cierto, presentes en la Exposición Nacional de 1912–; por lo que parece difícil que en lugar de auténticas ansotanas, fueran modelos contratadas en Madrid por Sorolla. En la Exposición Nacional de 1920 volvemos a encontrar la representación de esas mismas mujeres en *Un Domingo de Ramos en el Valle de Ansó* y *Mujeres del valle de Ansó*, presentadas por el leridano Manuel Villegas Brieva.

El contrato de Sorolla con The Hispanic Society of America ocupó al pintor entre 1911 y 1919. Dado su sistema de trabajo, pintando directamente del natural, tuvo que viajar por diferentes lugares de España realizando diversos estudios de gran tamaño. En el caso aragonés además del ya citado, *Abuela y nieta en el valle de Ansó*, hay que referirse a *Tipos del valle de Ansó*, *Tipos aragoneses*, y, en un formato algo inferior, *Aragoneses*. Las dos primeras obras, en opinión de Díez y Barón son ejemplo de cómo estos estudios pueden superar en frescura y calidad a las propias obras definitivas[843]. Desde luego, ambas rebasan la condición de meros trabajos preparatorios, constituyéndose en piezas fundamentales dentro de la etapa final del autor.

Tras la rápida visita de 1912, Sorolla regresó a Aragón en el verano de 1914[844]. Se instaló junto a su familia en Jaca y allí pintó los paneles *Aragón. La jota* y *Navarra. El concejo del Roncal*. También fue éste el lugar donde el 7 de septiembre se celebró la boda de su hija María con Francisco Pons Arnau, discípulo del pintor.

841 PANTORBA, B. de, "Aragón, en la pintura de Sorolla", *Seminario de Arte Aragonés*, nº V, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1953, pp. 13-20, espec. p. 16.

842 DE SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, F., "Joaquín Sorolla: últimos años", en *Sorolla y la Hispanic… op. cit.*

843 Cfr. DÍEZ, José Luis y BARÓN, Javier, "Joaquín Sorolla, pintor", en *Joaquín Sorolla 1863-1923* [catálogo de la exposición comisariada por José Luis Díez y Javier Barón], Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 19-142, espec. p. 39.

844 Así fue recogido desde las páginas de la revista zaragozana *Juventud*. En ella, en un artículo firmado únicamente como "L", se relata el día que su autor pasó junto a Sorolla. Según relata, Sorolla había acudido a Huesca tomándose un día de descanso de su trabajo en Jaca, donde se encontraba pintando un cuadro de jota

Como decíamos, **Manuel Villegas Brieva** fue otro de los artistas que trataron el tema ansotano. Respecto a las dos obras que presentó a la Nacional de 1920, ambas reproducidas a todo color por la revista *La Esfera*, decía el crítico de *La Época*, Enrique Vaquer, que representaban a "las ansotanas que no pueden faltar en ningún concurso"[845]. De este modo, dejaba constancia de esa profusión en el tratamiento del asunto; los citados serían tan sólo algunos ejemplos. Por supuesto, para los aragoneses fue casi obligado: Lafuente, Gárate, Condoy, Gil Bergasa, Cidón, Acín, Rincón, Zamora, Marín Bosqued…

El extremeño **Ángel Carrasco Garrorena** también pintó en 1919 *Del valle de Ansó*. Mientras que, en 1926, los tipos ansotanos volvieron a estar representados en la Exposición Nacional a través de *Los cófrades de Ansó* de **Jacinto Alcántara**. E incluso todavía en 1934 **José Aguiar** ganó el Concurso Nacional de Pintura, dedicado ese año a los trajes regionales, con la obra *Figuras de Ansó*. Una cita, por cierto, donde también un tal **Floret**, optó por la representación del traje ansotano, del mismo modo que lo hicieron **Carmen Martínez Kleiser** con su obra *Ansotanos*; poco tiempo después portada de la revista *Aragón*[846], o el aragonés Marín Bosqued. **Manuel Moreno Gimeno**, por su parte, prefirió tratar otro pintoresco rincón aragonés, Albarracín, en sus *Aragoneses* (1934).



Manuel Moreno Gimeno, *Aragoneses*, 1934

en el Pirineo: L., "Arte. Un día con Sorolla", *Juventud*, nº 24, Zaragoza, 16 de agosto de 1914, p. 5.

845 VAQUER, Enrique, "La Exposición Nacional de Bellas Artes. Una visita a la exposición", *La Época*, Madrid, 1 de junio de 1920, pp. 1-2.

846 *Aragón*, nº 113, Zaragoza, SIPA, febrero de 1935, portada.

No sólo las gentes del valle pirenaico conquistaron a diferentes pintores. También lo hicieron sus calles y paisajes. El caso más destacado sería el del pintor valenciano **Octavio Bianqui** quien en marzo de 1925 había realizado una exposición individual en el Casino Mercantil de Zaragoza y que en mayo de 1926 vio su obra *La calle de Arrigo en Ansó*, perteneciente a la colección Cativiela, en la portada, como no, de la revista *Aragón* . En esta misma publicación se nos cuenta que Bianqui era un enamorado del paisaje alto-aragonés y, en concreto, del ansotano, donde ha pasado grandes temporadas "pintando sin cesar, haciendo cuadros y más cuadros, numerosos estudios, embriagándose de bellezas ansotanas y sin poder llegar a agotar el tema, del que a cada momento surgen nuevas perspectivas, nuevas modalidades, llegando a vencer la resistencia del artista más fuerte" [847]. Después llevó estos mismos trabajos a Madrid donde los expuso en el Círculo de Bellas Artes en 1928[848].



Octavio Bianqui, *La calle de Arrigo en Ansó*, c. 1926. Reproducido en revista *Aragón*, mayo 1926

847 "Nuestra portada", *Aragón*, nº 8, Zaragoza, SIPA, mayo de 1926.

848 ALCÁNTARA, F., "La vida artística. La de Bianqui en el Círculo", *El Sol*, Madrid, 22 de noviembre de 1928, p. 10.

Sin embargo, hubo para quien los tipos ansotanos demandaban una mayor atención por parte de los pintores. El cordobés Cristóbal de Castro realizó en mayo de 1924 en la revista *La Esfera* una crónica de la conferencia impartida por la escritora *Beatriz Galindo* (Beatriz Oyarzabal de Palencia) en el Museo de Arte Moderno, bajo el título *El traje regional español y sus relaciones con el Arte de la pintura*. La autora analizó diferentes ejemplos de esa relación a lo largo de la Historia para acabar centrándose en la pintura de su momento. Ignoramos si parafraseando a *Galindo* o por propia iniciativa, señala Castro que mientras que los trajes regionales menos diferenciados, menos puros, han sido llevados a la pintura, en cambio, "los de tradición más sólida, los más típicos, los que no tienen precedente ni semejante, no han sido pintados aún"[849]. A continuación enumera una serie de trajes entre los que incluye "la severa honestidad de las mujeres ansotanas, cuyas anchas túnicas verdes evocan los briales de Jimena Gómez"[850]. Para finalizar, exhorta a que esta carencia sea solventada y aboga por el regionalismo pictórico, curiosamente, como herramienta para lograr la unidad nacional: "Ese museo regional, disperso, lejano, olvidado, que, con los cantos populares, integra el alma de nuestras regiones, debe ser cuanto antes recopilado en lienzos, completando la unidad nacional artística, tan necesaria como la política cuando menos…"[851].

Por otra parte, el texto de Castro subraya que, para ese momento, no había un pintor aragonés auténticamente reconocido por sus representaciones de los tipos regionales. Así, recoge el autor la nómina de pintores tratados por *Beatriz Galindo*, los cuales venían a representar los tipos gallegos (Álvarez Sala, Sotomayor, Piñole y Fierros), vascos (los Zubiaurre, Arteta y Maeztu), avileses (Bécquer y Chicharro), "charros" (Núñez Losada, Galofre, Iturrino y Carlos Vázquez), extremeños (Hermoso y Covarsi), valencianos (José Benlliuere, Mongrell y Sorolla) y andaluces (Romero de Torres, Bilbao, García Ramos y Rodríguez Acosta). Los aragoneses, por tanto, quedaron fuera de la enumeración.

También determinados autores del panorama internacional, en sus visitas a España, se acercaron hasta las localidades de Echo y Ansó, lo que da buena cuenta, una vez más, del efecto llamada que llegaron a desarrollar los peculiares atuendos de sus gentes. Entre los primeros estuvieron dos franceses que sintieron predilección por nuestro país: **William Laparra** y **Henry d'Estienne**[852]. El primero, que falleció prematuramente en uno de sus viajes a Hecho, dejó magníficos lienzos de ambientación ansotana como *La marchande des simples* (1901) que recogería a una de esas mujeres pirenaicas desplazadas hasta Madrid. Del segundo, habría que citar *Vieille femme de l'Aragon ,* de fechas similares al anterior y que también parece recoger el mismo modelo. Un pintor, éste último, que, como no podía ser de otra manera se sintió también atraído por los tipos bretones.

849 CASTRO, Cristóbal de, "El arte y las razas. Psicología. Lógica y ética del traje regional español", *La Esfera*, nº 541, Madrid, 17 de mayo de 1924.

850 *Ibídem.*

851 *Ibídem.*

852 En relación al tratamiento de temas ansotanos por parte de ambos autores, revisar el ya citado artículo de BERNUÉS, *op. cit.*



Henry d'Estienne, *Vieille femme de l'Aragon*

No es de extrañar que **Diego Rivera** se sirviera también de los modelos ansotanos, dado que su primera formación fuera de México tuvo lugar en España junto a Eduardo Chicharro. Éste, entre 1907 y 1908 le inculca el interés por los tipos y paisajes y le acompaña en sus viajes por la geografía española. De este momento son conocidas algunas vistas y paisajes de Ávila y, aunque no está documentado su paso por Aragón, sí que sabemos

que participó en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza con, al menos, una obra. La descripción que nos hace José García Mercadal de la misma, deja pocas dudas sobre la naturaleza de la retratada:

> "Por la curiosidad del modelo llama la atención el cuadro de DIEGO RIVERA, en el que se vé reproducida una de esas mujeres semi-veladas que bajan desde los encerrados valles del Pirineo á pasear por las ciudades del llano la extrañeza de su indumentaria medioeval, y á vender en menudos paquetes la manzanilla medicinal y aromática de sus montañas"[853].

De nuevo el modelo, volvía a ser una de esas mujeres ansotanas que llegaban hasta la capital. Lamentablemente, no se conoce el paradero de esta obra dedicada por Rivera a un asunto aragonés.

Otro posible ejemplo del paso de pintores internacionales durante el periodo que nos ocupa es el del suizo **Philippe Swyncop** quien recorrió Aragón hacia 1927 y que, según recoge la revista *Aragón*, también pintó tipos ansotanos .



Philippe Swyncop, *La novia*. Reproducido en revista *Aragón*, octubre de 1927

853 GARCÍA MERCADAL, José, "La sección de arte moderno: impresiones de un visitante", *Revista Aragonesa*, *op. cit.*, pp. 93-98, espec. 97.

En cualquier caso, el interés por Aragón fue más allá de este valle pirenaico. Si bien es cierto que los diferentes autores se sintieron más atraídos por el paisaje que por los tipos humanos y el folclore aragonés. Si bien también existen ejemplos de este tipo como el gouache de **Evaristo Valle** titulado *La Jota* (1901). Ignoramos si éste fue fruto de una estancia del autor en la región, de lo que sí hay constancia es de que, en 1917, realizaría un viaje por Castilla y Aragón del que proceden dos obras tomadas en el Monasterio de Piedra: *El monasterio* y *Las gallinas*[854]. Las caprichosas formas naturales (y artificiales) de esa zona de la región atraerá a otros autores del momento como el valenciano **Antonio Muñoz Degraín**, cuyo *Panorama de Aragón* sitúa García Guatas en las inmediaciones de Jaraba o Alhama de Aragón. A este autor se debe también un paisaje del río Piedra conservado en el Museo San Pio V de Valencia[855]. **Gustavo de Maeztu**, por su parte, presentó algunos paisajes pintados en Nuévalos en la exposición de artistas vascos celebrada en Zaragoza en 1921.



Evaristo Valle, *La Jota*, 1901

Volviendo sobre los tipos aragoneses, y más allá de las representaciones de Sorolla, la obra más conocida en que aparecen éstos sería *Los enamorados de Jaca* (c. 1910), de **Hermén Anglada Camarasa**. En ella un grupo de baturros resueltos a base de formas marcadamente expresionistas tocan la guitarra y cantan en mitad de la noche. Hasta tal punto fue en su

854 LAFUENTE FERRARI, E., *La vida y el arte de Evaristo Valle*, Oviedo, 1963, p. 284 y láms. 118 y 119.

855 GARCÍA GUATAS, M., "2. Visiones de Aragón", en *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918* [catálogo de la exposición comisariada por Carmen Pena], [Madrid], Ministerio de Cultura, 1993, p. 457.

momento una obra reconocida, que incluso Vseyolod Meyerhold montó en San Petersburgo una pieza escénica con música y preludios de Debussy, inspirada en ella. Esto sin que Anglada tuviera conocimiento de la iniciativa hasta que, algunos meses después, conoció a Meyerhold en París[856].

Anglada, si bien uno de los más importantes, no fue el único en autor en exportar al mundo su particular visión de Aragón. Al menos de forma puntual sabemos que lo hizo también el pintor **José Benlliure y Gil**. Éste siendo director de la Academia de España en Roma fue invitado a participar fuera de concurso en la LXXX Exposición anual de la Sociedad romana de los aficionados y devotos de Bellas Artes celebrada en 1910. Una participación de la que dio cuenta el diario *ABC*, siendo posteriormente recogida por *La Correspondencia de Aragón*[857]. El pintor participó con dos pinturas *Vieja aragonesa* y *Procesión en un pueblo de Aragón* que se corresponderían con su habitual modo de tratar las escenas costumbristas. Si la primera retrataba "una vieja campesina aragonesa, en cuya frente se adivinan los amables recuerdos de un pasado jovial y dichoso"; en la segunda un grupo de aldeanos portaban cirios encendidos escoltando a los estandartes mientras que "un cura de aldea, pálido y enjuto, canta tristemente los salmos"[858].

Ahora bien, de entre los pintores españoles del momento, Ignacio Zuloaga fue el que mantuvo una más estrecha relación con Aragón. La historiografía reciente se ha hecho abundante eco de este vínculo, si bien se ha puesto más énfasis en su papel como guía para una generación de pintores aragoneses, que en sus reiteradas interpretaciones del paisaje aragonés[859]. Lafuente Ferrari, en su biografía sobre el pintor, alude a los continuos viajes y excursiones que llevaron a Zuloaga a recorrer Aragón y representar en su obra sus paisajes y las vistas de diferentes localidades[860]. No deja de sorprender, por tanto, que, salvo en el caso de Lafuente, el resto de investigadores que han trabajado la figura de Zuloaga, no destaquen el paisaje aragonés como uno de los temas fundamentales de su producción. La visión de España propia de la pintura de Zuloaga no es sólo la que encuentra en Castilla, sino también la que le ofrecen Navarra, La Rioja, Aragón, Vasconia e incluso, en un primer momento de su producción, Andalucía. Tal y como señala el propio Lafuente: "Castilla, Aragón y Navarra han sido las grandes fuentes de inspiración del paisaje de Zuloaga sobre las demás comarcas españolas, que alguna vez, ocasionalmente, le atrajeron"[861].

856 *El mon de Anglada… op. cit.*, p. 119.

857 "Aragón y José Benlliure", *La Correspondencia de Aragón*, Zaragoza, 30 de marzo de 1910, p. 1.

858 *Ibídem.*

859 Tan sólo García Guatas se ha ocupado específicamente de la cuestión de los paisajes aragoneses de Zuloaga, si bien en su artículo señala que está por hacer el catálogo de los mismos, así como la relación de sus viajes por la región: GARCÍA GUATAS, M., "Zuloaga y sus paisajes de España", *Zuloaga en Fuendetodos,* [Zaragoza], Diputación de Zaragoza, Consorcio Goya Fuendetodos, 1996, pp. 19-31.

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

861 LAFUENTE, *op. cit.*, p. 278

Del mismo modo que sucedió en ciudades como Toledo, también diferentes localidades de las tres provincias aragonesas vieron acercarse de forma episódica el Clement Bayard –en no pocos casos el primer vehículo a motor que veían en vivo sus habitantes– de Zuloaga. Según el sistema de trabajo del eibarrés, estas visitas le servirían para tomar diferentes apuntes que, tiempo después, utilizaría como inspiración. La mayor parte de las obras a las que dieron lugar estos viajes son poco conocidas o permanecen inéditas, dado que debieron diseminarse por colecciones europeas y americanas.

En realidad, siempre siguiendo la biografía de Lafuente Ferrari, el primer contacto de Zuloaga con Aragón, fue también a través del valle de Ansó. De hecho, conoció este lugar en las mismas fechas que Carlos Vázquez. Viajó allí por primera vez en 1900, regresando también el año siguiente. En esta segunda visita, que tuvo lugar en el mes de agosto, debió tomar algunos apuntes como el que le sirvió después para su cuadro *La espera*, pintado a su regreso a Francia ese mismo verano. Ese invierno, según su correspondencia, también pintó una obra titulada *Ansotanas*[862]. De ese mismo momento datarían otras dos obras de asunto ansotano citadas por Bernués: *The tea seller of Anso* y *La bruja de Ansoa* (sic)[863]. El autor volvería por la zona en otras ocasiones. Debió hacerlo en el otoño de 1909 y, con toda seguridad en 1913, cuando quiso mostrar el lugar a algunos amigos parisinos (Mlle. Piccard, cantante y modelo en algunas de sus obras, la familia Hermant y el compositor Maurice Ravel). Junto a ellos viajó también Ramiro de Maeztu, que escribió una serie de artículos al respecto[864]. En alguna de estas ocasiones debió acompañarle su amigo el pintor Pablo Uranga, quien en la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* celebrada en 1916 en Zaragoza, expuso una obra titulada *Ansotanas*. En cualquier caso, el paisaje ansotano apenas ha quedado vinculado al nombre de Zuloaga, en primer lugar, porque la mayor parte de éstas se encuentran en paradero desconocido y, en segundo, porque la naturaleza pirenaica no parece corresponderse con esos campos de Castilla –y de Aragón y Navarra– que tradicionalmente identificamos con la producción del pintor.

Más allá de Ansó, sabemos que Zuloaga visitó, y pintó, otro buen número de localidades aragonesas. Desde su primera visita a Graus se sintió impresionado por la silueta dibujada por el santuario de la Virgen de la Peña. Un lugar que Lafuente Ferrari considera esencial en la vocación como paisajista del autor. Tal y como señala en su biografía, hacia 1909 comienza a representar en sus obras esa "España de ascética corteza en vivo"[865] que estaba descubriendo entonces no sólo en Graus sino también en Sepúlveda, Turégano, Burgos o Tudela. A Graus le unían vínculos familiares, dado que allí residía su hermana

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

863 BERNUÉS, *op. cit.*

864 Tal y como ha sido documentado por José-Carlos Mainer en: MAINER BAQUÉ, J. C., "Una excursión al Pirineo en 1913. Con Maeztu, Ravel y Zuloaga en Ansó y Roncal", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de octubre de 1989.

865 LAFUENTE, *op. cit.*, p. 104.

mayor Cándida, casada con el farmacéutico Vicente Castán Gil[866]. Esta localidad es el motivo representado en *Toros en Sepúlveda* del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, cuyo título alude erróneamente a la localidad segoviana, y en el *Paisaje de Graus (Santuario de Nuestra Señora de la Peña)* conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Recientemente se ha dado a conocer también una pequeña *Vista desde Graus*, de colección particular[867]. El Museo Zuloaga de Zumaia, por su parte, conserva un lienzo titulado *Paisaje aragonés* fechado en 1911 y cuya adscripción geográfica resulta difícil concretar.



Ignacio Zuloaga, *Paisaje de Graus (Santuario de Nuestra Señora de la Peña)*, 1910

866 Así se recoge en GARCÍA, *op. cit.*, 1996, p. 24.

867 *Joaquín Costa, el fabricante de ideas*[catálogo de la exposición comisariada por Ignacio Peiró y Rafael Bardají], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001, pp. 140-141.

También llevó al lienzo Zuloaga visiones de Tarazona, la ya citada Calatayud, Alhama de Aragón, Albarracín o Alquézar. Pese al importante número de ocasiones en que viajó hasta Fuendetodos, no conocemos ninguna obra inspirada por esta localidad.

Aunque ya había realizado diferentes visitas a la región es fundamental su paso por Zaragoza para su exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* en 1916. Fue entonces cuando, junto a sus amigos zaragozanos, recorrió diferentes lugares. Tenemos constancia a través de la prensa de que, cuando menos, realizó junto a ellos una excursión a Alquézar[868]. Allí prometió volver para pintar el lugar. Como de hecho debió hacer hacia 1920[869]. En cualquier caso, ya en su gran exposición por diferentes ciudades de Estado Unidos (Nueva York, Boston, Pittsburgh…) celebrada entre 1916 y 1917 figuraba un paisaje de esta localidad. Una de sus vistas de ésta pertenece en la actualidad a la colección Arango. Alquézar fue, por cierto, un lugar que atrajo también la atención de autores aragoneses del momento como Aguado Arnal, Ramón Acín o Vicente Rincón.

Precisamente esos años de estrecha relación con Aragón (1916-1917) coinciden con una etapa de intensa producción paisajista en Zuloaga. A esa visión de Alquézar ya citada, habría que añadir otra tomada en Tarazona y que, según cuenta Lafuente Ferrari, a quien le recuerda a los paisajes fauves de Vlaminck, pasó a una colección americana. De nuevo se centraría en el tratamiento del paisaje durante los inviernos comprendidos entre 1921 y 1924. Entonces, desde su estudio de París, evocaría las excursiones por Aragón realizando una serie de paisajes que, en opinión de Lafuente Ferrari, "pueden figurar entre lo mejor de su obra"[870]. Este mismo autor señala:

> "Creo que habría casi unanimidad si a un grupo de gentes, capaces de sentir la pintura, se les preguntase qué es lo que preferirían en la obra de Zuloaga; la mayor parte de los sufragios, irían, sin duda, a estos paisajes aragoneses o navarros que, a partir de 1921, realiza, y que están dentro de esa línea de robusta construcción sin falsedad ni anécdota, de técnica fogosa y empastada, línea de maestría en la que, una vez más lo diremos están aprendidas ciertas excelentes lecciones de Cezánne"[871].

Entre estos podemos situar *Cerros de Calatayud*, *Vista de Calatayud* (1922), una vista de Albarracín –que había visitado en 1921– y un detalle de una de sus calles; y, muy especialmente, por ser las más conocidas, *Paisaje de Alhama* (1923) y *Montes de Calatayud* (1931) pertenecientes ambas al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. También el Centro Georges Pompidou[872] conserva una vista del *Palacio episcopal de Tarazona* fechada hacia 1926 y que presenta evidentes vínculos con la producción del aragonés Aguado Arnal

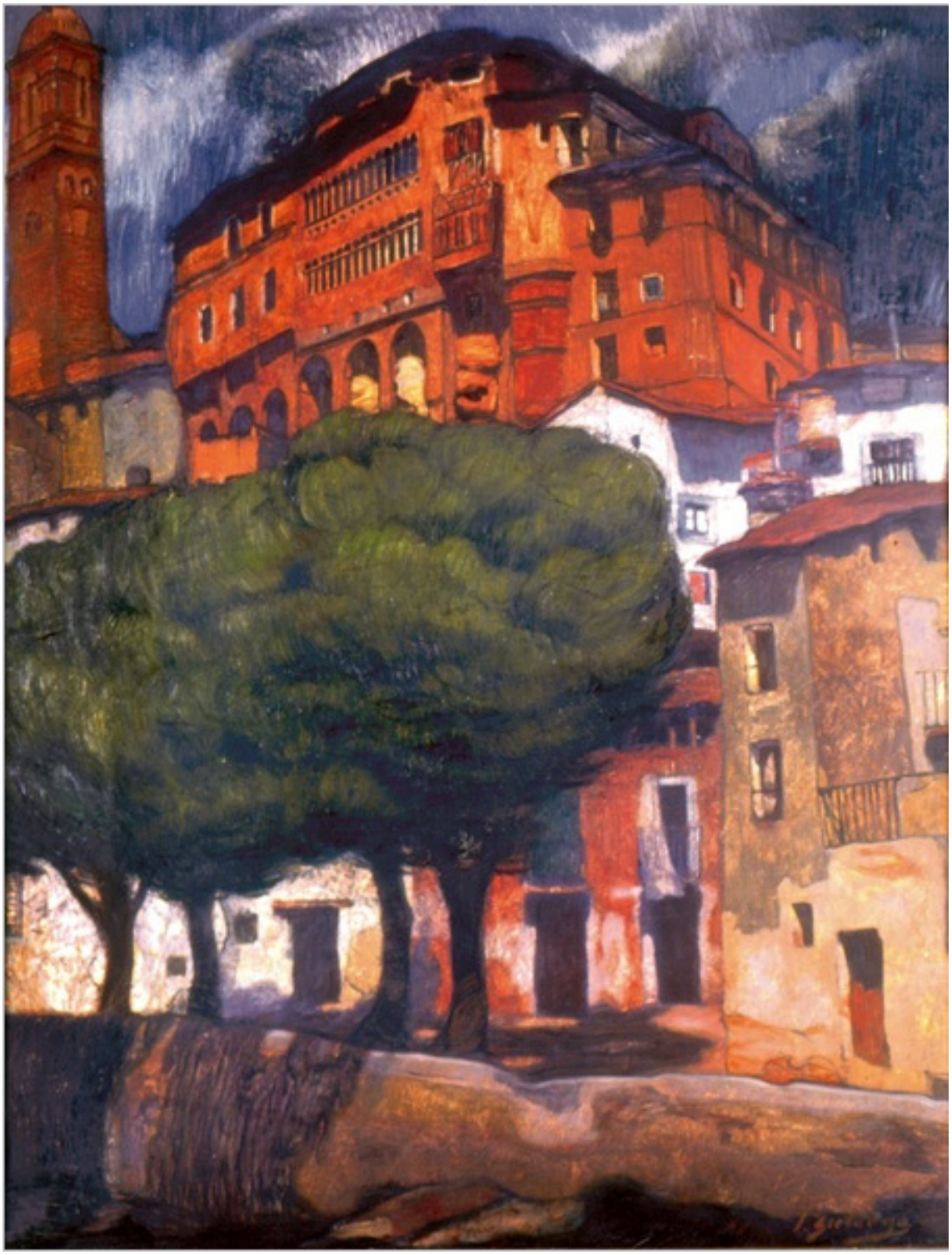
868 "Excursión a Alquézar. En honor a Zuloaga", *La Crónica*, Zaragoza, 25 de junio de 1916, p. 1; y "Homenaje a Zuloaga. Excursión automovilística a Alquézar", *La Crónica*, Zaragoza, 26 de junio de 1916.

869 I.C.M., "Aragón en el Centro Excursionista de Cataluña", *El Ebro,* nº 47, Zaragoza, 20 de febrero de 1921.

870 LAFUENTE, *op. cit.*, p. 123.

871 LAFUENTE, *op. cit.*, p. 278.

872 En depósito en el Museo de Bellas Artes de Pau.



Zuloaga, *El palacio archiepiscopal de Tarazona*, c. 1926

Por el contrario, apenas contamos con testimonios de que los tipos aragoneses atrajeran la atención de Zuloaga. Más allá de la escena recogida en la citada *Toros en Sepúlveda* o de las citadas ansotanas –que conocemos únicamente por referencias escritas–, tan sólo podría citarse, entre sus grandes cuadros de composición, el titulado *Los flagelantes* (1908). Éste tuvo su lugar exacto de inspiración en una oscura capilla de la catedral de Tudela, pero no era sino expresión de una realidad que había conocido en sus viajes por Navarra y Aragón. Se trataba de las "cofradías de la sangre" en las que los cofrades se reunían para realizar la penitencia de la flagelación. Es decir, una manifestación extrema de esa España fundamentada en un sentimiento trágico de la vida que trató de representar en muchas de sus obras. Tal y como demostró Regoyos, no sólo en Castilla, sino también en Aragón, residía la esencia de esa España negra que marcó la producción artística del cambio de siglo.

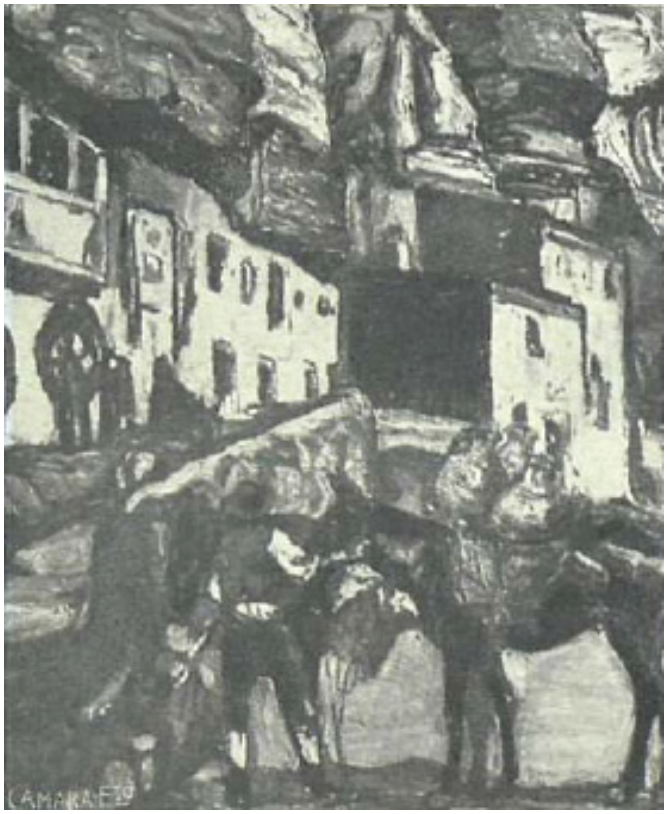
El otro gran artífice de esa imagen de la España negra, **José Gutiérrez Solana**, también conoció Aragón. Durante sus habituales viajes por España, realizados casi siempre en tren, con billete de tercera, en el último vagón, y sin apenas equipaje, pasó por la región; así ocurrió, al menos, en 1913. Las vivencias surgidas de esos viajes fueron recogidas por el propio autor en la publicación *La España negra*, donde dedica un capítulo a Calatayud (coincidiendo así con Zuloaga en su interés por esta localidad). En su descripción de ésta no hay concesión alguna al tipismo. Se trata de un relato cercano al esperpento en el que se centra en los sujetos que también protagonizan su obra pictórica: sus oscuros cafés y las gentes que los pueblan, la leyenda negra de sus crímenes, las prostitutas, los presos a punto de ser agarrotados… También dedica una especial atención a la procesión del Santo Entierro. Una tradición ante la que, según recoge, los baturros cambian el objeto de sus conversaciones, dedicadas el resto del año a la labranza y el hambre ocasionado por las plagas de langosta. Describe con detalle sus diferentes pasos, así como otras muestras de escultura religiosa, exagerando la crueldad y sanguinolencia de todos ellos. Muestra significativa de su estilo es la descripción que hace de los baturros bilbilitanos, alejada de cualquier resquicio de romanticismo: "Arrimados a las paredes del Casino de la Unión, que es como un corral, están los baturros viejos; toman el sol apoyados en sus cayadas, con los pañuelos anudados a sus frentes; gastan casi todos gafas, los pantalones se les caen por la culera y las fajas les vienen muy grandes, pues son pájaros de pocas carnes"[873].

Por otra parte, Calatayud no sólo fue objeto de su literatura sino también de su pintura. Cuando menos tenemos constancia de que una obra titulada *Calatayud* , fue una de las tres que envió en 1925 a la Exposición de Artistas Americanos y Europeos celebrada en el Museo de Brooklyn en Nueva York.

873 GUTIÉRREZ SOLANA, José, *La España negra*, Granada, Editorial Comares, 1998, p. 226 (1ª ed. Madrid, Francisco Beltrán, 1920).

Una imagen muy diferente del paisaje aragonés sería, con toda seguridad, la que ofrecieron otros artistas del momento. Entre otros, podemos citar al valenciano **Cecilio Pla**, que presentó un paisaje titulado *Aragón* a la Exposición Nacional de 1917. También el jienense **Cristóbal Ruiz** visitó el Pirineo aragonés, dando como resultado obras como *Cercanías de Jaca* y *Montes de Jaca*[874].

Por último, entre esta nómina de pintores foráneos que trataron en sus obras la imagen de Aragón, faltaría por citar el catalán **Miguel Viladrich**. Si bien sus vínculos con la región requiere que lo incluyamos entre la nómina de pintores aragoneses.



José Gutierrez Solana, *Calatayud*, c. 1923. Reproducida en *La Esfera*, 17 de noviembre de 1923

874 Citadas en GAYA NUÑO, J. A., *La pintura y la lírica de Cristóbal Ruiz*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1987, p. 29 y p. 35.

3. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA PINTURA REGIONALISTA EN ARAGÓN: 1898-1939

Analizada la naturaleza y características del aragonesismo, así como los infraestructuras culturales a través de las que se difundieron las postulados del regionalismo, es el momento de tratar la plástica de los propios autores aragoneses, así como el modo en que ésta fue recibida por el público local. Para ello seguiremos un esquema similar al utilizado para el ámbito español, marcando tres fases que podemos denominar: gestación, plenitud y agotamiento. Ahora bien, plantearemos determinados matices cronológicos respecto al caso español, derivados del ritmo de recepción con que las fórmulas postuladas desde, fundamentalmente, el centro madrileño, llegaban hasta Aragón y eran asimiladas por los autores locales dándoles respuesta a través de sus propias creaciones.

No pretendemos desarrollar una historia general de la pintura aragonesa del momento, sino hacer una relectura de la misma –al tiempo que la completamos con nuevos datos y testimonios–, a través de la difusión de las ideas regionalistas, poniendo énfasis en el modo en que éstas ocuparon un lugar dentro del discurso artístico y, sobre todo, analizando la producción de aquellos autores aragoneses, o residentes en Aragón, que realizaron una plástica más cercana a este ámbito. No todos lo hicieron con la misma intensidad, durante un periodo de tiempo prolongado o desde una auténtica identificación con la tarea de desarrollar una imagen plástica auténticamente representativa de lo aragonés desde unos postulados acordes con el novecientos. Pero, en cualquier caso, centraremos nuestra atención en aquellos artistas que nos ayudan a establecer con mayor claridad las tres fases cronológicas establecidas, así como a comprender más claramente los diferentes momentos, fórmulas y soluciones que podemos asociar a la pintura regionalista.

De este modo, será necesario hacer referencia a miembros de tres generaciones distintas. A la primera, representada tan sólo de forma testimonial a través de Félix Lafuente y, en cierta medida, Juan José Gárate, pertenecerían aquellos que participaron de unos planteamientos propios de las dos últimas décadas del siglo XIX y, en todo caso, de los lenguajes del cambio de siglo, pero que, hasta cierto punto, supieron evolucionar hacia unas fórmulas más acordes con la poética regionalista. En un segundo grupo, estarían aquellos que, como Díaz Domínguez, Marín Bagüés, Aguado Arnal, Miguel Viladrich, Julio García Condoy, León Astruc o Gil Bergasa, durante los años de gestación del regionalismo se encontraban en su etapa formativa, recibiendo de primera mano esas nuevas fórmulas y contribuyendo a su concreción. Un proceso del que participaron activamente y con el que evolucionaron en paralelo, convirtiéndose por tanto, en nuestro objeto fundamental de atención. Y, por último, nos ocuparemos también de un pequeño grupo de autores que se formaron en un contexto en el que el regionalismo plástico protagonizaba ya el discurso artístico, aprendiendo directamente de los autores pertenecientes al grupo anterior. Aquí podemos incluir nombres como Vicente Rincón, Joaquina Zamora,

Félix Gazo o Martín Durbán, quienes a la hora de interpretar unos mismos asuntos y plantearse similares cuestiones de índole indentitario, terminaron por inclinarse, de forma más o menos decidida según el caso, por la adopción de los nuevos lenguajes que se estaban imponiendo a partir de la década de 1920, contribuyendo durante ese proceso a modelar nuevas visiones de lo aragonés.

El recorrido que planteamos, subdivido en diferentes subepígrafes, está trazado a través de cuatro cuestiones: la evolución contenida en la plástica de los autores citados, haciendo referencia a los momentos y obras clave de su trayectoria; la celebración de certámenes colectivos en los que se confrontó la producción de éstos y otros autores, dejando constancia tanto del grado de implantación de las fórmulas regionalistas como de la recepción que crítica y público tuvo de éstas; la presencia e influencia entre los aragoneses de determinadas figuras del panorama nacional e internacional como Eduardo Chicharro, Ignacio Zuloaga y Rafael Barradas, atendiendo especialmente al modo en que éstos se relacionaron con el ámbito regionalista local; y, por último, prestando atención a determinados encargos decorativos de singular relevancia tanto para la trayectoria de sus artífices como para el medio artístico aragonés en su conjunto.

3.1 GESTACIÓN: 1898-1907

Para el conocimiento de los lenguajes artísticos que protagonizaron las últimas décadas del siglo XIX y el paso a la nueva centuria en el ámbito aragonés, debemos remitir, como en ocasiones anteriores, a los estudios llevados a cabo por Manuel García Guatas y Concha Lomba. Tal y como recoge la segunda, fue un periodo presidido en Aragón, como en el resto de España, por fórmulas que debemos situar "entre el clasicismo, el romanticismo y el naturalismo, con derivaciones evidentes, en algunos casos, hasta bien entrado el siglo XX"[875]. Ahora bien, como la misma autora recuerda, poco a poco, se abrieron camino planteamientos propios de un realismo más avanzado, resabios cercanos al simbolismo y, más adelante, las soluciones propias del modernismo. En este apartado, y de acuerdo con lo que expresamos en el capítulo dedicado al ámbito español, nos centraremos en analizar en qué medida toda esa confluencia de tendencias más o menos renovadoras posibilitaron la génesis y afianzamiento del regionalismo plástico como lenguaje dominante hacia el final de la primera década del siglo XX.

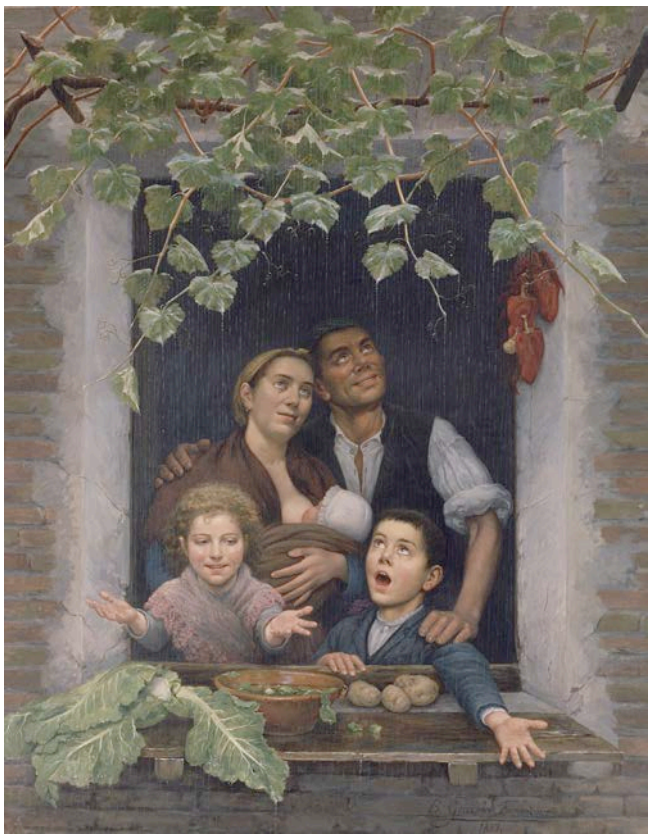
Analizaremos especialmente el papel que jugó la recepción del modernismo y otras tendencias propias del cambio de siglo en la primera formación de una nueva generación de artistas y cómo éstas convivieron y se hibridaron con los postulados del ideario regionalista, dando lugar a unas nuevas soluciones plásticas que de forma paulatina se impusieron en la producción de ese grupo de autores. En cualquier caso, tan sólo dos, Gárate y Marín Bagüés, destacaron en el ámbito aragonés en esta primera fase, siendo el segundo el único pintor local

875 LOMBA, *op. cit.*, 2002, p. 37.

que supo articular una plástica regionalista auténticamente novecentista al mismo tiempo que lo hacían otro autores españoles del momento. El resto de autores analizados no articularon una visión auténticamente personal de lo aragonés hasta el final de la década.

3. 1. 1 La pintura aragonesa en el cambio de siglo: entre la muestra regional y la emigración romana

Tal y como hemos planteado con anterioridad, durante los años del cambio de siglo el grueso de los autores incluidos en nuestro estudio, nacidos a partir de 1878, se encontraban todavía en periodo de formación o, en los casos más tardíos, ni tan siquiera habían comenzado su actividad. Tan sólo podemos hablar de dos excepciones: Félix Lafuente (1865-1927), perteneciente a la generación anterior, que tan sólo en algunas obras realizadas al final de su vida –concretamente en su decoración para el Círculo Oscense– optó por soluciones plásticas propias del regionalismo y que, por estas fechas, ocupaba ya la cátedra de dibujo del Instituto General y Técnico de Huesca. Y el citado Gárate (1870-1939), al que tampoco podemos considerar un regionalista en el sentido más estricto, más cercano en el tiempo a la generación de Lafuente que a la siguiente. Gárate era en ese momento la más importante promesa de la pintura aragonesa, acababa de completar su formación en Italia y, más allá de las novedades plásticas que pudieran presentar sus trabajos, se mostraba también muy atento a la adopción de nuevas prácticas como era la constante presentación de sus obras ante el público. El resto, como se ha dicho, estaba todavía pendiente de completar su aprendizaje y desarrollar su propio lenguaje, un proceso que todavía tardaría algunos años en llevarse a término.



Baltasar González, *Día de lluvia*, 1897

De modo que, para el cambio de siglo, los protagonistas del panorama artístico aragonés eran todavía miembros de generaciones anteriores. Autores como Mariano Oliver Aznar, Victoriano Balasanz, Marcelino de Unceta, Mariano Cerezo, Salvador Gisbert, Baltasar González, Luis Gracia Pueyo o Anselmo Gascón de Gotor, por citar a los más representativos. Todos ellos se movieron en las premisas del realismo académico finisecular, mostrando una importante atención al género costumbrista y, por tanto, a la temática aragonesa, pero todavía desde unos planteamientos propios de la herencia romántica que derivaban en la preservación del anecdotismo y la exaltación del tópico. En cualquier caso, sobre sus enseñanzas asentarán su obra los regionalistas. No en vano, en su producción encontramos más que evidentes precedentes de lo que consideramos pintura regionalista, como pueden ser *Baturro tocando la guitarra* (1885) de Manuel Yus y Colás; *Joven aragonesa* (1894), *Alpujarreño* (1897) o *Esperando* (1904) de Anselmo Gascón de Gotor; *Jota en el Santuario de Misericordia* (1894) o *Día de lluvia* (1897) de Baltasar González; *La vida a tragos. Interior de una taberna de Aragón* (c. 1895) de Mariano Oliver Aznar; o *En el ferial de Zaragoza* (1889-1905) de Marcelino de Unceta.

De todos ellos, Oliver Aznar, González, Gascón de Gotor y Balasanz[876], continuaron en activo durante las primeras décadas del siglo, trabajando en no pocas ocasiones con asuntos de inspiración aragonesa. Ahora bien, su producción permaneció anclada en unas fórmulas propias del realismo finisecular que la diferencia notablemente de los trabajos llevados a cabo por la generación que les siguió en el tiempo, la configurada por el grupo de los regionalistas. Y de ahí que, salvo alusiones puntuales, su análisis haya quedado fuera de nuestro estudio.

La actividad de este grupo de autores estaba vertebrada en torno al Ateneo de Zaragoza, refundado como vimos en el año 1898 y que, como vimos, fue la institución generadora de una más intensa actividad artística durante los años siguientes. Todo ello con una intencionalidad marcadamente regeneracionista de dinamizar el tejido cultural zaragozano, que tendrá su mejor expresión en la celebración en octubre de ese año de una *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas* de carácter regional.

La exposición tuvo lugar en la propia sede del Ateneo, ocupando tres espacios: el vestíbulo, donde se colocaron las industrias artísticas, la escultura y la arquitectura; el salón de actos de la entidad, dedicado a la pintura moderna; y el salón de honor en el que se reunión

876 Salvo en el caso de Oliver Aznar, el resto ha recibido análisis más o menos completos sobre su producción: MARTÍNEZ CALAHORRA, J. C., *El pintor borjano Baltasar González Ferrández: catálogo de su obra*, Zaragoza, Centro de Estudios Borjanos, Institución Fernando el Católico, 2010; *El pintor zaragozano Anselmo Gascón de Gotor* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2011; y GARCÍA GUATAS, M., "Victoriano Balasanz (1854-1929), o la frustración de ser pintor en Zaragoza", *Seminario de Arte Aragonés*, nº 44, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990, pp. 323-363.

una pequeña selección de obras de ilustres maestros como Goya –dos retratos y el boceto para el Coreto del Pilar–, Bayeu, Mengs o Maella, en cuya estela parecían querer situarse los allí reunidos[877]. En total, fueron cerca de doscientas obras.



877 Sobre esta exposición y, la presencia de obras de Goya en la misma: LOZANO, *op. cit.*, 2008, pp. 66-68.

Anselmo Gascón de Gotor, *Joven aragonesa*, 1894

La nómina completa de participantes supone una enumeración de los principales autores activos en Aragón en ese momento, así como de algunos foráneos, principalmente catalanes, que enriquecieron la muestra: Gonzálvez (probablemente José Gonzálvez y Martínez), Juan José Gárate, Hermenegildo Estevan, Cándido López, Mariano Oliver Aznar, Timoteo Pamplona, Emilio Gil Murillo, Luis Gracia Pueyo, Ángel Gracia Pueyo, Victoriano Balasanz, Pablo Carmena Ruiz, Elías García, Rodrigo Fernández Núñez, Baltasar González, Ricardo Pieltain, Ramiro Ros Rafales, Macario Royo, Mariano Félez Bentura, Enrique Castillo Villuendas, José Drop Montardit, Abel Bueno Gros, Juan Bayod, Pedro Barrios, Rafael Aguado Arnal, Ángel Díaz Domínguez, Mariano Díez, Manuel Hijar, José Acebedo, Lostal Martín, Jacinto Olave, Pedró e Irache, Lola Hortet, Carmen García, Anunciación Irache, Isabel Jaureibeltia, Josefa Puertas, Félix Pescador y Saldaña, Pedro Faure, Carlos Larraz, Ángel Masa Madrid, Agustín Peiró, José Acebedo, Arrieta, Andreu, Banin (o Bonin), Campoamor, Dalmau, Delgado, Domingo, Roscons, Sánchez … A estos habría que añadir la presencia de tres escultores: Soler y Forcada, Francisco Visié y Gatell; dos arquitectos: Luis de la Figuera y Ramón Luceni y Callejo; y representantes de las industrias artísticas: Curratalá y Ros, Rogelio Quintana, Souto y Manuel Viñado. Asimismo, se llamó la atención sobre la ausencia de algunos autores ya consagrados, en una más que probable alusión a Pradilla y quizá también a algunos aragoneses instalados en ese momento en Roma; así como a los escultores de la región, todos ellos ausentes.

La prensa local dedicó extensas crónicas al acontecimiento, que insistían, como hacía Abel Bueno desde *Diario de Avisos*[878], en justificar este tipo de iniciativas, señalando que en ellas se hacía evidente el grado de cultura y civilización de un pueblo, y en subrayar la acción del Ateneo que, por otra parte, no había contado con ningún apoyo oficial.

De este modo, y de acuerdo con el sentido regeneracionista al que hacíamos referencia, J. F. señalaba desde *Heraldo de Aragón*: "Esta iniciativa del Ateneo puede ser la regeneración del arte en Aragón, donde, por desidia de muchos é 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"[879]. Para, a continuación, citar los casos de Sevilla, Cataluña y Valencia. Una enumeración que, en primer lugar, evidenciaba qué centros artísticos mostraban un mayor dinamismo en esas fechas pero que, sobre todo, al excluir a Madrid de la misma, dejaba constancia de que las provincias podían desarrollar una intensa actividad artística, ambición última del grupo de aragoneses que pusieron en marcha esta cita: "Tenemos artistas, tenemos la primera materia, pero estos viven en perpetua lucha por la vida, y huérfanos por completo de protección ni oficial ni particular, condiciones nada apropiadas para creación de obras en que brille el

878 BUENO GROS, A., "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 29 de octubre de 1898, p. 1.

879 J. F., "Exposición de Bellas Artes", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de septiembre de 1898, p. 2.

genio"[880]. De hecho, todas las crónicas insistían en la necesidad de que los aragoneses se situaran a la altura de los autores de otras regiones dejando constancia de cómo, para esas fechas, ya era evidente la atención a la cuestión regional como un elemento clave de valoración que afectaba incluso a los propios contenidos de las obras.

En esta misma línea se manifestaba Bueno: "Debo manifestar que estoy conforme con la opinión de que uno de los principios en que se ha de fundar la tan deseada regeneración, de la cual hoy tanto se habla, es la sinceridad"[881]. Bueno también subrayaba el aumento de las ventas respecto a citas anteriores y la buena noticia que suponía la juventud de algunos participantes, añadiendo: "admira verdaderamente que salgan pintores de una población en la que apenas si hay atmósfera artística, que no existe museo de pinturas y que no hay más que una clase en que se dé la enseñanza con modelo vivo y por añadidura malo"[882]. Señala también que se trataba de la mejor exposición de los últimos años y que en ella podían verse todos los géneros, "desde el mitológico al de costumbres, ahora tan en boga"[883]. Subrayando con esta última afirmación por donde fueron gran parte de los contenidos de la misma.

Otra de las cuestiones sobre las que Bueno se ocupa con mayor detenimiento es la relativa a la recepción de los nuevos lenguajes. Si ya en su primer artículo señalaba que podían verse "todos los estilos desde el clásico de nuestros mayores al modernista afrancesado"[884], es en la última de sus críticas en la que se ocupa de esta cuestión con un mayor detenimiento. Es entonces cuando trata de dibujar un panorama de las nuevas tendencias que da buena prueba de la escasa capacidad para asimilarlas que mostraban los círculos aragoneses del momento. Agrupa erróneamente todas ellas bajo el paraguas del impresionismo, como, por otra parte, era común en la España del momento:

> "Impresionistas es el nombre convenido para distinguir una porción de pintores extravagantes que, ya por su color abigarrado y entero, ó 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 artístico"[885].

En su opinión este tipo de obras no deben tomarse en serio dado que no se trata nada más que de "verdaderas caricaturas del color, de los asuntos del dibujo y del modo de hacer del arte". Encuentra en la exposición dos obras que pueden adscribirse a esa

880 *Ibídem.*

881 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.

882 BUENO, *op. cit.*, 29 de octubre de 1898.

883 *Ibídem.*

884 *Ibídem.*

885 *Ibídem.*

nueva tendencia, firmadas por un tal Banin, un pastel y cuatro dibujos agrupados en un solo cuadro, uno de esos autores catalanes entre los que, según señala, triunfaron estas fórmulas.

Por su parte, Sileno, algo más abierto a las novedades –y que reseña a este mismo autor como Bonin–, lo define como "un modernista catalán" que presenta, "amen de unos dibujos originalísimos, una nota de color brillante con su *Vendedora de flores*"[886]. En cualquier caso, sus opiniones no estaban tan alejadas de las de Bueno puesto que, al referirse a la obra de Goya y Bayeu encuentra en sus trabajos "un realismo ideal que hoy más que nunca hay que venerar, hoy que se tiene empeño en hacer pasar por arte serio un decadentismo artístico de impresionistas, puntistas y otra porción de visionistas del color con cerebro agitado y manos torpes, impotentes para dar fijeza á sus ideas grises"[887]. Lamentablemente, diríamos nosotros, esos "visionistas" no habían llegado todavía a la pintura aragonesa.

Del resto de participantes nos interesa destacar las alusiones a aquellos autores que participarán del regionalismo plástico. En primer lugar, destacan las reseñas referidas a Juan José Gárate, que contaba entonces con veintiocho años, al que Sileno describe como "una esperanza legítima del arte", que "estudia profundamente el natural, trabaja y apura el modelo, y vé (sic) la luz y el color como son, sin efectismos, sin picardías de *industrial*"[888]. En términos similares se pronunció también Bueno. Si bien de las crónicas de éste llaman especialmente la atención las referencias a dos jóvenes autores a los que vaticina un brillante futuro y que realizaron aquí su primera presentación pública: Ángel Díaz Domínguez y Rafael Aguado Arnal, de tan solo diecinueve y dieciocho años; que serán dos nombres claves del regionalismo aragonés.

Por otra parte, no podemos pasar por alto el hecho de que un grupo fundamental de los autores aragoneses del momento habían abandonado Zaragoza buscando mayor posibilidades para su desarrollo profesional. Ahora bien, ninguno de ellos participó del regionalismo por lo que tan sólo aludiremos brevemente a su persona. Éstos han sido agrupados bajo la denominación de Escuela de Roma por Manuel García Guatas, dados los estrechos lazos que mantuvieron con la ciudad[889]. Se trata de Francisco Pradilla, Hermenegildo Estevan (primero becario y luego secretario de la Academia de España en Roma entre 1887 y 1933), Mariano Barbasán, Joaquín Pallarés y Agustín Salinas. Allí no sólo completaron su formación, sino que desarrollaron una parte fundamental –y

886 SILENO (Pedro Antonio Villahermosa Borao), "Impresiones. Exposición del Ateneo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de octubre de 1898, p. 2.

887 SILENO (Pedro Antonio Villahermosa Borao), "Impresiones. Exposición del Ateneo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 27 de octubre de 1898, p. 2.

888 *Ibídem*.

889 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; y GARCÍA GUATAS, M., "Zaragoza, entre Madrid y Roma", en *Centro y periferia… op. cit.,* pp. 442-458.

en algunos casos la práctica totalidad– de su trayectoria. Al tiempo, la permanencia en Roma les otorgaba un prestigio añadido para los medios locales, que se hacían eco de sus triunfos, así como la posibilidad de obtener un mayor reconocimiento a nivel nacional y, en algún caso, internacional. Si bien lo más atractivo fue el hecho de que en la capital italiana contaban con la posibilidad de conocer de forma más directa tanto las fuentes clásicas, como las novedades que en materia plástica se estaban desarrollando en todo el ámbito europeo. No es de extrañar, por tanto, que se convirtieran en los más destacados artistas aragoneses del momento.

Cabe mencionar brevemente los vínculos mantenidos por este grupo de autores "romanos" con el ambiente artístico aragonés. Francisco Pradilla[890], vivió en Roma entre 1874 y 1896, siendo becario de la Academia de España en Roma entre 1874 y 1877 y su director durante un breve periodo comprendido entre 1881 y 1882. Finalizado este periodo se instaló en Madrid a finales de 1896, donde tras ocupar brevemente la dirección del Museo del Prado, se alejó de la vida pública y los parabienes oficiales. A lo largo de toda su trayectoria, y más allá de sus largas estancias en Alhama de Aragón, mostró una escasa relación con su tierra natal, favorecida al parecer por el trato despectivo que creyó recibir por parte del Ayuntamiento zaragozano a partir del encargo de sus retratos de los reyes Alfonso I y Alfonso V. De este modo, tal y como hemos venido observando, rechazó constantes invitaciones de instituciones y artistas locales para participar de las actividades que tuvieron lugar en la ciudad durante las siguientes décadas.

Hermenegildo Estevan[891], por su parte, pese a que permaneció casi toda su vida adulta en Italia, nunca perdió los lazos con Aragón. Fueron habituales sus escritos sobre arte en diferentes medios, así como su participación en exposiciones. Tras su jubilación de la Academia, intensificó su relación con España regresando a Zaragoza en 1934, donde celebró una muestra individual en el saloncito de *Heraldo de Aragón*, que tuvo continuidad en la celebrada el año siguiente en Madrid en el Círculo de Bellas Artes.

De entre todos los enumerados, Joaquín Pallarés fue el que se estableció en Roma durante un periodo más reducido de tiempo. Según una carta remitida por Pradilla a Agustín Peiró, Pallarés llegó a Roma en marzo de 1879[892]. En 1886 se encontraba ya en

890 Entre los estudios dedicados al autor: RINCÓN GARCÍA, W., *Francisco Pradilla*, Madrid, Antiquaria, Cipsa, 1987; GARCÍA LORANCA, A. y GARCÍA-RAMA, R., *Vida y obra del pintor Francisco Pradilla Ortiz*, [Zaragoza], Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987; y RINCÓN GARCÍA, W., *Francisco Pradilla*, Zaragoza, Aneto, 1999.

891 LORENTE LORENTE, J. P., *El pintor y escritor Hermenegildo Estevan (Maella, 1851 – Roma, 1945): un hito en la Academia Española de Roma*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1995.

892 En esta misiva, Pradilla alude a que, con Pallarés, ya son cuatro los artistas aragoneses coincidentes en Roma en ese momento. Además de a sí mismo y al recién llegado, estaría hablando de Estevan, si bien ignoramos el cuarto nombre, dado que las becas que llevaron a Roma a Salinas y Barbasán son posteriores a 1879. La carta aparece aludida en: GARCÍA LORANCA, A., y GARCÍA-RAMA, R., *Pintores del siglo XIX: Aragón, La Rioja, Guadalajara*, [Zaragoza], Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, p. 206.

Zaragoza donde ejercía como profesor de Dibujo Antiguo de la Escuela de Bellas Artes de San Luis. Sin embargo, a partir de 1897 abandonó de nuevo la ciudad para trasladarse a París, pintando para el conocido marchante Adolphe Goupil. Hacia 1905 se instala en Barcelona. En este periodo mantuvo vínculos con el ambiente aragonés tal y como demuestra su presencia en la exposición regional de 1912, la muestra *Zuloaga y los artistas aragoneses* de 1916 o el hecho de que se incluyeran hasta doce obras suyas en la presentación de la colección de Huberto Hopis en 1917. Debió regresar a Zaragoza a principios de la década de 1920, ya como un viejo maestro, que participaba en diferentes jurados y comisiones oficiales y recibía algunos encargos por parte de instituciones. Todavía realizó una exposición individual en el Casino Mercantil en 1924 y otra, junto a Carlos Palao, en el Círculo de Bellas Artes en 1933. Falleció en Zaragoza en 1935.

Agustín Salinas, llegó a Roma como pensionado de la Diputación de Zaragoza en 1883. Allí se trasladó algunos años después su hermano Juan Pablo –éste nacido en Madrid en 1871, donde debió trasladarse la familia siendo Agustín un niño–, compartiendo no sólo estudio, sino unas mismas inquietudes plásticas. Ambos permanecieron el resto de sus vidas en Italia dedicados a una producción de escenas costumbristas y de casacones de considerable éxito comercial. Ninguno mantuvo apenas vínculos con Aragón. Agustín, más allá de la beca y de su participación en la Exposición Aragonesa de 1885, no volvió a exponer en Zaragoza y tan sólo en raras ocasiones fue recordado su nombre entre el de los artistas aragoneses en activo.

Mariano Barbasán[893] también fue pensionado en Roma por la Diputación de Zaragoza. Allí se trasladó a finales de 1888 acudiendo al taller de Agustín Salinas. Durante su larga estancia italiana sus vínculos con el ambiente artístico zaragozano fueron limitados, si bien la prensa recogió determinadas alusiones a sus trabajos y éxitos y que participó en alguna muestra colectiva como la III Exposición del Círculo de Bellas Artes de Zaragoza en 1894 –en la que también estuvo Pallarés– y la celebrada en el Centro Aragonés de Barcelona en 1916. No regresó a Zaragoza hasta 1921, cuando ya su salud se encontraba muy deteriorada. El año siguiente cerró definitivamente su estudio italiano y regresó a España con su hijo Mariano y el grueso de su producción. Parte de ésta pudo verse en el Centro Mercantil de Zaragoza en 1923, así como en la exposición individual celebrada en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1925; un año después de su muerte. Tal y como fue señalado por Manuel García Guatas, el regreso a su tierra natal coincidió con un renovado interés por los tipos aragoneses que pretendía llevar a su pintura tras sus estancias en Alhama de Aragón o Jaca[894].

893 PANTORBA, B. de., *M. Barbasán* [edición crítica y documentación preparadas por Manuel García Guatas], Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja; y *Mariano Barbasán (1864-1924)* [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Caja Rural de Aragón, 1995.

894 PANTORBA, *op. cit.*, p. 52, nota 26.

3.1.2 La pintura modernista en Aragón

Llegados a este punto, resulta obligado, por tanto, aludir a la recepción del modernismo en Aragón así como al modo en que éste pudo afectar a la formulación del regionalismo plástico. Tal y como ha sido puesto de manifiesto por Mireia Freixa, el modernismo, como un estilo decorativo aplicado al conjunto de las artes, sólo se generaliza en España como moda a partir del gran éxito que obtienen en la Exposición Universal de París de 1900; salvo en Cataluña donde ya puede hablarse con anterioridad de un protomodernismo[895]. En Aragón, diferentes estudios han tratado de fijar el momento de recepción de estas fórmulas y su aplicación en la producción de los artistas locales. Así, Amparo Martínez ha señalado su temprana utilización en la decoración de instalaciones comerciales como el café Oriental de 1900[896], mientras que en lo relativo a la arquitectura de viviendas, habría que esperar a la decoración de la Casa Molíns de Fernando de Yarza en 1902[897]. En escultura, las nuevas fórmulas aparecen únicamente en el trabajo de aquellos aragoneses que, como Gargallo, viven fuera de su tierra natal o bien a través de las obras de artistas foráneos como Agustín Querol. Por su parte, Manuel García Guatas, en relación al ámbito de las artes gráficas, señala como la primera obra modernista zaragozana de la que tiene constancia, un diploma pintado a la acuarela y firmado 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[898]. Ahora bien, para entonces los motivos decorativos modernistas eran ya conocidos en Aragón, como demuestra la portada del número especial que la revista madrileña *Nuevo Mundo* dedicó a la región en octubre de 1899 firmado por un tal F. Montagud. En los años siguientes, fue precisamente en el ámbito de la ilustración, el diseño de *ex libris* y la cartelería, donde surgieron algunos de los mejores ejemplos de plástica modernista aragonesa, muy especialmente gracias al trabajo de José Galiay que, entre otras cosas, llevó a cabo magníficas portadas como la que el 12 de abril de 1902 publicó la revista *Blanco y Negro*. Si bien tampoco en este ámbito puede decirse que se produjera una incorporación generalizada de los motivos más característicos del modernismo[899].

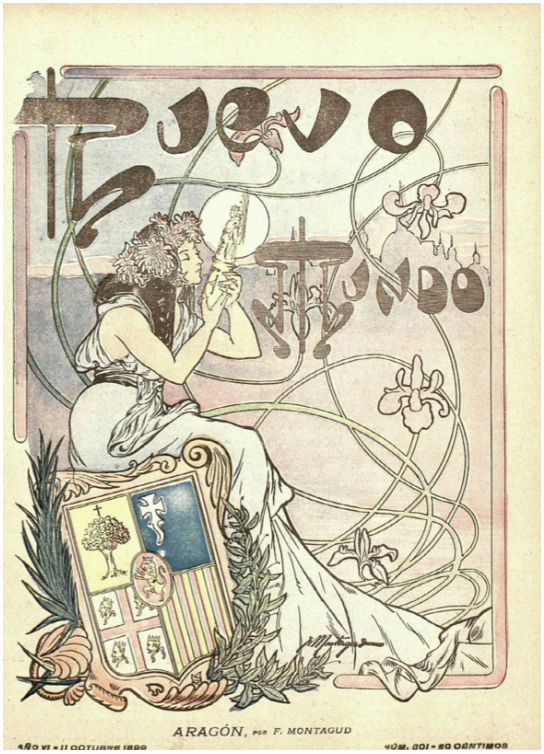
895 FREIXA, M., *El modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 48-9.

896 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.

897 POBLADOR MUGA, P., *La arquitectura modernista en Zaragoza: revisión crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992

898 GARCÍA GUATAS, M., "La introducción del modernismo en Zaragoza y José Galiay", *Artigrama*, nº 24, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 515-543, espec., p. 518.

899 TRENC BALLESTER, E., "El Modernismo en las artes gráficas en España, particularmente en Aragón", *Argensola*, nº 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 63-86.



F. Montagud, *Nuevo Mundo,* octubre de 1899



José Galiay, *Blanco y Negro,* 12 de abril de 1902

Respecto al ámbito de la pintura tradicionalmente se ha venido señalando su tardía y poco decidida incorporación de las fórmulas modernistas, sobre todo si tenemos en cuenta que algunos de los autores que ensayaban estos planteamientos en el ámbito de las artes gráficas no parecían interesados en hacer lo propio desde la pintura de caballete. Así, hace algunos años García Guatas señalaba:

> "Tal vez, debido a ese lastre de las fórmulas decorativas decimonónicas, el modernismo pictórico en Zaragoza, se localizará en medios o soportes perecederos, en los que se disimula y justifica su calidad de moda artística, y sólo años más tarde pasará a la pintura de caballete una vez que se hayan sucedido y aceptado otras renovaciones pictóricas liberadoras del academicismo como el sorollismo, el impresionismo o la renovación temática de los pintores catalanes y el expresionismo figurativo de Zuloaga.
>
> La pintura que podríamos considerar modernista es escasa en Zaragoza y nunca mejor ocasión para afirmar que responde a una moda tardía, tanto respecto a la europea y española como al modernismo arquitectónico de la propia ciudad y, al mismo tiempo, estéticamente bastardeada por el realismo figurativo"[900].

900 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.

Aunque en términos generales, estamos de acuerdo con estas afirmaciones, creemos conveniente realizar una serie de precisiones al respecto. En primer lugar, conviene señalar que la aparición del término "modernismo" en la prensa aragonesa es, como se ha visto, anterior a lo que hasta el momento se pensaba –este mismo autor alude al año 1903– y que, precisamente, su aplicación se refiere al ámbito de la pintura y no de las artes gráficas. Si bien esto no nos puede llevar a presuponer un verdadero conocimiento de las nuevas tendencias, no deja de resultar significativo que en fecha tan temprana se plantee la posibilidad de un modernismo pictórico. Ya indicamos los términos en los que, tanto Abel Bueno como Sileno se servían de este calificativo en sus análisis de la exposición regional de 1898. Lo utilizaban en relación a un pintor para nosotros desconocido –Bonin o Banin según la fuente que consultemos– del que se subrayaba su condición de afrancesado, así como su origen catalán.

De este modo, podemos aplicar a estos casos lo señalado por García Guatas al analizar el modo en que Valenzuela se sirvió del término algunos años después: "hay que reconocer que este término no señalaba una determinada tendencia o moda pictórica, sino una actitud mitad peyorativa, mitad snob ante las heterogéneas tendencias renovadoras de la pintura europea del último cuarto del siglo XIX que empezaban a asomar en el arte español"[901]. De hecho, tal y como vimos, cuando, tanto Bueno como Sileno, procedieron a aclarar las características de la pintura a la que se estaban refiriendo prefirieron optar por otros apelativos como el de "impresionista", "puntista" y hasta "visionista".

Un caso bien distinto en cuanto al uso del término es el que se dio en relación a la decoración de la nueva sede del Ateneo de Zaragoza inaugurada en enero de 1900. Una empresa 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 siglo. En ésta participaron algunos pintores socios de la entidad: Victoriano Balasanz, Mariano Cerezo, Ramiro Ros Rafales, Ángel Gracia, Mariano Oliver Aznar y Mariano Codín, bajo la dirección de Dionisio Lasuén. Dado que no contamos con otros testimonios, debemos recurrir a las crónicas aparecidas en prensa para tratar de reconstruir el aspecto que ofrecía un salón de actos cuyo ambicioso programa decorativo estaba dedicado a la representación alegórica del progreso social del momento. De nuevo, los planteamientos regeneracionista se imponían incluso a la hora de seleccionar los asuntos tratados.

Según recogía *Heraldo de Aragón*, las paredes de la sala contaban con un friso dividido en paneles de diferentes tamaños en los que cada uno de los artistas citados contribuyó al programa general con su particular interpretación de los siguientes asuntos: Oliver Aznar representó el "Estudio"; Balasanz trabajó en dos plafones, uno dedicado a la electricidad y otro a la industria carbonífera; también dos obras 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, por su parte, se encargó de la industria azucarera, mientras que las ciencias experimentales tuvieron su espacio gracias a Mariano Cerezo; por último, el

901 *Ibídem.*

testero central fue decorado por Dionisio Lasuén que representó a la Belleza Ideal recibiendo el homenaje de las letras y las artes[902]. Dado que no contamos con otros testimonios sobre el aspecto del conjunto, y pese a su extensión, creemos obligado reproducir la descripción de cada una de las escenas firmada por X. en *Heraldo*:

> "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; á sus piés 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, vagonetas de carril, 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. García 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 á 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 interesante 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 á continuación de las anteriormente descritas.

902 X., "El arte en el Ateneo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 7 de febrero de 1900, p.1.

«La Prensa moderna» aparece en el testero, á 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 á dos seres que se atraen á 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"[903].

La nueva Zaragoza y su inminente despertar industrial, a través de la Industria azucarera y la carbonífera, 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 las nacientes corrientes regionalistas.

En cuanto al lenguaje utilizado en la decoración, tanto en *Heraldo de Aragón* como en *Diario de Avisos* coincidieron en servirse del término "modernista". En el primer caso en relación al trabajo de Lasuén, mientras que en el segundo para calificar 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"[904]. Pero la mayor particularidad en cuanto al uso del término "modernista" reside en el hecho de que no tiene un sentido negativo, sino más bien al contrario.

Sin más datos al respecto, ignoramos en qué grado podría vincularse la decoración a las fórmulas modernistas, sobre todo si tenemos en cuenta que, cualquier atisbo de novedad podía ser susceptible de recibir este calificativo. En cualquier caso, la alusión a las "tintas planas" que componían la escena, resulta bastante ilustrativa y no podemos menos que lamentar el que no haya llegado hasta nosotros el que pudo ser uno de los primeros testimonios de modernismo plástico en la región.

Cabe preguntarse por la naturaleza de ésta y otras decoraciones interiores llevadas a cabo en la Zaragoza del momento. Apenas nos han llegado testimonios de éstas pero cabe preguntarse en qué medida éstas coincidían con las fórmulas del modernismo, aunque fuera tímidamente. Cuestión que nos llevaría a replantear la idea de que fue únicamente a través de las artes gráficas el medio por el que se difundió en Aragón esta nueva tendencia.

903 *Ibídem.*

904 "Centros y sociedades. Ateneo", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 1 de febrero de 1900, pp. 1-2, espec. p. 1.

Entre los ejemplos de los que tenemos noticia hay que citar la decoración llevada a cabo por el valenciano Julio Vila Prades en el comedor del chalet que don Emilio Soteras se edificó en 1900 en el paseo de Sagasta[905]. De este conjunto se dio a conocer recientemente el lienzo que cubría el techo, titulado *Bodas del Amor*, más vinculado con las fórmulas decorativas de herencia académica que con las nuevas modas europeas[906]. Ahora bien, lo cierto es que no conocemos las características del resto de las pinturas que aunaban escenas costumbristas y mitológicas. Vila Prades, por otra parte, mantenía por esas fechas una estrecha vinculación con Aragón tal y como demuestra el uso de sus trabajos para ilustrar las páginas de la revista *Aragón Ilustrado* en 1899 o su victoria en el concurso para la elaboración del cartel de fiestas del Pilar de 1900[907].

Ese mismo año, Victoriano Balasanz decoró el techo de una de las estancias de la vivienda del industrial Antonio Portolés representando el *Triunfo de la Agricultura*[908]. También Juan José Gárate se ocupó en 1903 de la decoración del comedor del señor Bellido, tal y como recogía Valenzuela la Rosa en *Revista de Aragón*[909]. Algunos años después, ya en 1909, Santiago Pelegrín hacía lo propio en una vivienda de la localidad de Alagón[910].

Si bien el que debió ser verdadero especialista en la cuestión fue Elías García Martínez, a la sazón padre de Julio y Honorio García Condoy, a quien en 1901, al trazar el panorama artístico de la ciudad, se aludía como alguien que recibía al menos un encargo anual para decorar un techo[911]. Sabemos que el año anterior había realizado una decoración a base de plantas y pájaros para el patio de la vivienda del citado Portolés[912] y que, en 1903, se ocuparía de la decoración pictórica del nuevo mercado de Lanuza en la que representó "con gran exactitud" las frutas y animales que allí se vendían[913]; siendo ésta última señalada por Concha Lomba como un posible ejemplo de decoración modernista en la ciudad[914]. Asimismo, conocemos por su biógrafo, José Martínez Ortiz, que también intervino en la

905 "De Arte", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 31 de diciembre de 1900, p. 1.

906 DILOY OLIETE, M., "«Bodas del Amor» de Julio Vila y Prades", *Pasarela. Artes Plásticas*, nº 11, Zaragoza, mayo de 2001, pp. 34-37.

907 "El cartel de fiestas", *Diario de Zaragoza*, Zaragoza, 23 de septiembre de 1900, pp. 1-2.

908 D.L., "De Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 21 de septiembre de 1900, p. 2.

909 VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte regional. Nuevas tendencias. Pinturas decorativas del señor Gárate", *Revista de Aragón*, Zaragoza, enero de 1903, pp. 12-15.

910 GARCÍA GUATAS, M., "Santiago Pelegrín: Los años oscuros en Zaragoza", en *Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de una utopía* [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 39-45, espec. pp. 42-43.

911 A.M.M., "De Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de noviembre de 1901, p. 1.

912 D. L., "De Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de septiembre de 1900, p. 2.

913 "De Arte. Pinturas decorativas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 27 de junio de 1903, p. 1.

914 LOMBA, *op. cit.*, 2002, p. 82.

decoración del Café Aragonés, del establecimiento *La Parisién* de la calle de Alfonso nº 27, de los teatros Principal y Pignatelli, así como del vestíbulo de la casa de don Orencio Castellano en el Paseo de la Independencia[915].

A tenor de la trayectoria de sus respectivos autores debió ser la línea más académica la que se impuso en estos espacios, pero lo cierto es que algunos testimonios parecen dar muestra de un clima cada vez más favorable a otras posibilidades. Así, Valenzuela, desde las páginas de *Revista de Aragón* señalaba el descrédito en el que estaba cayendo el cuadro como elemento decorativo y subrayaba la nueva dedicación de los artistas a las llamadas "aplicaciones artísticas", es decir, a la pintura decorativa; incluso descartando con ello el empleo de los tradicionales papeles pintados[916]. En este sentido, al juzgar el trabajo realizado por Gárate en el citado comedor, se lamentaba de que éste no se hubiera mostrado más audaz, "dándoles un carácter esencialmente decorativo"[917]. Si bien reconoce que ello le podría haber valido "el calificativo de *modernista*, muy de temer en este país donde no conocemos el nuevo estilo, sino por manifestaciones extravagantes y chocarreras"[918]. A la luz de las ilustraciones que acompañan el artículo lo cierto es que, de acuerdo con los expresado con Valenzuela, no hay en el conjunto una apuesta por las nuevas fórmulas modernistas, salvo quizás por los tipos y el tratamiento elegido, para el lienzo dedicado a *La Primavera*: "una composición idealista, simbólica si se quiere: mujeres que parecen mágicas hadas cogen flores y se adornan con ellas; el paisaje también es un ensueño"[919]. Lo cierto es que Gárate recurrió de forma intermitente a lo largo de toda su trayectoria a un tratamiento de las formas de un tamizado modernismo que puede observarse especialmente en trabajos como *Campos Elíseos* (c. 1900), *Paseos por el Bosque de Bolonia (París)* (c. 1900), *El amor y las flores* (1910-11), *Bacanal* (1915-20), *Alma felina* (1920-24), *La musa del bosque* (1920-28), *Baño de las griegas* (1921) o *Desnudos en el río* (1923)[920].

Testimonio de lo que podía haber sido una verdadera asunción del nuevo lenguaje encontramos, por ejemplo, en algunos de los bocetos para la decoración de interiores realizados por Félix Lafuente en torno a 1904; fecha aproximada de su traslado a Zaragoza. Ya en 1901 Lafuente se había encargado de la realización del cartel de fiestas del Pilar, eligiendo como motivo fundamental la casi obligada composición costumbrista a la que,

915 MARTÍNEZ ORTIZ, J., *El pintor Elías García Martínez (1858-1934). Hijo ilustre de Requena*, [Valencia], Ayuntamiento de Requena, 1997, pp. 29-30.

916 VALENZUELA, *op. cit.,* enero de 1903, p. 13.

917 *Ibídem*, p. 15.

918 *Ibídem.*

919 *Ibídem*, p. 14.

920 Las dataciones se corresponden en este caso con las planteadas por María Pilar López Martín quien ha dado a conocer por primera vez algunos de estos trabajos. Ahora bien, no siempre coincidimos con sus propuestas, tal y como puede observarse al compararlas con las ofrecidas en nuestro catálogo de obras: LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Diputación de Teruel, 2011.

sin embargo, incorpora ya unas orlas vegetales todavía marcadamente naturalistas pero que anuncian ya los nuevos gustos. Fue entonces cuando Lasuén desde las páginas de *Heraldo de Aragón* subrayaba las aptitudes de Lafuente para la decoración de interiores y le reclamaba su presencia en Zaragoza para renovar éste ámbito:

> "Ahora réstame decirle que se venga Vd. a Zaragoza para pintar decoración. Hace falta un pintor de sus condiciones que luzca sus conocimientos en el arte decorativo y deje su gusto exquisito impreso en las casas que se construyen. Ya sé que tiene Vd. una rara condición para abrirse camino. ¡Es Vd. aragonés! Pero, en fin, así y todo yo creo que su talento se impondrá"[921].

Ese mismo año, cuando el *Diario de Zaragoza* se ocupó del título de hijo adoptivo de la ciudad de Zaragoza concedido a Ramón y Cajal, cuyo diseño que la diputación había encargado a Lafuente, se señalaba que éste había huido de "serviles imitaciones y exageraciones modernistas"[922]. Un prejuicio que ya había desaparecido tres años después cuando ante un diploma similar concedido al ex ministro Rafael Gasset se señalaba desde *Diario de Avisos*: "Es de un estilo modernista con muy excelente entonación de colores delicados"[923].

Fernando Alvira se ha ocupado de la posible adscripción de Lafuente al modernismo, señalando que un análisis de sus pinturas y escenografías de su etapa oscense (1893-1904) no permiten tal afirmación. Y, sin embargo, añade, es en esos años cuando realiza una más que evidente aproximación a la estética del modernismo "al menos en su vertiente de diseñador de carteles, de publicidad, de libros y revistas, de pintura para salones, que incrementará su intensidad con el traslado a Zaragoza a partir de 1905"[924]. Entre otras, habría que citar la portada que realizó en febrero de 1904, en colaboración con José Galiay que se ocupó de la orla decorativa, para *Revista de Aragón*. Pero, muy especialmente habría que referirse a sus acuarelas para la decoración de salones, en las que nos muestra algunos de los mejores y más tempranos ejemplos –Alvira las fecha en 1904–, de recepción de la estética modernista en Aragón. En ellas aparecen motivos como el golpe de látigo con una soltura poco común entre los pintores aragoneses del momento si bien, Lafuente, la conjuga con un detallado estudio realista de los motivos vegetales y florales. De este modo, de haber sido tomadas como modelo –por el momento no tenemos noticia de que fuera así– para la decoración de alguno de los interiores burgueses zaragozanos u oscenses del momento, el análisis de la recepción de esta nueva moda en la región cobraría un sentido distinto.

---

921 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* [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], [Zaragoza], Diputación Provincial de Huesca, 1989, pp. 9- 35, espec. p. 22.

922 "De Arte. El título de Ramón y Cajal", *Diario de Zaragoza*, Zaragoza, 5 de enero de 1901, p. 1. Recogido en AZPEITIA, A., "Algunas Noticias sobre Félix Lafuente", en *Félix Lafuente…, op. cit.,* pp. 37-43, espec., p. 41.

923 "Noticias", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 12 de agosto de 1904, p. 3. Recogido en AZPEITIA, *op. cit.,* 1989, p. 42.

924 ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, ¿pintor modernista?", *Argensola*, nº 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 115-130, espec., p. 123.



Félix Lafuente y José Galiay, *Revista de Aragon*, febrero de 1904

Respecto a la pintura de Lafuente, si bien coincidimos con Alvira en el hecho de que, en términos generales, no puede adscribirse al lenguaje modernista, consideramos que no pueden pasarse por alto, ya dentro de su etapa zaragozana, algunas obras más cercanas a ese ámbito. Si en obras como *Pierrot* tan sólo puede intuirse la cuestión a través de las fotografías conservadas, aparece como un hecho manifiesto –y de nuevo hablamos de pintura mural– en su decoración para el zaguán del Centro Mercantil de Zaragoza. Pese a tratarse de una obra ejecutada ya en la segunda década del siglo, hacia 1914, resulta en ella más que evidente, y no sólo por la recurrencia a la temática alegórica, la inspiración en formas decorativas propias del simbolismo y el modernismo europeos.

Volviendo de este modo sobre la cuestión de la decoración de interiores cabe señalar que un mejor conocimiento de los trabajos realizados en la sede del Ateneo en 1900 nos habría ayudado en buena medida a completar el panorama de la recepción del modernismo en la ciudad. Fundamentalmente, porque en su realización estuvieron involucrados algunos de los más destacados artistas aragoneses del momento, ninguno de ellos, por cierto, perteneciente a la nueva generación que, habitualmente, se vincula a la recepción del nuevo estilo. Estas pinturas pudieron convertirse, por tanto, en un modelo a seguir por parte de este grupo de autores.

Tal y como hemos señalado, el hecho de que en la prensa se calificara estas pinturas de "modernistas" no supone, en ningún caso, un verdadero conocimiento de este lenguaje ni por parte de los autores del texto –en ambos casos son anónimos lo que dificulta aún más si cabe cualquier juicio al respecto–, ni tampoco por parte de los pintores implicados directamente en la ejecución de las obra. Sin embargo, tales afirmaciones no parecen contradecirse con lo que sabemos –todavía bien poco en ciertos casos– de la producción

de algunos de los pintores allí reunidos. Sobre todo resulta significativo el que el conjunto estuviera a cargo de Dionisio Lasuén, dado el papel que este escultor, pintor, decorador y crítico, tuvo en la recepción del modernismo en la ciudad.

Pilar Biel se ha ocupado del contenido de algunos de los artículos publicados por Lasuén durante los primeros años de siglo en *Heraldo de Aragón* y *Diario de Avisos de Zaragoza*[925]. Encuentra en éstos una evolución en los planteamientos del autor que iría del eclecticismo defendido hacia 1893, al modernismo por el que aboga ya en 1904 y, de forma más decidida, en 1906. Entre ambos momentos, demuestra Lasuén un conocimiento de las teorías de William Morris y el movimiento *Arts & Crafts* que trata de difundir en el medio zaragozano.

Aunque la defensa del modernismo efectuada por Lasuén en algunos de sus artículos excluye el análisis de la pintura y la escultura: "es claro que me refiero al arte decorativo y sus aplicaciones; del gran Arte en Pintura y Escultura, ya hablaremos otro día"[926], lo cierto es que decoraciones murales cómo la del Ateneo entrarían dentro del primer ámbito. Y a este respecto señalaría algunos años después de su ejecución:

> "Hemos de advertir que hacemos un corte de cuentas con el pasado, en cuanto al clasicismo pueda referirse y no admitiremos ninguna obra que tenga marcado carácter de los antiguos estilos.
>
> No es menosprecio de lo que fue, lo que nos induce a esta resolución; sino el deseo de vivir con nuestro tiempo y procurar marchar sin obstáculos ni prejuicios, por los nuevos derroteros del arte moderno que hoy impera en Europa"[927].

Y, algunos días más tarde, concluía:

> "Ya no se editan obras de arte en otro idioma que el modernista. Los artistas que trabajan y estudian, los que viven en armón con el resto de Europa, han roto definitivamente con la tradición.
>
> El público culto, el que viaja y lee, está igualmente identificado con la reforma"[928].

A falta de un estudio de conjunto sobre las distintas vertientes de la obra de Dionisio Lasuén y, pese a que Biel se refiere a una más que probable defensa de un modernismo "más decorativo que real", que vincularía a su amistad con el arquitecto Ricardo Magdalena; lo cierto es que, tal vez ya en 1900, en la dirección de los citados trabajos de decoración, pudo dar cabida, siquiera de forma tímida o superficial, a la recepción de nuevas fórmulas ornamentales dentro del ámbito pictórico.

925 BIEL IBÁÑEZ, P., "El arte industrial en Zaragoza: bases para su surgimiento y desarrollo", *Artigrama*, nº 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 543-566.

926 LASUÉN, D., "Arte industrial", *Heraldo de Aragón*, 23 de septiembre de 1906.

927 LASUÉN, D., "Arte industrial", *Heraldo de Aragón*, 16 de septiembre de 1906.

928 LASUÉN, *op. cit.,* 23 de septiembre de 1906.

Del resto de los autores partícipes de la pintura mural del Ateneo hay al menos otros dos, Ramiro Ros Ráfales y Mariano Cerezo que, en obras posteriores, –si bien es cierto que, una vez más, dentro del ámbito de las artes gráficas–, mostraron una más o menos decidida apuesta por las formas decorativas modernistas. Del primero, tal y como recoge Eliseo Trenç, contamos con composiciones modernistas como las realizadas para la portada del número extraordinario del 12 de octubre de 1902 del diario *El Noticiero* y las realizadas en 1904 para *Asociación Popular*, órgano de las Ligas y corporaciones católico-obreras de la provincia de Huesca; oscilantes todas ellas "entre la alegoría académica y el modernismo en las orlas que las enmarcan"[929]. Mientras que en relación a Cerezo, habría que citar su cartel para las fiestas del Pilar de 1905, más que por la escena representada, por la grafía y los motivos decorativos a los que recurre.

Surge por tanto, en relación a autores como Lasuén, Ros y Cerezo, el interrogante de si ese tímido acercamiento a soluciones propias del modernismo no habría tenido su origen en la decoración del Ateneo. Ahora bien, tampoco podemos pasar por alto el hecho de que su trayectoria no se caracterizó precisamente por la capacidad para adoptar, o cuando menos traducir al ambiente local, las nuevas tendencias nacionales e internacionales.

Tal y como se ha señalado en más de una ocasión la pintura modernista en Zaragoza, apareció de manera tardía y escasa[930]. En cualquier caso, no estamos completamente de acuerdo con Manuel García Guatas, cuando señala que, "los pintores mayores", se mantuvieron ajenos a las "líneas fantasiosas" de moda entre los jóvenes dibujantes; pese a que, a continuación, señale las excepciones de Félix Lafuente y Ramiro Ros Ráfales[931]. Entendemos más bien que el modernismo se convirtió en una moda, más o menos superficial, que fue seguida por autores pertenecientes a diferentes generaciones, fundamentalmente en el ámbito de las artes gráficas.

En otro lugar señalaba García Guatas que fue el regionalismo el lenguaje que se impuso como ideal estético renovador durante los primeros años del siglo "superponiéndose y ahogando las delicadezas y asuntos banales modernistas, excesivamente superficiales para reflejar el crítico resurgir político de las regiones españolas"[932]. Si bien no le falta razón, hay que recordar que al ser en ese ambiente de recepción del modernismo en el que se formó la generación de pintores regionalistas, fue clave la huella que éste dejó en su obra. Algo que este mismo autor reconoce al ocuparse brevemente del papel que jugó en la trayectoria de Aguado Arnal, Díaz Domínguez, García Condoy o Marín Bagüés[933].

En un primer momento, tampoco los regionalistas supieron llevar determinados rasgos modernistas más allá de sus incursiones en la ilustración y la cartelería. Si bien es cierto que, en su caso, la apuesta por el nuevo lenguaje parecía ser mucho más decidida, tal y como

929 TRENC, *op. cit.*, p. 67.

930 BORRÁS, GARCÍA y GARCÍA, *op. cit.,* p. 39.

931 GARCÍA, *op. cit.*, 2009, p. 534.

932 BORRÁS, GARCÍA y GARCÍA, *op. cit.,* p. 40

933 *Ibídem*, pp. 50-59.

demuestran obras como el conocido cartel de fiestas del Pilar de 1904 realizado por Ángel Díaz Domínguez y José Galiay, sin duda la mejor muestra del modernismo gráfico zaragozano. Ahora bien, finalmente fueron también ellos quienes terminaron por incorporar esos mismos estilemas modernistas a su pintura, si bien esto se hizo más evidente en la segunda década del siglo, cuando ya formaban parte indisoluble de las fórmulas regionalistas[934].

Más que como presencia fugaz –tal y como se ha calificado en alguna ocasión–, entendemos que el modernismo en la pintura de la generación regionalista aparece como una constante desleída entre otras muchas que pudieron incorporar. La obra más comúnmente relacionada con el modernismo pictórico entre los pintores aragoneses es la *Santa Isabel de Portugal* (1910) de Marín Bagüés donde, tal y cómo ha señalado García Guatas, éste adapta, desde su periodo de aprendizaje romano, las "tendencias simbolistas, clasicistas y expresionistas del modernismo germánico y del tardío prerrafaelismo inglés"[935]. De ese mismo momento datan obras igualmente cercanas al modernismo como su *Autorretrato* (1910) o las vistas de los jardines italianos como los de *Villa Doria* o *Bóboli*. El cromatismo modernista se mantendrá en obras posteriores como *Baturra enferma* (1915) e incluso vendrá acompañado de una considerable profusión decorativa, *Baturra con mantón rayado* (1914), así como de temas de inspiración modernista-simbolista como ocurre en *Bodegón con mujer* (1916) y, sobre todo, *La nave de Petrarca* (1917-20).

García Guatas también vincula el modernismo presente en la obra de Aguado Arnal a su colaboración con la figura de Rafael Barradas. No hay duda de que los dibujos y portadas realizados por el uruguayo para la revista *Paraninfo* –que por otra parte no se corresponden con lo más avanzado de su producción–, muestran una cierta vinculación con la gráfica modernista. Ahora bien, para ese momento –1915–, Aguado ya había dado muestras de conocer el modernismo a través de carteles como el que presentó al concurso para la feria de toros del Pilar de 1908, el realizado para el baile de Carnaval del Ateneo en 1913 o aquel con el que, ese mismo año, ganó el concurso para anunciar las fiestas del Pilar y que, en opinión, de Trenç, es uno de los pocos verdaderamente modernistas que pudieron verse en estos certámenes[936]. También en obras tempranas de su producción, inéditas hasta este momento, como *Jardín* (1898-1906) o *El Piropo* (1907), muestra su conocimiento de las fórmulas más características del fin de siglo. Su conocimiento del modernismo era por tanto anterior, y le habría llegado por vías diferentes a las del citado Barradas. Concretamente habría que pensar en su formación en Madrid junto a Eduardo Chicharro.

934 Tal y como planteábamos hace algún tiempo: 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.

935 GARCÍA, *op. cit.,* 2009, p. 534.

936 TRENÇ, *op. cit.*, p. 77.

Ángel Díaz Domínguez, tal y como adelantábamos, es otro de los mejores ejemplos de la recepción del modernismo en Aragón. Más allá de sus ilustraciones y carteles, su pintura, además de su interés por el trabajo de autores como Anglada y, sobre todo, Zuloaga, un tratamiento del color y un interés por las formas sinuosas que denotaban su formación en el ámbito del modernismo. Algo que puede observarse no sólo en sus conocidos ciclos decorativos para el Centro Mercantil de Zaragoza sino también en su pintura de caballete, especialmente en sus paisajes y escenas costumbristas de ambientación aragonesa.

Ya en 1903 Díaz obtuvo un segundo premio en el concurso de postales organizado por *Heraldo de Aragón* con la obra *Leven*. El premio –de 100 pesetas– le fue concedido por un jurado formado por Ricardo Magdalena, Dionisio Lasuén, José Valenzuela la Rosa, Victoriano Balasanz y Alfonso Sola; todos ellos en mayor o menor medida afines al gusto modernista. En su fallo decidieron dejar desierto el primer premio y otorgar dos segundos a Díaz y su compañero José Galiay, así como un tercero al madrileño Guillermo Olivé y tres accésits a Manuel Salvi Loscos, Ricardo Tejedor Sánchez y Teodoro Gascón[937].

Pero lo cierto es que, en el caso de Díaz, faltaría todavía por conocer algunas obras de juventud para comprender el modo y el momento en que abrió su pintura a las influencias modernistas. Así podríamos citar aquellas que presentó a la Nacional de 1904 bajo el título de *Tarde de verano* y *Tarde de invierno* o la que bajo el lema *Come, amigo Sancho*, le permitió obtener un accésit en el concurso artístico organizado por el Ateneo de Zaragoza para conmemorar el tercer centenario del Quijote en 1905. Precisamente fue ésta la única entre las presentadas que Valenzuela consideró digna de mención en su crónica, dado que el artista "no trató de reproducir un pasaje lucido del libro, sino que tuvo la intención de expresar gráficamente un sencillo estado de ánimo del protagonista"[938]. Y en cuanto al procedimiento añadía: "los demás artistas echaron manos de todos los recursos consagrados por nuestras viciosas tradiciones técnicas (…). Sólo Díaz se mantuvo sobrio dando una serena y limpia impresión del natural".

En términos bastante similares podríamos referirnos a Julio García Condoy que si en el ámbito de la cartelería realizaba obras como la que presentó al concurso de carteles para la feria de toros de 1908, en pintura durante la primera década del siglo y los primeros años de la siguiente, oscilaba entre un sobrio y expresivo realismo de tonalidades apagadas que podemos ejemplificar en su *Anciano bebiendo* (1909) –inédito hasta ahora–, y la adopción de una coloración y un uso de la línea perfectamente acordes con la poética modernista. Si en una obra tan poco lograda como *Entrevista de la madre Rafols con el general Lannes* (1908) el cromatismo ya apunta en esa dirección, será tras su viaje a Italia cuando realice una de las que consideramos mejores creaciones pictóricas del modernismo aragonés: un magnífico *Desnudo* (1913) que damos a conocer por primera vez. Tampoco podemos olvidar su decoración para

937 "Concurso de Heraldo. Tarjetas postales. Fallo del jurado", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de diciembre de 1902, p. 1; y "Concurso de postales del *Heraldo de Aragón*", *El Diario de Huesca*, Huesca, 28 de diciembre de 1903, p. 2.

938 VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte moderno", *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1905, pp. 234-238, espec., p. 236.

el Salón Luis XV de Centro Mercantil en el que los motivos elegidos muestran evidentes deudas con la *sezesion* vienesa, así como con la reinterpretación que de ésta hizo el italiano Galileo Chini[939].

Por último, restaría por citar la figura de Manuel León Astruc, quien pese a que comenzó a trabajar ya en la segunda década del siglo, se especializó en la realización de un tipo de retratos, bien al óleo, bien al pastel, que encajaron siempre en las premisas del retrato elegante finisecular, con un uso del color, la luz e incluso las ambientaciones que bien podemos calificar de modernistas. Algo muy similar podemos decir de sus carteles así como de algunas pequeñas obras a las que hemos tenido acceso de carácter eminentemente decorativo.

3.1.3 Modernismo y regionalismo: José Valenzuela la Rosa

Modernismo y regionalismo, como se ha expuesto en capítulos precedentes, distaban de ser fórmulas incompatibles. En el ámbito aragonés así lo demuestran los planteamientos esgrimidos por Valenzuela en *Revista de Aragón*. Del mismo modo que destacamos su papel en la definición y defensa del regionalismo, hay que indicar que realiza una paralela apuesta por la capacidad renovadora del modernismo. Así aludió explícitamente a éste y señaló como modelo para los aragoneses el trabajo de diferentes autores vinculados al mismo. En 1902, frente al habitual clima de adulaciones ante el cartel de Unceta para las corridas del Pilar, se mostraba contrario a éste precisamente por no ser un cartel: "El cartel exige trazos enérgicos, expresión simplicísima, acertada entonación valiéndose de muy pocas tintas; no cabe en ellos la fiel copia realista, por eso el pintor debe buscar una como síntesis gráfica capaz de impresionar rápida y fuertemente"[940]. Y, dando buena muestra de sus inquietudes estéticas, ponía como ejemplo los carteles parisinos de Eugène Grasset. Mientras que entre los españoles se decantaba por la obra de Riquer y Casas, reconociendo únicamente en Unceta su otrora carácter pionero.

También al referirse a la pintura, concretamente cuando critica el modo en que se practica el retrato en la ciudad, defiende un nuevo tipo de retrato, más íntimo, alejado de las fórmulas de aparato, que obligatoriamente hace pensar en la obra de Casas o Rusiñol y, por lo tanto, en las premisas modernistas: "Rarísimas veces se le ha ocurrido á un pintor representar á su personaje paseando por una calle conocida, ó tomando café en un lugar de su preferencia, ó hablando y discutiendo con sus amigos, y, sin embargo, así es como los vemos en el natural casi siempre"[941].

939 CASTÁN, *op. cit.*, 2009, pp. 288-290. Sobre esta decoración también: GUATAS, *op. cit.*, 2004, pp. 79-83.

940 VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte regional", *Revista de Aragón*, Zaragoza, octubre de 1902, pp. 713-718, espec., p. 716.

941 VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte regional", *Revista de Aragón*, Zaragoza, julio de 1903, pp. 11-18, espec., p. 17.

Igualmente podemos considerar un signo de su apuesta conjunta por el modernismo y el regionalismo, la nómina de autores que destacó dentro del panorama aragonés del momento.

Las nuevas formas defendidas por Valenzuela venían encarnadas por la juventud de Ángel Díaz Domínguez, José Galiay y Francisco Marín Bagüés. A los dos primeros se refiere a partir de su triunfo en el concurso de carteles para las fiestas del Pilar de 1904. Señala que su ya referido cartel es uno de los mejores que se han presentado "desde hace muchos años" y, muy especialmente, destaca el hecho de que representa el ambiente local sin caer en los tópicos costumbristas:

> "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 emociones"[942].

Muestra por tanto Valenzuela su rechazo a los excesos folclóricos propios del realismo finisecular, así como un testimonio muy temprano de cómo el nuevo lenguaje regionalista debía tratar de apartarse del tipismo más reiterativo y falto de significación. Al mismo tiempo, en cuanto a sus posibles referentes relata el autor una pequeña anécdota que habla perfectamente de aspiraciones y modelos:

> "Viendo el cartel escuchamos de labios de un pintor, una frase que quiso ser censura cruel y resultó el mayor de los elogios. Decíanos el artista: «fíjense Vds., ese cielo es de Rusiñol y esa muchedumbre de chiquillas que corre atolondrada delante de los cabezudos es de Casas».
>
> ¡Qué más quisieran los autores premiados!"[943].

Por su parte, al ocuparse de la pintura de Marín Bagüés, dejaba fuera alusiones a posibles referentes modernistas y se centraba en su renovadora visión de la temática aragonesa, especialmente por la veracidad de su propuesta.

A la luz de las obras presentadas a la Exposición Nacional de 1904, "*estudios*, *bocetos*, *paisajes* y *trípticos*", Valenzuela había sentenciado la muerte del cuadro. Entendía que el modo de pintar se había transformado notablemente. Según señalaba: "Ahora no se *hacen* cuadros, se intenta pintar el natural, que es cosa muy distinta de las escenas teatrales que tanto gusto dieron en épocas, que por fortuna, no volverán"[944]. Un naturalismo directo, espontaneo,

942 VALENZUELA, *op. cit.*, 1904, p. 382.

943 *Ibídem*, p. 383.

944 VALENZUELA LA ROSA, José, "Arte Moderno. La muerte del cuadro", *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1904, pp. 309-12, espec. p. 310.

ajeno a las complejas composiciones escenográficas que habían dominado el arte durante las décadas anteriores, era, por tanto, el camino a seguir. Y de ahí que sentenciara: "El cuadro se muere, y si no muriese habría que matarlo"[945].

Encontramos, por tanto, cómo Valenzuela se muestra en este momento como un firme defensor de una vía renovadora hasta el punto de que, cuando él mismo era denominado peyorativamente como modernista, no podía sino regocijarse con ello:

> "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 sólo á las medianías, para recibir sin impurezas los sanos consejos de la vida"[946].

Se sitúa, por tanto, junto a los que buscan la novedad, la modernización del ideal artístico en consonancia con el momento que se estaba viviendo; lejos de las premisas definidas en décadas precedentes:

> "Amamos lo nuevo cuando es sincero, cuando es espontáneo, cuando significa el destronamiento de maneras petrificadas por los siglos. ¿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 á los que no siente en torno suyo el eterno evolucionar de las ideas!"[947].

Un año después, en 1906, y en relación a la pintura española del momento, volvía a realizar una defensa de los pintores modernistas, utilizando el término con un sentido amplio que entendía como sinónimo de revolucionarios, rebeldes y autodidactas[948].

Más allá de su apoyo de la estética modernista, Valenzuela se mostraba consciente en ese mismo momento de uno de los principales problemas a los que se enfrentaba la juventud artística aragonesa: la emigración. Ése era el resultado de la pobre infraestructura cultural con que contaban los ambientes locales. Ahora bien, Valenzuela no encontraba la solución en el establecimiento de pensionados, práctica frente a la que, como ya vimos, se mostró abiertamente contrario:

945 VALENZUELA, *op. cit.*, 1904, p. 311.

946 VAÑENZUELA, *op. cit.*, 1905, p. 235.

947 *Ibídem.*

948 VALENZUELA LA ROSA, José, "Los pintores españoles", *Cultura Española*, nº 2, Madrid, 1906, pp. 484-491, espec. p. 485.

> "Mil veces ha ocurrido: el artista que obtiene la pensión marcha al extranjero en busca de gloria y de un mercado universal para sus obras. Si no consigue vencer en la lucha, si no puede hacerse una firma vuelve á su tierra dispuesto á explotar sus escasas aptitudes; si logra triunfar, entonces se establece en cualquier capital europea ó cuando menos en Madrid, desde donde suele vender á sus paisanos la gracia de reproducir la vida y costumbres del terruño hallándose á cien leguas de él. Así hemos visto pintores que tenían por asunto episodios de la historia aragonesa, y se han copiado muchos baturros en los *estudios* de Venecia con *fondos* de la misma pintoresca ciudad
>
> Es decir, que si la pensión se aprovecha, habremos contribuido los aragoneses al desenvolvimiento del arte moderno con un hombre ilustre que, después de haber nacido á las orillas del Ebro, se dedicará á pintar las lagunas pontinas, y si la pensión se malversa tendremos un desgraciado más, que necesitará protección continua, gravitando eternamente sobre nuestros hombros"[949].

La alusión a aquellos pensionados que, como Salinas o Barbasán, habían decidido permanecer en Italia en lugar de regresar a Aragón, resulta más que evidente.

Pese a todo, no puede decirse que las becas ofertadas por instituciones aragonesas fueran precisamente abundantes. De hecho, el panorama era tan pobre que artistas locales debían recurrir a instituciones de fuera de la región. Así, de las tres bolsas de viaje concedidas por la Diputación de Barcelona a alumnos de la Escuela Superior de Artes e Industrias y Bellas Artes en 1905, dos fueran a parar a autores de origen aragonés[950]. Cayo Guadalupe Zunzurren la obtuvo por "Colorido y composición" y Miguel Latas Benedé por "Estampados". El primero permanecería el resto de su trayectoria vinculado a la ciudad de Barcelona, obteniendo un considerable éxito como bodegonista; mientras que Latas –nacido en Jaca y que también fue becado por la Diputación de Huesca–, obtuvo un plaza como profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba, desarrollando así el grueso de su trayectoria en la ciudad andaluza. Ninguno de ellos, en consecuencia, contribuyó a la definición del regionalismo plástico aragonés.

Incluso el propio Gárate, pese a su importante proyección en el ámbito local, residió, según recoge María Pilar López, cerca de dos años, entre 1906 y 1908, en Alemania; seguramente en busca de un panorama más halagüeño para ejercer su trabajo[951].

949 VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte Moderno. La Fundación Villahermosa-Guaqui", *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1905, pp. 405-08, espec., p. 407.

950 "En la Academia Provincial de Bellas Artes", *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de abril de 1905, pp. 1-2. También se procedió a prorrogar otras dos bolsas concedidas con anterioridad, una de ellas al escultor Pablo Gargallo.

951 LÓPEZ, *op. cit.*, p. 59.

Más críticos con la situación que obligaba a los pintores a salir de su tierra, no ya por interés sino por falta de oportunidades, se mostraron algunos años después otros autores como Luis Torres –"Aquí, al contrario. El artista que quiere ser algo ha de emigrar"[952]–, o Julio Calvo Alfaro, quien, en realidad, lo hace extensivo a toda la intelectualidad aragonesa:

> "Nace en Aragón un hombre de ciencia, un artista, un hombre de letras, y ante sus ojos no se presenta la perspectiva de una fuerte corriente de patriotismo aragonés, ni la posibilidad, material, de llenar en un ambiente de pobreza sus necesidades y humanas ambiciones; en el acto, de un modo automático, viene el éxodo, y el hombre de letras, el artista, el sabio, tiene que emigrar, aunque esta emigración se realice hacia Madrid y aún peor que allí se encauce, y no puede aportar a la albor de engrandecimiento aragonés toda la fuerza de su especial valoración"[953].

3.1.4 La actividad Juan José Gárate en los primeros años del siglo XX

Buena parte de la pintura de los primeros años del siglo XX se caracteriza por el intento de definir paulatinamente las fórmulas propias del lenguaje regionalistas. Es decir, que en Aragón se estaba dando exactamente el mismo proceso que describimos en relación al conjunto de España.

Tal y como indicábamos, Juan José Gárate era entonces el pintor joven con mayor proyección del panorama aragonés. Había regresado de Italia hacia 1898, instalándose en Zaragoza y recibiendo un rápido reconocimiento incluso desde instancias oficiales, tal y como y demuestra su nombramiento como profesor de Colorido y Composición en la Escuela de Artes de Zaragoza o su inclusión como académico de número de San Luis el 13 de febrero de 1898[954]. Por otro lado, su constante actividad expositiva, además de ser toda una novedad para el medio local, le situó en una situación privilegiada, que, además, vino refrendada por la buena acogida que tenían sus obras en las sucesivas Exposiciones Nacionales y su participación en certámenes internacionales como la Exposición Universal de París de 1900, la Exposición Internacional de Arte del Centenario de 1910 o el Salón de París de ese mismo año. En Zaragoza, mientras tanto, expuso en esos años, que tengamos noticia, al menos en dos ocasiones durante el año 1900, otra en 1901, de nuevo en dos ocasiones en 1903 y una más en 1905. Todas ellas tuvieron lugar en locales comerciales como La Veneciana, López e hijos y hermanos González y, salvo por las celebradas en este último establecimiento en noviembre de 1903 y febrero de 1905, no iban más allá de la presentación de la última obra pintada por el autor en el escaparate de los citados comercios.

952 TORRES, L., "Un cartel de fiestas y una cabalgata artística", *Juventud*, nº 69, Zaragoza, 18 de julio de 1915, p. 3.

953 CALVO ALFARO, J., "Nacionalismo aragonés", *El Ebro*, nº 18, Barcelona, 20 de octubre de 1919, p. 1.

954 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.

Al margen de su notable éxito como retratista –con magníficas muestras en estos mismo años como *Basilio Paraíso* (c. 1900)– o sus acercamientos a la pintura social y melodramática –*Auxilio* (c. 1893), *Los desheredados* (c. 1905), *Emigración* (c. 1908)…–, fue su particular modo de acercarse a la temática aragonesa, el que además de conectarle con el público y la crítica, debió interesar a aquellos pintores algo más jóvenes que en ese momento iniciaban su trayectoria profesional. En cualquier caso, la pintura de Gárate, que para estos años ya mostraba un estilo plenamente definido y que apenas mostraría cambios notables a lo largo de su trayectoria, debe considerarse como el nexo de unión entre el costumbrismo decimonónico y las nuevas fórmulas regionalistas.

Obra especialmente ilustrativa a este respecto sería *Copla alusiva* (1904) con la que obtuvo una segunda medalla en la Nacional de 1904, notablemente alabada por Francisco Alcántara desde *El Imparcial*, como ejemplo de "sano casticismo"[955]. En ésta aparece todavía una considerable concesión a la anécdota, si bien parece adentrase por la vía de la depuración, tratando de dejar atrás sus connotaciones más románticas. Al menos si lo comparamos con obras suyas realizadas pocos años antes como *La vuelta del trabajo* (c. 1900) que presentó en la Exposición Universal de París de 1900 –donde obtuvo una tercera medalla– y en la Nacional del año siguiente. En cualquier caso, tal y como ha señalado Ángel Azpeitia, se adivina todavía en *Copla alusiva* un relato implícito, recogido en su momento de máxima tensión[956]. Un proceder que era más propio de la pintura de historia y que perdería su validez entre los regionalistas. También con la pintura de historia tiene que ver la elección del gran formato, pero ahora es la expresión de una costumbre, unas vestimentas, una forma de vida tradicional la que requiere de tales dimensiones. Un camino que ya había explorado algunos años con *Los segadores* –con unas medidas de 260 x 360 cm–, presentado a la Nacional de 1901.

La obra de Gárate de ese momento, además de haber importado de Italia nuevos usos del color y la pincelada más propios del modernismo, trataba de abrir el camino hacia un a un nuevo tratamiento de la temática costumbrista. Al menos así parecía apuntarlo en *Copla alusiva*, en la que se avanza tímidamente en la reducción paulatina del anecdotismo romántico, se opta por la concreción en el número de figuras y la representación fiel de cada detalle y, en última instancia, y pese a las limitaciones que en este sentido mostró siempre Gárate, se pretende conectar con la identidad aragonesa, no tanto como con una expresión tipificada de lo pintoresco. Y, sin embargo, el camino por recorrer era todavía mucho. Así lo reconocía *Heraldo de Aragón* donde, pese a la segunda medalla que obtuvo la obra en la Nacional de 1904, se entendía que el autor había caído en una "retórica decimonónica de carácter efectista con más contenido literario que real"[957]. Lamentablemente, Gárate no fue capaz en lo sucesivo de ahondar en este nuevo proceder.

955 ALCÁNTARA, F., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 16 de mayo de 1904, p. 1.

956 AZPEITIA, A., "Sobre la pintura costumbrista Gárate y los género", en *J. J. Gárate (1870-1939)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991, pp. 13-22, espec. p. 22.

957 "De Arte", *Heraldo de Aragón*, 23 de mayo de 1904. Recogido en LÓPEZ, *op.cit.*, p. 56.

En cualquier caso, el éxito de Gárate entre la burguesía local era más que notable. Y también entre cronistas como "M" quien desde las páginas de *Heraldo*, describía algunos de lo envíos que el autor pensaba realizar a la Nacional de 1901, entre los que se encontraban *La vuelta del trabajo*, el retrato de *Basilio Paraíso* y *Los dos cultivos*; en la que el autor entendía que Gárate se había dejado "sugestionar por la paleta luminosa de Sorolla", supeditando todo el conjunto a los efectos de luz[958]. Dos años después, con motivo de su exposición en hermanos González, desde *Heraldo de Aragón* se subrayaba:

> "Gárate es un enamorado de las escenas de la tierra aragonesa desarrolladas en plena luz y en ambiente propio. Sin necesidad de recurrir á efectos que hagan más *vistoso* el terruño, inspirándose en él tal cual se muestra, con toda su franca rudeza, sin disfraces mentirosos. Gárate ha conseguido sorprender bellezas que atraen porque son verdadera y espontáneas"[959].

Entre las obras que presentó se encontraba *La madre*, escena de baño en Albalate en que una mujer se lleva a su hijo de la orilla tras una reprimenda que pertenece al Museo San Telmo de San Sebastián; *Los pelaires* que junto a la anterior presentó a la Nacional del año siguiente; *El primer melón*; *En el río*; *Orilla del canal Imperial* y cuatro retratos: el de Juan Pérez, el Gil Rabal, el de una joven y el suyo propio.

En febrero de 1905, Gárate repetiría experiencia, mostrando de nuevo en hermanos González el trabajo realizado durante el verano anterior. Se trataba de una obras inspiradas en su Albalate del Arzobispo natal, escenas campestres y paisajes en los que el crítico M, subrayaba sus aptitudes para la expresión del colorido[960]. Entre ellas se encontraba la representación de un secador de panizo, la de una recolectora, una escena de caza, otras de lavadero y jota, algunos paisajes, y el lienzo *Los desheredados.*

Ante tal recepción crítica no puede extrañar que, poco después, resultara ganador del concurso artístico convocado por el Ateneo de Zaragoza en 1905 para conmemorar el tercer centenario del Quijote. El premio se le concedió por el trabajo presentado bajo el lema *Momo* y que en realidad representaba a *Don Quijote en la casa de los duques*[961].

De hecho, tan sólo los críticos más avezados como Valenzuela la Rosa mostraron reticencias ante su pintura; calificando este último reconocimiento de inmerecido[962]. Volvía a expresar Valenzuela las mismas reticencias que ya había referido ante las obras expuestas

958 M., "De Arte. Cuadros de Gárate", *Heraldo de Aragón*, 29 de enero de 1901, p. 2.

959 "De Arte. Una exposición", *Heraldo de Aragón*, 16 de noviembre de 1903, p. 1.

960 M., "Arte. Exposición Gárate", *Heraldo de Aragón*, 15 de febrero de 1905, p. 1.

961 En cualquier caso, el éxito de esta convocatoria fue muy limitado. Según recoge Valenzuela tan sólo se presentaron tres cuadros y un bajo relieve: VALENZUELA, *op. cit.*, 1905, p. 236. El resto de premiados fueron Ángel Díaz Domínguez con un accésit por *Come, amigo Sancho*, mientras que recibieron menciones honoríficas Baltasar González por *Pastoril* y Dionisio Pastor Valsero por *¡Viva Aragón!* Recogido en: SORIA, *op. cit.*, p. 251.

962 VALENZUELA, *op. cit.*, 1905, p. 236.

por Gárate en diciembre de 1903 en la tienda de muebles de los señores González. En esta ocasión, aunque había reconocido la calidad de algunos de sus trabajos en la reproducción del natural, también señaló al peligro que corría Gárate al componer en exceso sus escenas. En cualquier caso, el hecho de que Gárate se inclinara por la representación del carácter regional era motivo más que suficiente para que Valenzuela encontrara determinados valores en su pintura. Tal y como señalaba:

> "No obstante esas debilidades muy justificadas, hay en las obras de Gárate algo que las hace extremadamente simpáticas, y es el carácter regional, típico que ostentan. Apurando esa nota han de conquistar nombre propio nuestros artistas. Todavía echamos de menos en Gárate la energía, la brusquedad si se quiere, que debiera tener el arte aragonés, enemigo, como nosotros mismos, de cuanto significa atildamiento ó inútil vestidura"[963].

Igualmente crítico se manifestó algo después Dionisio Lasuén al realizar una crónica artística del año 1903. En relación a Gárate señalaba: "…aunque muchas veces persigue de buena fe la verdad del arte, otras, las más, ha de acomodarse a la mentira convencional, hijo de las circunstancias a que obliga el ambiente artístico que nos rodea"[964]. Mientras que destacaba el descubrimiento que había supuesto la pintura de Díaz Domínguez y José Galiay.

Las opiniones de Valenzuela y Lasuén refuerzan nuestra idea de que Gárate, pese a pertenecer a la generación regionalista, presentó a lo largo de toda su producción excesivas deudas con el costumbrismo decimonónico, optando por embellecer sus representaciones de la realidad aragonesa en lugar de tomar la vía de ese realismo preconizado por el crítico. Ni siquiera en la asimilación que hizo Gárate de temas y tratamientos propios del modernismo encontramos una verdadera vocación renovadora, dado que éstos no cobrarían importancia en su obra hasta la década siguiente.

En cualquier caso, la obra de Gárate siguió contando con notables defensores, especialmente durante los primeros años del siglo, e incluso más allá del ámbito aragonés. Así lo demuestra un artículo publicado por M. G. G. en la *Revista Aragonesa* en relación con los trabajos presentados por el autor a la Nacional de 1908: *Emigrantes, Almuerzo en el olivar* y *Juventud que escapa*[965]. Recoge el autor las buenas críticas que le había dedicado Francisco Alcántara desde *El Imparcial*, especialmente al primero, destacando la capacidad del artista para poner sus pinceles al servicio de los "grandes problemas sociales", y afirmando:

> "Mas para ver cuadros de la especie del que me ocupo hay antes que apartar de los ojos ese cúmulo de artificios y ficciones coloristas que como un cristal embustero llevamos delante, y eso no se consigue más que pudiendo ver y comparar despacio.

963 VALENZUELA LA ROSA, J., "Notas. Exposición Gárate", *Revista de Aragón*, Zaragoza, diciembre de 1903, p. 341.

964 LASUÉN, D., "De Arte. Impresiones críticas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 de enero de 1904, pp. 1-2.

965 M.G.G., "Tres cuadros de Gárate", *Revista Aragonesa,* nº 13-14, Zaragoza, abril-mayo de 1908, pp. 199-202.

> Todo en esta pintura conduce á la sensación de ese desgarramiento íntimo al que ni las lágrimas acompañan á veces, desgarramiento, desprendimiento de la patria, mole histórica, inmensa, de la que el infeliz desgarrado parte sin otro amparo que una ilusión"[966].

También comparaba *Emigrantes* con una obra del mismo asunto presentada por Ventura Álvarez Sala, que obtuvo una segunda medalla y que, en su opinión, resultaba notablemente inferior. Igualmente elogiosas habían sido las palabras que el diario alemán *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung*, había dedicado a *Almuerzo en el olivar*, también recogidas en este mismo artículo[967].

3.1.5 Francisco Marín Bagüés y la primera formulación del regionalismo aragonés. Los concursos de la Fundación Villahermosa-Guaqui

La aspiración –nunca culminada– de Valenzuela de que se desarrollara una escuela aragonesa de pintura, que, en la línea de lo expresado por Concha Lomba[968], identificamos con el incipiente desarrollo de un regionalismo plástico aragonés, supone el más claro testimonio de cómo en esos primeros años del siglo existía un clima de opinión favorable a la consecución de una pintura que pudiera identificarse con la idiosincrasia regional. En cualquier caso, si en su conocida serie de artículos de 1902[969] –de la que ya nos ocupamos en su momento–, el panorama resultaba poco halagüeño, éste apenas parecía haberse transformado dos años después. Fue entonces cuando, a tenor de las obras presentadas por autores aragoneses a la Nacional, Valenzuela señalaba: "Nada los une, ni la técnica, ni las ideas, ni los asuntos de sus obras, ni siquiera ese espíritu de clase tan desarrollado hoy hasta en los oficios más viles"[970]. Algo que diferenciaba a los artistas aragoneses de la unidad que percibía en andaluces, vascongados, gallegos, catalanes, madrileños o valencianos. No es por tanto extraño que tengamos que esperar a fechas posteriores a 1905, con la eclosión de la pintura de Marín Bagüés para empezar a hablar de pintura regionalista en Aragón.

Como ya se ha visto, toda renovación en el ámbito artístico pasaba obligatoriamente, en opinión de Valenzuela, por la inspiración en los asuntos de la propia tierra:

> "Si los administradores de la fundación Villahermosa-Guaqui quieren sacar de su marasmo, en la medida y proporción que les corresponde, el arte aragonés, deben sustituir las antiguas y estériles pensiones y los infecundos concursos, por auxilios pecuniarios que sirvan á los artistas para realizar viajes rápidos de instrucción, exigiendo

966 ALCÁNTARA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 7 de mayo de 1908, p. 4.

967 Según recoge M.G.G. en un artículo fechado el 27 de mayo de 1908 del que ofrece un fragmento traducido.

968 LOMBA, *op. cit.,* 1996-97.

969 VALENZUELA, *op. cit*, mayo-septiembre de 1902, p. 408.

970 PINTURICHCHIO, "Los pintores aragoneses en la Exposición nacional", *Heraldo de Aragón*, Madrid, 20 de mayo de 1904, p. 1.

á los favorecidos pruebas de haber aprovechado el tiempo y señalándoles en definitiva como compromiso inexcusable, el de inspirarse en su tierra para realizar la obra que haya de poner de manifiesto sus adelantos.

Solo de este modo podrán hallarse tendencias originales que vengan en su día á enriquecer el arte patrio; solo así podremos tener un arte exclusivo que ennoblezca nuestros sentimientos y marque nuestras industrias con sello propio. Si sacamos de la tierra los frutos que nos alimentan y las primeras materias que elaboran nuestras fábricas ¿por qué no hemos de sacar también un ideal de belleza que se acomode á nuestro temperamento y sea el más gozoso consuelo de nuestros espíritus?"[971].

Esta última pregunta viene a resumir todo el espíritu que guía el regionalismo plástico español. Y en el intento de darle una respuesta afirmativa hay que situar el trabajo de los principales representantes de este lenguaje. En el caso aragonés, no fue hasta el descubrimiento de la obra de Marín Bagüés cuando Valenzuela vislumbró una primera posibilidad de que tuviera lugar la tan ansiada renovación desde la autoafirmación. Esto ocurrió durante el primer certamen de la Fundación Villahermosa-Guaqui, donde Valenzuela encontró en Marín al único autor que destacaba entre un conjunto de pintores sobradamente conocidos y que no mostraban ningún progreso en su arte:

"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 artista"[972].

De las obras presentadas destaca, como no podía ser de otra manera, aquella que se detenía en la representación de un grupo de mujeres aragonesas:

"El mejor de sus cuadros carece de lo que han venido llamando *asunto* nuestros respetables académicos. Representa unas mujeres del pueblo, de marcado tipo aragonés, tipo de raza, que conversan amigablemente. (...) El dibujo es correctísimo, de líneas seguras y firmes que señalan con precisión el carácter del modelo: no necesitaban los personajes del cuadro de su especial indumentaria para ser reconocidos como gente nacida en esta tierra, donde todavía se conservan con cierta pureza los rasgos típicos de una raza digna de perpetuarse"[973].

971 *Ibídem.*

972 VALENZUELA, *op. cit.*, ¿octubre? de 1905, pp. 405-408, espec. pp. 405-406.

973 *Ibídem*, p. 406.

La alusión a la raza, tan común en el ámbito del regionalismo, nos vuelve a dar muestra de cuál era la orientación que consideraba Valenzuela que debía seguir el arte del momento. Del mismo modo, que hay que destacar el hecho de que alabe en Marín Bagüés el grado de realidad de que logra dotar a sus obras, puesto que es en la senda del realismo donde, formalmente, sitúa el arte del nuevo siglo. Este realismo suponía, en su opinión, un acercamiento a la verdad, un alejamiento de las obras de "asunto", de los retratos de aparato y las grandes composiciones históricas contra las que había que reaccionar

En realidad Marín debió presentar al certamen alguna obra más de las citadas por Valenzuela, al menos eso aseguraba "La Chicharra" en *Diario de Avisos* antes de que se abrieran las plicas y revelaran los nombres de los concursantes. En concreto enumera un boceto de cartel realizado a la acuarela, un retrato al pastel y dos al óleo, y dos cuadros de género. Señalaba en relación a estos últimos: "uno representado dos chicos, muy bien dibujado el primero de estos y otro con tendencia a la escuela modernista que pudiera titularse «Las comadres». Aparte la tendencia –que no es de mérito– entendemos que, fuera algunos de los sancionados, es el mejor cuadro expuesto y en el que se revela un artista para nosotros desconocido"[974]. Coincide por tanto con Valenzuela, en señalar la citada representación de mujeres aragonesas como la mejor obra presentada y no parece gratuito subrayar el hecho de que lo vincule con la escuela "modernista". No en vano, estamos viendo cómo Marín, a pesar de su juventud, era quien más novedades aportaba al panorama local.

Si bien ignoramos con seguridad el paradero de esta obra, y aun siendo conscientes de lo escueto de las descripciones conservadas, tanto por éstas, como por el propio título utilizado por el crítico, no sería extraño que se tratara de la primera versión de *Las tres edades* fechada ese mismo año, cuando el pintor contaba con 25 años de edad.

Marín volvió a triunfar en el concurso los dos años siguientes, 1906 y 1907, en ambas ocasiones con una obra de temática aragonesa: *Probando el vino* y *En la cadiera,* respectivamente. No en vano, y más allá de la incuestionable calidad de sus trabajos, había sabido conectar con el gusto demandado tanto por el público como por la intelectualidad del momento.

No deja de sorprender la rapidez con la que Marín Bagüés fue capaz de definir su propio estilo pictórico, y por ende, formular una respuesta aragonesa al fenómeno de la pintura regional exactamente al mismo tiempo en que ésta estaba siendo formulada en el panorama nacional. De esos años datan, además de las citadas, otras propuestas de asunto aragonés como *Ansotano* (c. 1903), *Haciendo calceta* (c. 1904) o *Debajo del puente de Piedra* (c. 1903-1905), según las dataciones propuestas por Manuel García Guatas[975]. A partir de ese momento ya se puede afirmar con rotundidad que su pintura ha adquirido una considerable madurez y unas características propias. El camino abierto por la citada *Las tres edades* (1905)

974 LA CHICHARRA, "Patronato Villahermosa Guaqui. Un concurso", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 17 de octubre de 1905, p. 1.

975 *Francisco Marín Bagüés (1879-1961) en las colecciones privadas* [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Cajalón, 2010.

–a todas luces una obra clave de su trayectoria– y continuado con *Probando el vino* (1906)[976] –que en realidad sólo conocemos a través de reproducciones–, desemboca en un conjunto de trabajos fechados en el año 1907: *Los ermitaños*, *En la cadiera, Baturra de mantón blanco* y *Triando prescos*; en las que ya no hay apenas dudas sobre el camino que seguirá prácticamente el resto de su producción. Las tres últimas, por otra parte, pudieron verse en la cita que supuso su consagración definitiva: la Exposición Hispano-Francesa de 1908.

Mientras, sus compañeros de generación, los mismos que le acompañarían en esa empresa de definir una pintura regionalista aragonesa, como Rafael Aguado Arnal o Julio García Condoy, parecían más preocupados por el dominio del género del retrato; al menos eso parece deducirse de las obras que presentaban a los concursos Villahermosa. Ángel Díaz Domínguez, por su parte, parecía estar por aquel entonces más centrado en su trabajo como ilustrador. Podemos concluir, por tanto, que la incursión definitiva de todos estos en el ámbito regionalista fue, por tanto, algo más tardía. La primera formulación de este lenguaje había quedado, por tanto, en manos de Juan José Gárate –al menos parcialmente– y, sobre todo, Marín Bagüés.

3.2 PLENITUD: 1908-1923

Situamos en el año 1908 el periodo de madurez de la pintura regionalista por coincidir con la celebración de la Exposición Hispano-Francesa. Aunque la novedosa propuesta de Marín Bagüés ya estaba formulada con anterioridad a esa fecha, lo cierto es que fue entonces cuando pudo medirse con las propuestas que, en este ámbito llegaban, desde otras regiones españolas. Además, como señalábamos, fue entonces cuando se vio reunido un pequeño grupo de obras del autor, que le otorgó el reconocimiento definitivo; destacándose su trabajo incluso por encima del de afamados pintores nacionales y extranjeros.

A partir de esa recepción directa de los lenguajes imperantes en la España del momento, los autores aragoneses se encontraron en la tesitura de ofrecer una respuesta personal a los mismos; azuzados seguramente por el éxito de quien ofrecía la visión más avanzada de unos asuntos que eran comunes a todos ellos. Y así lo hicieron durante los siguientes quince años.

Pronto tuvieron lugar muestras individuales de autores de la nueva generación como Julio García Condoy y Rafael Aguado Arnal, recogiendo el testigo de las realizadas por Gárate durante el periodo anterior. El Ateneo, por su parte, se volvió a implicar en la celebración de exposiciones regionales de modo que la producción de éstos y otros jóvenes pudo confrontarse con la de los autores consagrados, dando muestras de la cada vez más decidida implantación de las premisas regionalistas. Al mismo tiempo, el magisterio de artistas de fuera de la región dejó huella en diferentes pintores, concretamente nos referimos, el

976 Con esta obra participaría Marín Bagüés en la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona de 1907, junto a otro aragonés, Juan Cabré, con quien se había formado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

ejercido por Eduardo Chicharro e Ignacio Zuloaga. Si bien quien se instaló durante un breve periodo de tiempo en Zaragoza fue Rafael Barradas, participando de un debate en torno a la recepción de las fórmulas vanguardistas que empezaba a ocupar un lugar entre los medios aragoneses. Unas fórmulas que, como veremos, si bien desde un punto de vista teórico y despojadas de sus planteamientos más radicales, tan sólo tuvieron una cierta acogida dentro de los ambientes regionalistas.

Como decíamos el discurso artístico local pasó a ser protagonizado de forma prácticamente exclusiva por los mejores representantes de la plástica regionalista. A los nombres ya citados se unieron otros como Ángel Díaz Domínguez, Justino Gil Bergasa, Manuel León Astruc, Ramón Acín o Miguel Viladrich. La plástica de todos ellos maduró de forma definitiva durante la década de 1910 protagonizando las principales exhibiciones del periodo, como la organizada por los redactores de la revista *Paraninfo* en 1915 o aquella en la que acompañaron a los trabajos de los vascos Zuloaga y Uranga en 1916. Un proceso que culminó con la muestra más importante celebrada durante esa década, la Hispano-Francesa de 1919, en la que los artistas aragoneses no sólo pudieron mostrar sus trabajos junto a la de sus colegas francesas sino, muy especialmente, confrontarlos con los del resto de regiones españolas. El regionalismo fue, sin lugar a dudas, el lenguaje dominante entre éstos, convirtiendo la exposición en el momento culminante a todo este proceso al que nos venimos refiriendo. Tras su celebración, se intensificaron los contactos con el ambiente artístico vasco, dando lugar a las últimas iniciativas que podemos vincular a este periodo del madurez del regionalismo plástico aragonés, las *Exposición de la Asociación de Artistas Vascos* celebrada en Zaragoza en 1921 y las dos iniciativas puestas en marcha por la recién creada Asociación de Artistas Aragoneses en 1921 y 1923.

3.2.1 La Exposición Hispano-Francesa de 1908

Diferentes estudios precedentes se han encargado del análisis de las obras de arte contemporáneo que pudieron verse en esta exposición[977]. Como es sabido, éstas ocuparon dos espacios diferentes: la sala dedicada a tal efecto en el último piso del edificio de La Caridad y las dos salas del palacio de Museos que, una vez inaugurada la muestra, el Ayuntamiento de Barcelona patrocinó con una serie de obras pertenecientes al Museo de Arte Moderno de la Ciudad; popularmente conocida como la Sala Catalana.

977 Entre otros: JIMÉNEZ et alt., *Aragón y las… op. cit.*, 2004; JIMÉNEZ ZORZO, F. J., et alt., "El verano más hermoso", en *La modernidad y la Exposición Hispano-Francesa*, *op. cit.,* 2004, pp. 25- 80, espec., pp. 45-55; LOMBA SERRANO, C., "Una fiesta de formas, volúmenes y colores", en *La modernidad… op. cit.*, 2004, pp. 123-139; y GARCÍA GUATAS, M., "Obras que se vieron y han quedado de la Exposición Hispano-Francesa", *Artigrama*, nº 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 169-195. Por nuestra parte, también realizamos una pequeña aportación al respecto: CASTÁN CHOCARRO, A., "La pintura aragonesa y la Exposición Hispano-Francesa de 1908", *Aragón. Turístico y monumental*, nº 363, Zaragoza, SIPA, 2007, pp. 5-9.

Valenzuela, que había sido secretario general de la Comisión de Bellas Artes de la exposición, comenzaba su texto en el *Libro de oro* de la muestra señalando las dificultades con que contaron los organizadores de la sección de arte contemporáneo, fundamentalmente, por coincidir en el tiempo con la celebración de la Exposición Nacional de Bellas Artes. A continuación, reconocía que el jurado de selección había actuado con un criterio "de benevolencia compatible con la dignidad artística"[978], si bien entendía que el conjunto finalmente reunido constituía: "una representación muy honrosa de la moderna pintura nacional"[979]. En cualquier caso, lo que para Valenzuela era "benevolencia", era señalado desde *Heraldo de Aragón* bajo la firma "R", como una "manga muy ancha"[980] a la hora de hacer la selección. Lo cual no deja de ser resultar sorprendente dado que, es más que probable, que la inicial "R" se correspondiera con el seudónimo Riverita, utilizado por el propio Valenzuela. Una posible explicación a esta disparidad de criterio en un mismo autor, podemos encontrar en la diferente naturaleza de los textos a los que aludimos: una crónica periodística frente a un catálogo oficial.

En cualquier caso, Valenzuela, en el texto oficial, prefirió centrarse en destacar el carácter innovador de los trabajos presentados: "En poco espacio, el observador pudo conocer á los mejores intérpretes de las nuevas tendencias que han salvado á la pintura española de caer en la trivialidad y en la más ruinosa decadencia"[981]. Ahora bien, no hay que olvidar que ésta era una mirada retrospectiva, publicada unos tres años después de que la exposición tuviera lugar. La realidad fue que los autores se animaron a enviar sus trabajos de forma tímida y paulatina. De hecho, una vez abierta la exposición, y tal vez por el éxito que estaba teniendo, siguieron llegado piezas. Hasta el punto de que fue necesario recolocar algunas para dar cabida a las nuevas incorporaciones[982].

De la nómina de autores presentes nos interesa destacar a los que pudieron servir como modelo para la joven generación de aragoneses, especialmente aquellos que podemos vincular al lenguaje regionalista. Tal y como ha señalado Concha Lomba, junto a los lenguajes y géneros más académicos "se exhibieron las tendencias más avanzadas del momento que oscilaban entre las diferentes escuelas regionalistas, los modernismos catalanes y ciertos ecos simbolistas. Eran, por otra parte, las tendencias que gozaban de mayor predicamento entre la crítica española más avezada y moderna"[983].

Estuvieron presentes Eduardo Chicharro con *Los campesinos griegos adorando al Evangelio* y Manuel Benedito con *Visita de Dante y Virgilio a los infiernos*, optando ambos por grandes composiciones de inspiración literaria. Ahora bien, en el caso de Chicharro, que

978 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. 244.

979 *Ibídem*, p. 246.

980 "Crónica de la Exposición. El arte contemporáneo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 junio de 1908, p. 3.

981 VALENZUELA, "La sección…", *op. cit.*, 1908, p. 246.

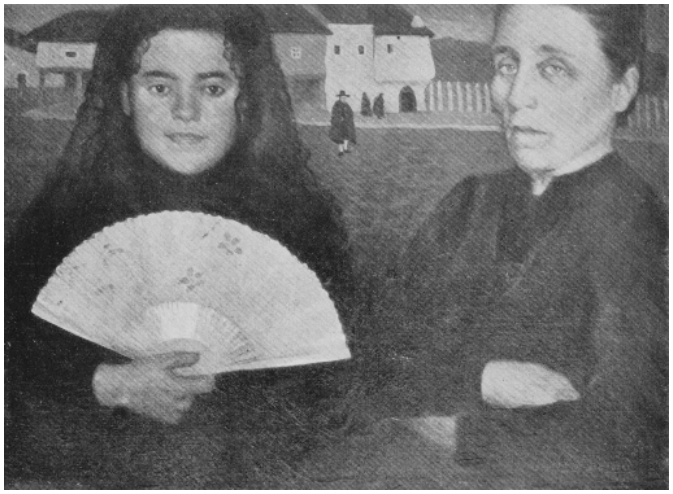
982 "La Exposición. Arte Contemporáneo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de junio de 1908, p. 2.

983 LOMBA, *op. cit.,* 2004, p. 129.

obtuvo con su obra una primera medalla, se trataba más bien de un ejercicio centrado en la representación de los tipos femeninos griegos con sus vestimentas tradicionales, dentro de esa unión entre exotismo y costumbres tan propia del autor. La escena de inspiración religiosa, ocupa en realidad un segundo término. Por cierto que la obra debió ser entonces adquirida para el museo de Barcelona, a cuyos fondos pasó poco después.

Tal y como anunciaba la obra de Chicharro, el regionalismo más avanzado estuvo presente. Especialmente a través de las obras presentadas por los pintores vascos. En concreto los hermanos Ramón y Valentín Zubiaurre, que ya comenzaban a obtener sus primeros reconocimientos, y que presentaron al menos tres trabajos: dos el primero y una el segundo. Curiosamente, no destacó en ellos Valenzuela su interés por la representación de los tipos vascos o castellanos, sino su capacidad para tomar del natural "escenas de la vida moderna, nada literarias, pero en las cuales se respiraba la poesía de lo verdadero"[984]. Moderna era sin duda la escena seleccionada por Ramón, ambientada en un partido de tenis –no hay que olvidar que las escenas cotidianas de la alta burguesía vasca fueron también asunto común en los hermanos–, si bien la obra más ponderada, tanto por Valenzuela como por García Mercadal, fue *Doña Mamerta y su sobrina* de Valentín, que recoge todo el sabor de sus tipos más característicos. Otro vasco presente, que también dedicó considerables esfuerzos a la representación de los tipos locales, era Pablo Uranga, quien volvería a exponer en Zaragoza junto a su gran amigo Zuloaga algunos años después. Presentó hasta seis obras[985]: *La boda de la paz, Decoraciones alusivas*, *El Papa Adriano escribiendo*, *La vendimia*, *El buñuelero* y *Paisaje de Haro*.





Eduardo Chicharro, *Los campesinos griegos adorando al Evangelio,* c. 1908. Reproducido en *Museum*, vol. IV, nº 5, 1914-1915
Valentín Zubiaurre, *Doña Mamerta y su sobrina*, c. 1908. Reproducido en revista *Emporium*, nov 1911

984 *Ibídem*, p. 247.

985 Según la relación recogida en: JIMÉNEZ, "El verano más…" *op. cit.,* 2004, p. 49.

Del ámbito valenciano las crónicas subrayaron la presencia de algunos seguidores del insigne Sorolla: Julio Vila Prades y Fernando Cabrera Cantó. A éstos habría que añadir a José Pinazo Martínez, hijo de Ignacio Pinazo, otro de los más característicos regionalistas que debió mostrar dos obras: *Confidencias* y *Sermón perdido*[986]. También valenciano era el respetado José Garnelo que presentó un gran cuadro de tema mitológico.

El modernismo catalán estuvo presente a través de sus dos mejores representantes: Ramón Casas y Santiago Rusiñol, referentes para no pocos pintores del momento a los que, como hemos visto, Valenzuela aludía habitualmente en sus críticas. En concreto, la relevancia de Casas en el contexto nacional era tal que, pese al escaso mercado artístico de la ciudad, poco tiempo después de inaugurada la Hispano-Francesa, la prensa anunciaba que se había vendido la última obra enviada por el autor, quien, a su vez, prometía enviar más[987]. Casas había enviado algunos estudios para retratos femeninos, junto a uno del rey Alfonso XIII por cuya versión definitiva sería premiado en París el año siguiente en París. Rusiñol, por su parte, mostró dos de sus característicos jardines. La participación de ambos en la sección oficial se completaba con la presencia de dos de sus mejores obras –*Plein air* y *Laboratorio de la Gallete*, respectivamente– en la Sala Catalana. En concreto, esta última obra de Rusiñol fue calificada como de "radicalmente modernista" en el *Libro de oro* de la exposición[988].

El caso del mexicano Diego Rivera resulta algo más confuso. A sus veintidós años se encontraba formándose en Madrid junto a Chicharro y con él viajó por distintas regiones recogiendo paisajes y tipos. Ya aludimos al hecho de que García Mercadal destacó una obra en la que representaba a una mujer del Pirineo, probablemente del valle de Ansó. Y, sin embargo, un estudio reciente[989] ha señalado que participó con dos obras: *La parte de Pedro* y *Mujer de Cerdeña*, llevando a la isla italiana el origen del tipo representado…

Otros autores presentes fueron: Salvador Viniegra, Francisco Galofre Oller, Asterio Mañanós, Juan Martínez Abades, Rafael Hidalgo de Caviedes, Pepita Teixidor, los hermanos Masriera, Josep María Tamburini o el escenógrafo Salvador Alarma.

En cualquier caso, la mejor selección de obras de arte contemporáneo se reunión en la citada Sala Catalana. Ésta no formaba parte del plan inicial, sino que se puso en marcha una vez inaugurada la muestra. Fue gracias a la propuesta realizada por los representantes del Ayuntamiento de Barcelona tras visitar la Hispano-Francesa, de colaborar con un espacio que mostrara una selección de obras del recientemente creado Museo de Arte Moderno de la ciudad; la mayor procedentes de la Exposición General de Bellas Artes de 1891 y la reciente V Exposición General Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de 1907, ambas

986 *Ibídem*, p. 48.

987 "La Exposición de Arte Moderno", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 23 de mayo de 1908, p. 1. Casas cumplió su promesa de nuevos envíos según recogía *Heraldo de Aragón* poco después: "La Exposición. Arte Contemporáneo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de junio de 1908, p. 2.

988 MONEVA Y PUYOL, J., "La Sala Catalana de Bellas Artes", en *Libro de oro… op. cit.*, p. 253.

989 JIMÉNEZ, "El verano más…" *op. cit.,* 2004, p. 48.

celebradas en Barcelona[990]. De este modo, si el conjunto de la exposición se había inaugurado en mayo de 1908, las dos salas patrocinadas por el consejo barcelonés no lo hicieron hasta el 7 de septiembre. Incluso en la propia presentación de las obras este espacio mostraba un carácter más avanzado, por su sobriedad y desahogo, según recogió la prensa y muestran las fotografías conservadas.

Allí pudieron verse un total de cuarenta y ocho trabajos entre pinturas y esculturas de autores catalanes, españoles y, la gran novedad para el contexto aragonés, europeos. Entre los primeros, además de los ya citados Casas y Rusiñol, estaban Joaquim Mir, con un paisaje titulado *Cielo de truenos*; Joan Llimona con *Lectura*; Enrique Galwey con *Después de la tempestad*; Román Ribera con *Epílogo*; de nuevo los hermanos Masriera, José y Francisco con un paisaje y un retrato, respetivamente; Arcadi Más i Fontdevila con *Venite adoremus*, actualmente en el Museo de Montserrat; Joaquim Valcells con *Riera de Barata*; el paisajista Dionisio Baixeras con *Recuerdo*; Félix Mestre con un *Interior de iglesia*; y Ramón Pitxot con *Ofrenda.*

La presencia de autores del resto de España fue mucho menos relevante en la Sala Catalana. Además de la *Pequeña Normanda* del sevillano José Jiménez Aranda y de la *Misa mayor* del vasco Anselmo Guinea; la obra más destacada, y una de la que más espacio recibió en las reseñas publicadas, fue *Mis primas* de Ignacio Zuloaga. Si bien no por iniciativa propia, ésta supuso la primera presentación de una obra del eibarrés en Zaragoza, lo cual no deja de ser relevante dada su importante vinculación posterior. Aquellos aragoneses que pronto seguirían su magisterio pictórico pudieron conocer esta obra temprana, 1903, en la que ya se advertía su estilo más característico. Como era de esperar, la obra despertó las casi obligadas suspicacias de algunos comentaristas; eso sí, siempre destacando la relevancia del autor en el contexto internacional. En concreto José Ramón Mélida señalaba que no era, ni mucho menos el mejor de los pintores españoles:

> "Nada de esto se escribe en desprestigio de ese notable artista, del que celebramos se admire en Zaragoza una obra importante, en la que luce su factura fácil y moderna. Pero creemos que el buen sentido del público y la crítica desapasionada echarán de ver al examinar y comparar esta obra importante, que allí mismo, entre las que la rodean, las hay superiores y que entre las que hoy se producen en España y representan el movimiento moderno las hay, de maestros de reputación gloriosamente consagrada en los certámenes nacionales, de un arte más sabio y elevado"[991].

Más magnánimo con Zuloaga se mostró algo después Moneva quien entendía que *Mis primas* pertenecía a un primer momento en el que el autor llamó la atención por sus "estridencias", revelando, "por el descaro de la idea y el paradojismo del color", lo que denomina como "un genio algo contorsionista"[992]. Frente a éstas, entendía Moneva, se

990 "La Exposición. Arte Contemporáneo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de junio de 1908, p. 2.

991 MÉLIDA, J. R., "La sala de los museos de Barcelona. Las escuelas de artes y oficios", *Revista Aragonesa*, nº 16 a 18, Zaragoza, julio a diciembre de 1908, pp. 99-101, espec. p. 100.

992 MONEVA, *op. cit.*, p. 253.

encontrarían sus trabajos más recientes, realizados una vez obtenida la fama, de calidad muy superior y que posibilitarían el que, con el tiempo, el artista llegara a ocupar un lugar entre los grandes maestros.

Entre la representación de artistas extranjeros, abundantemente comentada por la bibliografía precedente, encontramos autores ingleses, belgas, holandeses, alemanes, italianos y franceses; muchos de ellos escasamente reconocidos en la actualidad en el ámbito internacional. Justamente se ha destacado la presencia de una escultura de Rodin, que suscitó una importante controversia, o la presencia de un dibujo del prerafaelita Burne-Jones. También un paisaje de Corot al que el tiempo ha terminado por retirar la citada autoría[993]. Pero el lugar de honor de la sala lo ocupaba, junto al cuadro de Zuloaga, el retrato de Mme. Celette Villy firmado por el francés Émile Blanche. Blanche era un retratista francés de gran éxito, que vivía a caballo entre París y Londres y cuyas propuestas de carácter ecléctico, abiertas a la influencia de autores como Manet, Whistler o Sargent[994], casaban perfectamente con el grado de modernidad al que la sociedad aragonesa podía abrirse en esos momentos. Del resto de autores presentes cabe enumerar a: Armand Rassenfosse, Henry Thomas Schafer, Victor Gilsoul, Emma Ciardi, Emmanuel Vierin, Frank Brangwyn, Richard Macaulay Stevenson, Franz Roubaud, Marius van der Maarel, Evert Pieters, Hendrick W. Mesdag, William Lee Hankey o Hans von Bartels.

Queda pendiente por analizar la presencia de los pintores aragoneses en la muestra, que, obviamente, tuvieron un lugar destacado, aunque no diferenciado del resto de artistas presentes, en la sección de Arte Contemporáneo. Éstos, como era de esperar, recibieron una especial atención por parte de la prensa local, en primer lugar, porque debían mostrarse al nivel del resto de autores reunidos y, en segundo, porque era su producción la que quería potenciarse y renovar –fueron muchas las lecciones que pudieron recibir a partir de las obras de autores nacionales y extranjeros–, gracias a la exhibición.

En relación a la primera cuestión, no hubo total acuerdo. Especialmente crítico se mostró José García Mercadal. Quien no sólo señaló las ausencias, citando expresamente a Pradilla pero haciendo su crítica extensiva a todos los que no colaboraron:

> "Celebrándose en Zaragoza la Exposición convocada, los primeros en acudir debieran haber sido los que aquí nacieron, aunque el largo vivir por lejanas tierras les hubiese encostrado el corazón y apagado en ellos el cariño regional, cosa rara en esta ocasión porque precisamente es esta una tierra que más se la quiere cuanto de más lejos se la mira…"[995],

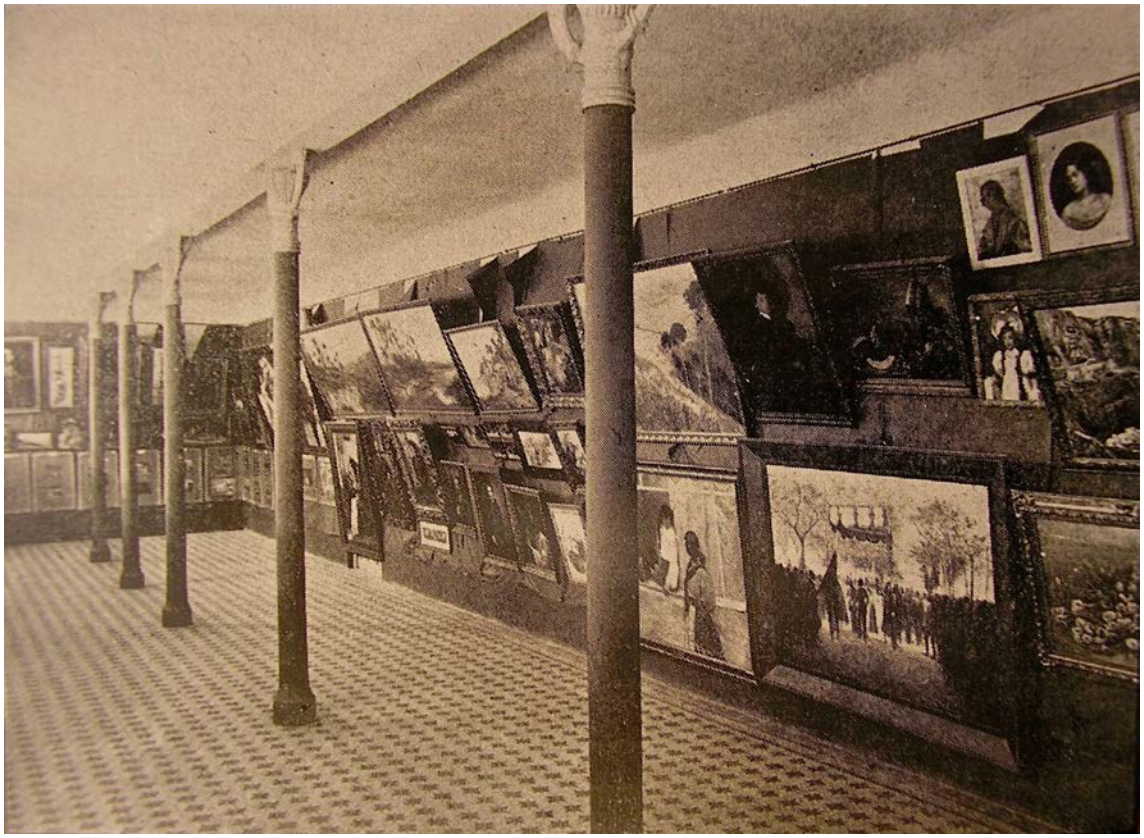
993 JIMÉNEZ, *Aragón y las… op. cit.*, p. 154 y GUATAS, *op. cit.,* 2006, p. 177.

994 *Retratos de la Belle Époque* [catálogo de la exposición comisariada por Tomás Llorens y Boye Llorens], [Valencia], Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Barcelona, Fundación "la Caixa", [Madrid], El Viso, D.L., 2011.

995 GARCÍA MERCADAL, J., "La Sección de Arte Moderno: impresiones de un visitante", *Revista Aragonesa*, nos 16 a 21, Zaragoza, julio a diciembre de 1908, pp. 93-98, espec., p. 93.

sino también subrayando el bajo nivel de las obras presentadas por algunos de los presentes:

"Y no sólo los aragoneses de fuera sino los que aquí viven y saben manejar los pinceles –hemos nombrado a Juan José Gárate– debieran haber tenido en el certamen una más lucida representación, el galardón de una sala entera llena con obras suyas, y no acudir como en saldo de rincones de estudio, llevando á la Exposición obras de años atrás y lienzos pequeños de escasa importancia"[996].



Sala de Arte Contemporáneo, Exposición Hispano-Francesa de 1908

Esta última cita sirve igualmente para referirnos a la segunda cuestión planteada, la de la necesidad de mejorar y favorecer la creación artística local. Mucho más ilustrativas a este respecto resultaron las palabras de Valenzuela la Rosa. El marco para pronunciarlas lo encontró en la Fiesta de la Familia Aragonesa celebrada en el Gran Casino de la Exposición el día anterior a la clausura. Y el contenido, se correspondió con sus ya conocidas indicaciones, sobre la dirección que debía tomar el arte aragonés:

"¿Y cómo habría de ser nuestro arte, ese arte peculiar que echamos tan de menos?

996 *Ibídem.*

> Sería ante todo real, porque el genio de nuestra raza no se ha separado jamás de la naturaleza ni aun en sus más aparentes extravíos; sería fuerte y robusto porque nunca lo efímero y quebradizo arraigó en nuestra tierra, enemiga de las delicadas blanduras; sería ingénuo(sic) y sincero porque la falsedad y la mentira son plantas extrañas que no se han aclimatado todavía en Aragón; sería original é independiente porque hay elementos propios con que nutrirlo sin acudir á inspiraciones extrañas; sería, por fin, libre y democrático ya que todos habríamos de colaborar activa ó pasivamente en su formación"[997].

Y concluía: "No os asuste este reinado del arte que predicamos como necesario"[998]. Es decir naturaleza, verdad, fuerza, una originalidad inspirada por la realidad local e incluso el arte entendido como colaboración activa de todos los aragoneses en un claro sentido regeneracionista. Esas eran las premisas defendidas por Valenzuela y las que trató de encarnar el regionalismo plástico.

En cuanto a las obras, hubo espacio para cuatro artistas aragoneses fallecidos en fechas recientes, dejando así constancia de lo que fue la pintura aragonesa de la segunda mitad del XIX: Carlos Larraz, Bernardino Montañés, José Gonzálvez y Marcelino de Unceta. De todos ellos, si bien no hay que olvidar que Unceta ya había recibido un homenaje individual en 1905, en el *Libro de oro* de la exposición Valenzuela destacó la figura de Carlos Larraz. Un autor prácticamente desconocido en la actualidad[999] del que subrayaba "con qué admirable penetración interpretó costumbres y tipos de la tierra dándoles todo su expresivo carácter"[1000]. No es de extrañar que, una vez más, Valenzuela insista en esos mismos términos, si bien en este caso aludiendo a un representante del costumbrismo realista finisecular.

Entre los aragoneses en activo estuvieron Mariano Oliver Aznar, Victoriano Balasanz y Elías García. Oliver Aznar, que estuvo implicado en la organización de la Sección de Arte Contemporáneo, presentó dos obras: un gran formato de su etapa juvenil titulado *La visión de San Francisco de Asís* y un retrato del rey Alfonso XIII. Ninguna le llevó a obtener el beneplácito de la crítica. Si la primera contaba con el problema añadido de no ser una obra inédita, la segunda tampoco debió impresionar, llegando Mercadal a calificarla de "regicidio pictórico"[1001]. Por su parte, el paisaje del Ebro y el estudio de flores con que participó Balasanz, no pasaron de la calificación de "correctos". Tampoco fue estelar la presencia de Elías García, padre de Julio García Condoy, que presentó una marina y formó parte del

997 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.

998 *Ibídem.*

999 De entre la escasa atención que se le ha dedicado hasta el momento destaca: HERNÁNDEZ LATAS, J. A., "Carlos Larraz y Eduardo López del Plano: dos artistas bajo la sombra del Justicia", en *Tercer encuentro de estudios sobre el Justicia de Aragón*, Zaragoza, 2003, pp. 79-88.

1000 VALENZUELA, "La sección…", *op. cit.*, 1908, p. 245.

1001 GARCÍA, *op. cit.,* 1908, p. 95.

jurado de Artes Decorativas. A esa misma generación pertenecía Joaquín Pallarés quien, según el estudio de Jiménez, Martínez Buenaga, Martínez Prades y Martínez Verón, llevó dos obras *Scherzo* y *Primavera*, si bien, incomprensiblemente, no recibió la atención de la crítica[1002].

De los autores incluidos en nuestro estudio, como veíamos, defraudó la presencia de Gárate, más preocupado por su participación en la Nacional, donde expuso tres obras de gran formato, y que a la exposición zaragozana llevó tan sólo "dos estudios de brillante colorido"[1003]. Mayor compromiso mostró Félix Lafuente quien, además de encargarse del cartel de la exposición y de no pocas ilustraciones de la misma aparecidas en *Heraldo de Aragón* presentó algunos proyectos decorativos además de dos vistas de los mallos de Riglos, acordes con su habitual calidad como paisajista.

Cierto interés despertó la presencia de Julio García Condoy, el más joven de los presentes, "un muchacho todavía" –según afirmaba Mercadal–, que participó con algunos estudios de los que se destacó una cabeza y un *Interior de habitación*[1004]. Algunos años después Gascón de Gotor, recordaba haber conocido a Condoy en este momento y citaba un retrato de hombre y una media figura femenina como las obras que presentó al certamen y que "recibieron laureles"[1005]. Ángel Díaz Domínguez, por último, debió llevar dos obras: *Marina* y *Retrato de la señora M. N.*, si bien su trabajo apenas recibió atención[1006]. Pese a todo, algunos supieron ver el valor de esta nueva generación de pintores. Entre otros, un tal Mr. Bergeret –seudónimo alusivo al personaje de Anatole France– que recogía en *Heraldo* una supuesta conversación entre un joven y un anciano en relación a los artistas aragoneses. El primero defendía:

> "Entre nuestros artistas locales, que es de quienes hablaba usted hace unos instantes, hay una juventud que vale más, mucho más que sus predecesores, viejos por la edad, o porque ya nacieron con el alma senil. Aquí en esta sala tiene usted unas cuantas obras con esos jóvenes, que no son seguramente brillantes, ni acabadas, ni completas, pero que anuncian espíritus que sienten afán de Arte, de ese Arte grande que no se compone de recetas de maestros y habilidades y picardías de taller"[1007].

Otros aragoneses presentes fueron: Emilio del Buey con *Museo de reproducciones de Madrid*, *Retrato del autor*, *La venida de la Virgen del Pilar* y *Asunción de Nuestra Señora*; Virgilio de Escoriaza con *Esperando al maestro*, *Consecuencias* y un boceto; Juan Buzzi con *La gallina ciega*; Manuel García y Rodríguez con *El primer disfraz*; Diego Masán Mayo con *Tristeza*, Luis Íñigo

1002 JIMÉNEZ…, "El verano…"*op. cit.,* p. 47.

1003 VALENZUELA, "La sección…", *op. cit.*, 1908, p. 246.

1004 GARCÍA, *op. cit.,* 1908, p. 97.

1005 GASCÓN DE GOTOR, A., "De Arte. Julio García Condoy", *El Diario de Huesca*, Huesca, 14 de junio de 1914, pp. 1-2, espec., p. 2.

1006 JIMÉNEZ…, "El verano…"*op. cit.,* p. 47.

1007 Mr. BERGERET, "Juventud. Francisco Marín", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 de diciembre de 1908, p. 1.

con *Spiritus Sanctus in te descendit Maria* y *Mater Purissima*; y María Micolau con un bodegón[1008]. Lo cierto es que la mayoría de estos nombres no ocupan un lugar relevante en la historia del arte aragonés. De algunos de ellos, –Buey, Escoriaza, García Rodríguez, Íñigo…–, hemos podido documentar cierta presencia en alguna otra iniciativa artística de los primeros años del siglo; pero de otros, como Masán o Micolau, no tenemos dato algunos. Puede deberse, no fue extraño en otros certámenes del momento, a que se tratara de aficionados.

Ahora bien, según adelantábamos, el verdadero triunfador de la muestra fue Francisco Marín Bagüés. Tal y como recoge García Guatas, la calidad de su aportación no debió pasar desapercibida a los propios organizadores de la muestra que centraron la imagen de una de las tarjetas postales editadas en los trabajos llevados por Marín a la sala de arte contemporáneo[1009]. Este reconocimiento también se reflejó en los galardones. Así, con *En la cadiera* –ganadora del concurso Villahermosa-Guaqui del año anterior– obtuvo una medalla de segunda clase[1010].

El autor presentó nada menos que seis obras, casi todas fechadas el año anterior y de considerable entidad. Nada que ver con los bocetos, estudios o apuntes, que aportaron algunos otros aragoneses. Se trataba de tres escenas costumbristas, *Triando prescos*, *Probando el vino* y *En la cadiera*; un tipo femenino aragonés, *Baturra con mantón blanco*; otra figura femenina, en este caso ataviada con mantilla, *La mujer del abanico*; y un retrato, *El capitán Ginés*. El conjunto daba buena muestra de las más que sobradas aptitudes del pintor así como de que se trataba del único autor que, hasta ese momento, había sabido formular una interpretación propiamente aragonesa de la pintura regionalista en su vertiente más avanzada. En este sentido podemos situar testimonios como el del citado Bergeret:

> "Francisco Marín es el de más vigorosa personalidad de todos nuestros jóvenes; mientras los demás andan todavía en tanteos y vacilaciones, él ha encontrado su camino. Es pintor regional, no solo porque le bautizaron en una parroquia aragonesa, sino porque gusta de pintar lo de nuestro terruño y, con tal acierto, que no ha habido hasta ahora nadie que le haya aventajado en la pintura de tales tipos.
>
> Los baturros que trae Marín á sus cuadros están arrancados de nuestros campos, son baturros con quienes V. ha hablado seguramente en aquellos veranos que pasó en Alcañiz, á quienes yo he visto en las cocinas de los pueblos al amor de la lumbre, ó a pleno sol trabajando en la sábana verde de nuestra huerta ó en el manto gris de nuestros campos de secano, allá por tierras de Leciñena. Son baturros no porque visten el traje típico igual que comparsas de teatro, ó cantadores en ridícula pantomima de fiesta de 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"[1011].

1008 Según el listado recogido en: JIMÉNEZ…, "El verano…"*op. cit.,* p. 47.

1009 GARCÍA, *op. cit.*, 2004, p. 33.

1010 *Ibídem*, p. 36.

1011 Mr. BERGERET, *op. cit.*

E incluso llega a relacionar esa veraz expresión de lo aragonés con la propia técnica empleada por el autor, insistiendo al tiempo en la soltura antiacadémica de la misma:

> "Hasta por su ejecución, hasta por su técnica me parece Marín pintor aragonés. No es brillante, no es colorista con el colorismo de confitería que gastan algunos por aquí; es sobrio y justo en el color, firme en la pincelada, enérgico y correcto en el dibujo, sin corrección academista meticulosa mecánica incolora, sino con esa corrección vigorosa, no de matemático, sino de artista, que da a cada cosa su proporción y carácter"[1012]

En definitiva: asunto, intenciones, técnica, estilo… todo coincidía con lo que se esperaba de la pintura desde una perspectiva marcadamente aragonesista; lo que Bergeret no duda en calificar como "pintor regional".

El resto de comentarios críticos, coincidieron en señalar la superioridad de Marín sobre el resto de aragoneses e incluso llegaron a destacar su trabajo por encima del grueso de participantes. De este modo, Valenzuela ahondaba en lo indicado sobre el autor en ocasiones anteriores:

> "La primera impresión que ante la vista de aquellas obras se deja sentir, es un espontáneo asombro por la fidelidad con que están reproducidos los caracteres regionales.
>
> Los personajes de aquellos cuadros no son modelos vestidos, son gente de casa que vive y se muestra tal cual es. El más ínfimo mérito de Marín consiste en pintar bien, en dominar la técnica con la soltura que hace presagiar la formación de un artista de cuerpo entero; lo esencial en sus obras es el espíritu, el alma que tienen, reveladora de una previa intensa sensación recibida por el autor"[1013].

García Mercadal, por su parte, que lo calificaba de "esperanza artística de gran vuelo", se hacía eco del éxito de sus pinturas, aludiendo los elogios que le dedicó José Ramón Mélida y traduciendo las palabras publicadas por Xavier de Cardaillac en el diario *Le Télégramme* de Toulousse, en las que defendía que Marín hubiera obtenido el máximo galardón del certamen[1014].

Respecto a cada una de las obras del autor, llama la atención el juicio realizado por Mercadal sobre su *Baturra con mantón blanco* a partir de la cual invita al pintor a prescindir de las "modernistas tonalidades" que componen el fondo, "siguiendo el camino que parece haberse trazado como ferviente enamorado del natural"[1015]. Desde luego que la gama cromática empleada en esta obra por Marín Bagüés era afín al modernismo, igual

1012 *Ibídem.*

1013 VALENZUELA, "La sección…", *op. cit.*, 1908, pp.245- 246.

1014 GARCÍA, *op. cit.,* 1908, p. 96.

1015 *Ibídem.*

que lo eran las amplias e irregulares pinceladas que utiliza para componer el mantón de la retratada. Unas características que han llevado a García Guatas a poner este trabajo en relación con la obra de Ramón Casas[1016].



Francisco Mariín Bagüéss, *Baturra con mantón blanco*, 1907

Más allá de la propia actividad vinculada a la Exposición –que dio lugar a concursos como el del cartel de la exposición mariana[1017]–, en el año 1908 se vivieron otros destacados acontecimientos, vinculados al ámbito artístico.

1016 GARCÍA, *op. cit.*, 2004, p. 34.

1017 En el concurso celebrado a principios del mes de mayo, el jurado decidió dividir en tres el premio de 500 pesetas. 200 recayeron en Julio García Condoy por el cartel de lema *Fides Spes*, El resto del premio se dividió entre José Pedraza, con un envío desde Madrid y Teodoro Gascón: "La exposición mariana", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 7 de mayo de 1908, p. 1.

Entre éstos hay que citar el concurso de carteles para las corridas del Centenario y del Pilar que organizó la empresa popular de la plaza de toros. Éste, que tuvo lugar ya en el mes de marzo, quiso trascender el ámbito local y llamar a la participación de artistas nacionales. Sin embargo, los resultados no debieron ser los esperados puesto que el jurado declaró desierto el primer premio. Tan sólo se otorgaron cuatro accésits. Los de mayor cuantía, dos premios de 500 pesetas cada uno, recayeron en la propuesta de Aguado y Llanas, bajo el lema *Alegría*, y en el titulado *Fraternidad* de un tal Agustín López González que la crónica de *Heraldo* definía como "discreto", dentro de lo que podría denominarse como "cartel clásico que siempre ve con agrado el público"[1018]. Algo menor fue la cantidad, 250 pesetas, para las obras enviadas por Julio García Condoy, a tenor de las descripciones con el cartel de lema *1808*, y el leridano Baldomer Gili i Roig con *Déjalo pa mi*. Tanto el de Aguado y Llanas como el de García Condoy, que sólo conocemos a través de reproducciones en blanco y negro y escasa calidad, debieron mostrar un cierto carácter renovador de influencia modernista, tal y como indicó Pilar Bueno[1019]. En relación al primero, *Heraldo de Aragón* señalaba la relación con ciertos cartelistas ingleses, así como una cierta inspiración tomada de la obra de Zuloaga[1020].

1908 también fue el año en que volvió a convocarse, por primera vez desde 1887, la beca de pensionado en Roma de la Diputación de Zaragoza[1021]; cuestión a la que ya aludimos en su momento. Como es sabido, ésta recayó –no podía ser de otra manera– en Francisco Marín Bagüés, el más veterano de la terna de concursantes, formada además por Julio García Condoy, Justino Gil Bergasa, Santiago Pelegrín y Casto Pérez. Según recogen diversas fuentes, el principal oponente de Marín fue García Condoy. De su último ejercicio, *Baturros pulseando en una posada*, conocemos únicamente los trabajos realizados por Marín y Pelegrín, resultando evidente la superioridad del primero. No en vano, se trataba de un asunto que Marín dominaba perfectamente y que, al mismo tiempo, dejaba constancia de por dónde se movía el gusto del momento. Incluso en el seno de una institución que seguía demandando cuadros de historia como prueba del aprovechamiento de sus becas.

Pero si hubo otro acontecimiento destacable de la vida artística de la ciudad en ese mismo año, fue la exposición de obras de los socios del Círculo de Bellas Artes de Madrid en el Casino de Zaragoza. La muestra tuvo lugar durante el mes de octubre, coincidiendo todavía en el tiempo con la Hispano-Francesa, la cual, obviamente, debió motivar su celebración[1022]. La organización corrió a cargo del pintor Mariano Oliver Aznar[1023]. Éste, cómo delegado

1018 "Las corridas del Centenario y del Pilar. Carteles de toros", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de marzo de 1908, p. 4.

1019 BUENO, *op. cit.*, p. 55.

1020 "Las corridas…", *op. cit.*

1021 "Pensionado de pintura", *El Noticiero*, Zaragoza, 8 de junio de 1908, p. 2 y "Pensionado de pintura", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de julio de 1908.

1022 "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.

1023 "De Arte. En vías de hecho", *El Noticiero,* Zaragoza, 1 de septiembre de 1908, p. 1.

en Zaragoza del Círculo de Bellas Artes de Madrid, se encargó tanto de gestionar los envíos llegados desde la capital, como de invitar a sus paisanos a formar parte de la misma. En el primer grupo se encontraban nombres tan notorios en ese momento como José Garnelo, Salvador Viniegra, César Álvarez Dumont, Gonzalo Bilbao, Ricardo de Madrazo, Maximino Peña y Ventura Álvarez Sala; así como los escultores Miguel Blay y José Benlliure. Respecto a los aragoneses, con los que Oliver se reunió a principios del mes de septiembre para darles a conocer el reglamento de la muestra[1024], hay que citar, además de al propio organizador, a Gascón de Gotor, Marcelino de Unceta, Luis Íñigo, Antonio Aparici o Teodoro Gascón. Resulta significativo señalar que, de la nueva generación, tan sólo acudieron Francisco Marín Bagüés y el escultor José Bueno; probablemente el participante de menor edad. En cualquier caso, desconocemos si esto se debió al desinterés de los jóvenes o, más bien, a las exigencias de Oliver y el Círculo, que pudieron preferir dar cobertura a autores de cierta trayectoria e intereses plásticos más cercanos a los suyos.

3.2.2 La *Vista de Zaragoza* de Juan José Gárate

La imagen más representativa de la Zaragoza de 1908 la realizó ese mismo año Juan José Gárate en su conocida *Vista de Zaragoza*. Tanto es así que ha quedado asociada a la propia muestra pese a que no pudo verse en la misma y a que, aun tratándose de una visión de la ciudad, ni siquiera se centra en recoger las transformaciones urbanas que supuso el evento para la misma. Pero sí que aparecen, entre otros, sus principales artífices puesto que, en realidad, se trata de un retrato colectivo en el que encontramos representados los prohombres de la Zaragoza del momento, aquellos que encarnaron el espíritu regeneracionista tratando de abrirla al nuevo siglo.

La obra fue presentada en los escaparates de La Veneciana en noviembre de 1908, casi como cierre para un año tan significativo para la ciudad. Como es bien sabido, se trata de una vista tomada desde el Cabezo Cortado, mirador natural que ofrecía una visión en la lejanía del conjunto urbano. De hecho, tan sólo las torres más elevadas –como las del Pilar y la Seo–, junto con algunas edificaciones más cercanas, resultan reconocibles. En un término medio, aprovechando la depresión natural del terreno, sitúa Gárate a un grupo de baturros bailando la jota, los cuales son observados desde algo más arriba por otro grupo, ataviado del mismo modo, que descansa sobre el terreno. En primer término es donde se desarrolla el retrato de personalidades al que hacíamos referencia. Aparecen reunidas en dos grupos, el más numeroso situado a la derecha de la composición, en pie, mientras que a la izquierda tan sólo aparecen dos figuras, en este caso sedentes. Entre ambos, un pequeño grupo de tres mujeres, también alzadas, en conversación, y sin las vestimentas tradicionales que muestran el resto de anónimos. Compositivamente, como señalaba Federico Torralba hace algún tiempo, pesa sobre la obra el recuerdo lejano, casi referente obligado, de la *Pradera de San Isidro* de Goya[1025].

1024 "De arte", *El Noticiero*, Zaragoza, 10 de septiembre de 1908, p. 2.

1025 TORRALBA, *op. cit.*, p. 17.

Resulta necesario enumerar a aquellos personajes que Gárate consideró dignos de incluir en ese "retrato ciudadano" y que incluye a políticos, científicos, periodistas y hombres de la cultura y el arte. La enumeración realizada por García Guatas en 1993[1026], comenzando por la derecha del cuadro, es la siguiente: Florencio Jardiel, deán del Cabildo del Pilar y presidente de la Real Sociedad Económica de Amigos del País; Mariano de Cavia, renombrado periodista afincado en Madrid que colaboraba por entonces en *El Imparcial*; Basilio Paraíso, presidente de la Cámara de Comercio de Zaragoza y del comité ejecutivo de la Hispano-Francesa; Segismundo Moret, diputado a Cortes por Zaragoza, Ministro de Fomento y, en última instancia, quien posibilitó la subvención del Estado al evento; Marcos Zapata, poeta y dramaturgo también afincado en Madrid; y, en animada conversación, el Nobel de Medicina Santiago Ramón y Cajal y el pintor Francisco Pradilla; siempre un referente para Gárate. Por su parte, los dos retratados en el otro grupo serían, también de derecha a izquierda, Jerónimo Vicén –seudónimo de Juan Pérez–, poeta zaragozano, y el propio pintor. A este listado faltaría por añadir a José María Matheu, abogado y escritor, casi oculto entre Paraíso y Moret, que sí ha sido citado por otras fuentes[1027].

Pero, en cualquier caso, todavía faltaría por identificar una figura, se trata del hombre barbado que se encuentra entre Cavia y Paraíso, y en el que, al parecer, no se había reparado hasta el momento[1028]. Si bien su rostro no permite una identificación segura, consideramos que podría tratarse de Joaquín Costa, una ausencia que en caso contrario resultaría extraña si tenemos en cuenta la nómina de representados. Para ello, habría tomado como modelo la fotografía que le tomó Benito Aguilar en Graus en 1906 y de la que el propio Gárate volvió a servirse años después para el retrato de Costa que realizó en 1915 para el Ateneo de Madrid.

Las propias fuentes parecen confirmar esta identificación. *Diario de Avisos de Zaragoza* se hizo eco de la primera exhibición pública del cuadro en el escaparate de La Veneciana describiendo la obra de Gárate como "una nota de la actual Zaragoza mirada desde el Cabezo Cortado por las eminencias aragonesas"[1029]. Y, si bien no se alude a la totalidad de los retratados, sí que se cita a tres "eminencias": Cajal, Cavia y Costa. De modo que éste último se correspondería con la figura aludida.

En relación a esta obra, tan sólo faltaría por hacer notar una significativa ausencia, la de José Valenzuela la Rosa. Implicado en la organización de la Hispano-Francesa y en esos momentos director de *Heraldo de Aragón*, se trata de una presencia que parecería obligada. Tal vez en el relativo interés que éste solía mostrar en sus críticas de arte ante el trabajo de Gárate pueda darnos una posible explicación, si bien es cierto que el propio pintor aludiría en un escrito algunos años posterior a la amistad que a comienzos de siglo le unía al periodista[1030].

1026 GARCÍA, "Zaragoza, entre Madrid y Roma", *op. cit.*, 1993, p. 457.

1027 Desde que Oliván Bayle estableció la nómina en 1983: OLIVÁN BAYLE, F., "Vida y obra del pintor aragonés Juan José Gárate (1870-1939)", en *Juan José Gárate (1870-1939)*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.

1028 Tras la redacción de este apartado vio la luz la monografía de María Pilar López Martín donde si se hace alusión a esta figura y también se la identifica con Costa: LÓPEZ, *op. cit.*

1029 "Gárate", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 5 de noviembre de 1908, p. 1.

1030 GÁRATE, J. J., "De pintura. Un cuadro de Goya inédito", *Luz,* Madrid, 18 de julio de 1933, p. 8.

3.2.3 El magisterio de Eduardo Chicharro: Rafael Aguado Arnal y Justino Gil Bergasa

En esas mismas fechas, en torno al año 1908, es donde debemos situar el magisterio ejercido por el pintor Eduardo Chicharro en un pequeño grupo de pintores aragoneses. Si la influencia ejercida a este respecto por Zuloaga es sobradamente conocida, no se ha llamado la atención hasta el momento sobre el hecho de que al menos tres pintores zaragozanos llegaran a formarse en estos años en el estudio del pintor madrileño. De hecho, aunque la huella dejada por Zuloaga en los miembros de esta misma generación fue sin lugar a dudas intensa, lo cierto es que es menos directa y más tardía en el tiempo.

Por otro lado, y aunque la cuestión no ha sido estudiada hasta el momento en profundidad, resulta necesario señalar que Chicharro desarrolló una notable labor como guía de la nueva generación de pintores, muchos de ellos adscritos al regionalismo, uno de los lenguajes de los que participó el pintor madrileño. Pese a su juventud –nació en 1873–, había cosechado para entonces importantes triunfos que le señalaban como uno de los más reconocidos pintores del momento. Entre otras, hay que citar las primeras medallas obtenidas en las Nacionales de 1904 y 1908 con *El poema de Armida y Reynaldo* y *Las tres esposas*, respectivamente. Así, entre aproximadamente 1907 y 1912, momento en que ocupó el cargo de director de la Escuela de España en Roma, cambiando así la naturaleza y el lugar en que impartía sus conocimientos, contó en Madrid con un importante estudio por el que pasaron no pocos autores; entre ellos: Diego Rivera, Julián de Tellaeche, Francisco Sáenz de Santamaría o el escultor Julio Antonio. A este grupo habría que añadir a tres aragoneses: Rafael Aguado Arnal, Justino Gil Bergasa y José Llanas.

Una de las enseñanzas fundamentales que recibieron sus discípulos de Chicharro fue el interés por el viaje y el conocimiento de los paisajes y tipos que componían la geografía española. Así, entre 1908 y 1912, Chicharro tuvo por costumbre pasar sus veranos en la provincia de Ávila pintando motivos inspirados por esta región junto a compañeros y discípulos. Una labor que desde la revista barcelonesa *Museum* se llegó a calificar como de todo un "apostolado del arte realista"[1031]. Así se expresaba, en un extenso artículo que vio la luz en 1914, José Ramón Mélida quien también se ocupó de definir la naturaleza de las composiciones que inspiraron en esos años a Chicharro las gentes castellanas:

> "Más interesantes aún son los cuadros de género en que ha retratado tipos avileses con castizo realismo y con la fidelidad rigurosa y aún despiadada con que un animalista retrata un bruto; de manera que la psicología de los rudos seres que le sirvieron de modelo aparece, como en la realidad, envuelta en la corteza del terruño. En tal sentido y teniendo además en cuenta el cuidado con que acusa los rasgos individuales característicos, dentro de los generales étnico-sociales, puede decirse que esta pintura es eminentemente naturalista"[1032].

1031 MÉLIDA, J. R., "Chicharro", *Museum*, vol. 4, Barcelona, 1914.

1032 *Ibídem.*

Por tanto, éstas serían las formas, propias de un regionalismo recio y veraz, que transmitiría a sus alumnos tanto en el estudio como en sus viajes. Unas características que, por otro lado, convivían en esos años en su pintura con notas bien distintas –o quizá no tanto–, como pueden ser las formas marcadamente decorativas, el gusto por los ambientes exóticos, el uso fantasioso del color o la fuerte carga literaria y simbólica en los asuntos elegidos. Y es que el trabajo de Chicharro se mostraba en esos momentos tremendamente versátil.

La relación de Chicharro con Aragón vivió un momento importante, como ya vimos, en la propia exposición Hispano-Francesa donde obtuvo una medalla de primera clase con una obra cercana al regionalismo pese a inspirarse en motivos tomados en un viaje a Grecia[1033].

Quizá el primer aragonés que entró a formar parte de su taller fuera Rafael Aguado Arnal, matriculado entre 1906 y 1908 en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid gracias a una pensión concedida por el Ayuntamiento de Zaragoza[1034]. Ya era su discípulo en 1908, tal y como indica el catálogo de la Exposición Nacional de ese año. Y su aprendizaje continuaba el año siguiente, dado que en junio de 1909 participó de la exposición *Chicharro y sus discípulos*. Y todavía debía serlo en 1910, o al menos así lo señalaba la prensa aragonesa a su regreso de Madrid[1035].

Respecto a las citadas exposiciones conjuntas entre Chicharro y sus discípulos, éstas debían ser uno de los mayores atractivos que tenía la formación junto al pintor, dado que, gracias al renombre del maestro, recibían la atención de la prensa madrileña, sirviendo como plataforma para dar a conocer también el trabajo de sus alumnos. Tuvieron lugar, cuando menos, los años 1907 y 1909. En la segunda estuvo presente otro de sus discípulos aragoneses, José Llanas, pintor bilbilitano escasamente conocido que dedicó buena parte de su trayectoria a la docencia, a través del estudio que abrió en su ciudad natal.

Después de 1909, no tenemos noticia de que volvieran a realizarse exposiciones con ese mismo motivo, pero sí que la prensa madrileña realizaba periódicas visitas al taller del pintor en las que, igualmente se ponía énfasis en el trabajo de los nuevos artistas que allí se reunían.

1033 Chicharro nunca llegó a recoger personalmente su diploma, dado que en una carta enviada desde Roma al alcalde de Zaragoza en 1913, solicitaba su expedición. Ésta recibió una respuesta favorable por lo que, finalmente, recibió su acreditación: Carta de César Ballarín a Eduardo Chicharro, 29 de mayo de 1913, Archivo de la Real Academia de España en Roma [en adelante A.R.A.E.R.], Serie II, dir. 5, Eduardo Chicharro (1912-1926), exp. 20, Relación con entidades culturales.

1034 Archivo de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid [en adelante A.E.E.P.E.G.M], Universidad Complutense de Madrid, Caja 199-1, cursos 1906-07 y 1907-1908.

1035 Regresó junto a Justino Gil Bergasa, el otro discípulo del autor: "Notas de sociedad", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de julio de 1910, p. 2.

En cuanto al último de los aragoneses citados, Gil Bergasa, éste se formó junto a Chicharro, al menos, entre 1909 y 1912. Ya en junio de 1910 sabemos que ambos realizaron un viaje conjunto a Zaragoza, y también que el verano de 1911 lo pasaron juntos en Ávila, afanados en la representación del lugar. En ese momento desde *La Correspondencia de España* se le señalaba como el mejor discípulo del pintor[1036].

El vínculo de Chicharro con Zaragoza, si bien no se concretó en grandes actuaciones, no pasó totalmente desapercibido en la ciudad. Así, en marzo de 1914, cuando éste ya se encontraba en Roma, Emilio Ostalé Tudela impartió una conferencia sobre su trayectoria en los locales de la Academia de Dibujo y Pintura de Abel Bueno como parte de un homenaje tributado en la distancia[1037]. En la charla, Ostalé subrayó, tanto su triunfo en la Hispano-Francesa, como el hecho de que tuviera dos discípulos en la ciudad –tan sólo citó a Aguado y Bergasa dejando fuera a Llanas–.

La iniciativa tuvo como respuesta una carta enviada por el propio Chicharro a Ostalé, a quien no conocía, que fue publicada en la revista *Juventud* acompañada, como no podía ser de otra manera, de un dibujo del autor realizado por Aguado[1038]. En ella, subrayaba su amor por la ciudad, que decía haber visitado en dos ocasiones, así como el hecho de contar tanto con amistades como con discípulos zaragozanos; pero, sobre todo, realizaba un ofrecimiento que fue acogido con gran entusiasmo por los responsables de la publicación. Era el de cumplir una vieja promesa que se había hecho a sí mismo al visitar el Pilar antes de iniciar su pensionado en Roma. Allí pudo observar un gran "*panó"* blanco que se prometió pintar si alguna vez llegaba a algo en esa disciplina. Una propuesta que, como es sabido, nunca llegó a concretarse.



Eduardo Chicharro, *La casa muerta*. Reproducido en revista *Museum*, vol. IV, nº 5, 1914-15

1036 MADRIZZY, "Gran Mundo. Apuntes artísticos", *La Correspondencia de España*, Madrid, 15 de enero de 1912, p. 5.

1037 OSTALÉ TUDELA, E., "Arte. Apuntes biográficos", *Juventud*, nº 4, Zaragoza, 29 de marzo de 1914, p. 5

1038 "Arte. Un ofrecimiento de Eduardo Chicharro", *Juventud,* nº 6, Zaragoza, 12 de abril de 1914, p. 5.

La huella dejada por Chicharro tanto en Aguado como en Gil Bergasa, fue más que notable. Si la temática castiza contenida en una obra de la etapa de formación del primero como *Requiebro* (1907) era propia tanto de Chicharro como de otros autores del momento, más evidente resulta la cercanía entre los característicos paisajes callejeros pintados por Aguado en el norte de España y obras de Chicharro de este periodo como *La casa muerta*, ambientada en la localidad vizcaína de Lequeito. Algo similar ocurre con los tipos representados por Aguado durante la segunda década del siglo. Entre otros podemos aludir a una obra de Aguado que sirvió como portada de la revista *La Esfera* y que representa a una mujer sarda[1039]. Puesto que no tenemos noticia de ningún viaje del autor a Cerdeña, es más que probable que ésta sea copia o reinterpretación de alguno de los lienzos o apuntes realizados por Chicharro durante su estancia en la isla a principios de siglo como *Figuras a contraluz* (1901) o de reelaboraciones posteriores de estos mismos asuntos como *Campesina de Cerdeña* (1911).





Eduardo Chicharro, *Figuras a contraluz* 1901
Eduardo Chicharro, *Campesina de Cerdeña*, 1911

Gil Bergasa, por su parte, transformó los motivos fundamentales de sus cuadros durante sus años de aprendizaje. Si antes del verano de 1911 las obras que pintaba en el taller del maestro todavía recogían asuntos aragoneses[1040], los viajes con éste por Ávila le llevaron a transformar sus fuentes de inspiración, desarrollando trabajos como *Mercado de Ávila* o *Escena aldeana*. Y también desde un punto de vista formal son evidentes las cercanías, tal y como señaló en diferentes ocasiones la crítica durante la exposición que realizó en el madrileño salón Iturrioz en 1914.

1039 *La Esfera*, Madrid, 29 de abril de 1922.

1040 MADRIZZY, "Gran Mundo. Apuntes artísticos", *La Correspondencia de España*, Madrid, 7 de junio de 1911, p. 1

Por cierto que Aguado y Gil Bergasa debieron compartir estudio en Zaragoza, quizá en los periodos en que regresaban a casa desde la capital durante estos años, según recogió la revista *Paraninfo* algún tiempo después[1041].

Más allá de los vínculos establecidos con estos autores, tampoco puede pasarse por alto la evidente sintonía que presentan algunas de las obras de Chicharro con las que, en esos mismos años, estaba realizando Miguel Viladrich; con el que habría tenido contacto directo a través de los citados Rivera y Julio Antonio.

Igualmente, hay que recordar que una vez incorporado a su puesto como director de la Academia de Roma, coincidirá allí con Julio García Condoy, pensionado de la Diputación. Y, si bien éste, por la naturaleza del reglamento, no pertenecía al grupo de autores radicados en la institución, sí que participó en una de las exposiciones allí celebradas gracias a la iniciativa del propio Chicharro, que quiso que los pensionados provinciales en Roma pudieran mostrar su trabajo junto a los ministeriales. Cuestión a la que nos referiremos más extensamente en su momento.

3.2.4 La plástica regionalista entre 1909 y 1910

Manuel García Guatas se refirió en su momento a la relajación que vivió en el ambiente artístico zaragozano tras el abrumador esfuerzo que supuso la organización de la Hispano-Francesa[1042]. Un agotamiento que empezó a hacerse patente en los últimos meses del año 1908, cuando los artistas se mostraron incapaces de responder a una nueva convocatoria. Así, la edición del concurso Villahermosa celebrada en noviembre de ese año resultó un fracaso del que sólo participaron tres autores: Julio García Condoy, Juan Bayod y Luis Íñigo. Desde *Diario de Avisos*, La Chicharra se hacía eco de la escasa calidad de las mismas y las comparaba con las ganadoras de años anteriores, incluso por el propio Condoy[1043]. Uno de los problemas pudo residir en la propia orientación de la convocatoria, que ese año demandaba obras inspiradas en Los Sitios, es decir, que obligaba a recurrir a un género, el histórico, en el que poco tenía que decir la nueva generación. De hecho, la obra presentada por Condoy *Entrevista de la madre Rafols con el general Lannes,* mostraba una considerable incomodidad a la hora de enfrentarse a una escena de ese tipo –errática solución compositiva, incomoda relación entre los dos planos principales, unas proporciones poco apropiadas en algunas figuras…– mostrando una calidad muy inferior a la de otras obras que él mismo estaba realizando en esos años.

Pero, al mismo tiempo, daba la impresión de que se habían sucedido en el tiempo demasiadas actividades para un contexto artístico como el zaragozano, formado por pintores poco acostumbrados a la exposición pública de sus obras. Los autores aragoneses, tras haber

1041 LELAS-DEO, "Arte. Julio García Condoy", *Paraninfo*, nº 30, Zaragoza, 21 de mayo de 1915, pp. 6-7, espec., p. 6.

1042 GARCÍA, *op. cit.* 1976, p. 47.

1043 LA CHICHARRA, "Patronato Villahermosa-Guaqui", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 12 de noviembre de 1908, p. 1.

participado ese mismo año, según los casos, en la propia Hispano-Francesa, la exposición de Círculo madrileño o los diferentes concursos de carteles organizados, no debieron ser capaces de responder a un nuevo requerimiento.

Por otro lado, en el caso de los miembros de la generación anterior es probable que lo descartaran por tratarse de un concurso más enfocado a las nuevas promesas –al menos así debieron verlo desde que Marín Bagüés derrotó a varios de ellos en su primera edición–; mientras que los jóvenes estaban todavía en momento de experimentos, dudas y formación. Salvo por un Marín Bagüés que se encontraba prácticamente camino de Italia, el resto todavía tardaría uno o dos años en mostrar su madurez artística. Indudablemente para los Aguado Arnal, Díaz Domínguez, García Condoy o Gil Bergasa, lo aprendido en el transcurso de ese 1908 fue decisivo, teniendo que procesar una considerable cantidad de estímulos que aún tardarían en hacer verdaderamente suyos.

La decepción que debió suscitar el resultado de esta edición del concurso pudo llevar a sus responsables a plantearse su misma orientación, de modo que la edición de 1909, convocada en el mes de mayo, estuviera pensada, como ya indicamos en su momento, para "obreros artífices"[1044]. En esta misma línea se mantuvo el certamen del año siguiente.

En cualquier caso, y pese a lo señalado, lo cierto es que la vida cultural zaragozana no estuvo, durante los años 1909-1910, completamente paralizada. Es verdad que, como consecuencia inmediata de la Hispano-Francesa, no se produjo una reorganización del medio artístico local, y que ni siquiera se recuperó la práctica de las exposiciones regionales, ausentes desde 1898, pero podemos señalar otros síntomas, significativos, de regeneración. Entre otras cuestiones, continuaron las inauguraciones de monumentos conmemorativos como el realizado por los hermanos Oslé en recuerdo de la propia exposición internacional[1045].

En el ámbito estrictamente expositivo el testigo lo recogió el ámbito privado y, de nuevo, la tienda de muebles de González tomó la iniciativa. En noviembre de 1909 se mostró la obra de Julio García Condoy en la que fue la primera exposición individual llevada a cabo en Zaragoza desde las que en ese mismo espacio había realizado Gárate unos años antes. En enero del año siguiente lo hicieron también Aguado Arnal y José Llanas. Y en abril repitió Condoy con una más amplia selección de obra a la que dedicaron extensas crónicas, entre otros, José García Mercadal[1046].

La nueva generación de pintores se incorporaba en esos dos años de forma definitiva al entramado artístico local, gozando del reconocimiento suficiente como para presentar de forma independiente su producción. Especialmente García Condoy quien, a juzgar por las reseñas aparecidas en prensa, y más si tenemos en cuenta que las de Aguado

1044 "Fundación Villahermosa-Guaqui. Premios para los obreros", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 17 de marzo de 1909, p. 1; PANO, M. de, "Patronato Villahermosa-Guaqui", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de mayo de 1909, p. 2.

1045 "El monumento de la exposición", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 31 de octubre de 1909, p. 1

1046 G. M., "De Arte. La Exposición de García Condoy", *La Correspondencia de Aragón*, Zaragoza, 11 de abril de 1910, p. 1.

y Llanas hablaban de artistas en formación, se había situado a la cabeza de los jóvenes. No hay que olvidar, claro está, que Marín estaba en esos momentos en Italia y que Gárate pronto abandonaría la ciudad.

Ante la primera muestra de García Condoy en hermanos González, que debió reunir un muy reducido número de pinturas, en *Heraldo de Aragón* se subrayaban las dotes como pintor que había demostrado en el concurso para la oposición convocada el año anterior por la Diputación de Zaragoza. Pero, sobre todo, se destacaba "su visión sincera y original de la naturaleza", entendiendo que había sabido desprenderse de los "velos convencionales que una educación rutinaria suele colocar ante los ojos de los principiantes"[1047]. La crónica llamaba la atención sobre un paisaje muy luminoso que sorprendía gratamente por la solidez de su dibujo. A este lo acompañaban dos estudios de figura, igualmente interesantes, a los que se insistía en calificar de "sinceros".

Una mayor atención todavía recibió el segundo paso de García Condoy por Hermanos González. También fue mayor el número de obras presentadas: *Los vencidos*, una vieja lugareña, tres retratos, entre ellos el de la madre del artista y el de una niña con una muñeca en brazos y el de un hombre joven apoyado en un armonium, varios apuntes… Pensada como prolongación de la celebrada pocos meses antes volvió a incluir las tres obras presentadas en aquella, de las que García Mercadal nos proporciona los títulos: *Meditador, A misa de alba* y *Tierra de Moncayo*[1048].

Los vencidos era, sin lugar a dudas, la obra más ambiciosa entre las presentadas. Conservada en la actualidad por la Diputación de Zaragoza, representa un comedor de beneficencia en el que una monja reparte comida a un grupo de necesitados. Un interior lúgubre, oscuro, con la sobriedad de paleta característica del autor en esos años. Todo ello acorde con las características de una pintura que pretendía ser expresión de determinadas cuestiones sociales, tan en boga en ese momento. En cualquier caso, las crónicas destacaron tanto el retrato infantil como el de la madre del artista, que, en opinión de los cronistas, parecían apuntar hacia un futuro maestro del género. Este último, del que el autor debió quedar especialmente satisfecho puesto que volvería a exponerlo algunos años después, volvía a insistir en la más rotunda sobriedad cromática, y hasta lumínica, en la que sólo destacan el rostro y las manos de la retratada. Desde *Heraldo de Aragón*, se volvía a insistir en la capacidad del autor para llevar a cabo una formación autodidacta[1049], razón por la que también García Mercadal reclamaba la aparición de algún mecenas que le permitiera completar su formación en el extranjero puesto que el artista: "vive condenado a trabajar para vender, cuando se encuentra en la edad de estudiar para *hacerse*"[1050].

1047 "De Arte. García Condoy", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de noviembre de 1911, p. 1.

1048 G. M., "De Arte. La Exposición de García Condoy", *La Correspondencia de Aragón*, Zaragoza, 11 de abril de 1910, p. 1.

1049 M. B. C., "Crónica. Un artista joven", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de abril de 1910, p. 2.

1050 G. M., *op. cit.*, 11 de abril de 1910.



Julio García Condoy, *Los vencidos,* 1910

De la exposición conjunta que poco antes habían presentado por Aguado y Llanas, *Heraldo de Aragón*, destacó el hecho de que el primero, pensionado todavía en ese momento del Ayuntamiento de Zaragoza, mostrara su evolución ante el público; una novedad respecto a los anteriores becados[1051]. Ambos autores, como se ha visto discípulos de Chicharro, presentaron fundamentalmente estudios y apuntes del natural. Entre los asuntos tratados: cabezas, paisajes, rincones de pueblos, interiores solitarios... La crónica subrayó el hecho de que Aguado era capaz de interpretar la naturaleza de forma personal, calificando su trabajo como un arte "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 vasta para trabajar con ahínco en esa labor ingrata y atormentadora de arrancar a las cosas el secreto de su esencia"[1052]. Era una propuesta, por lo tanto, que renunciaba a unas fórmulas románticas y escenográficas que se habían visto hacía tiempo superadas. Y, pese a todo, el autor del texto –muy probablemente Valenzuela–, entendía que estos trabajos debían sorprender al público zaragozano, habituado a ese tipo de artificios caducos. Se les calificaba por tanto de

1051 "Informaciones artísticas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 7 de enero de 1910, p. 1.

1052 *Ibídem.*

"artistas nuevos" y se les exhortaba a modificar paulatinamente con su trabajo el gusto de los espectadores. Todo apuntaba al afianzamiento y la creciente madurez de la nueva generación de artistas.

Mientras tanto, Gárate, si bien parecía más volcado en su proyección exterior, seguía mostrándose especialmente activo y así, en febrero de 1910, llevó una pequeña selección de trabajos al escaparate de La Veneciana[1053] y, pocos meses después, en abril, demostraba el alto reconocimiento que tenía su pintura entre las instituciones locales al exponer algunos retratos en el propio Palacio de Museos de la Hispano- Francesa.

Respecto el gusto artístico en la Zaragoza del momento, más allá de que el regionalismo era el lenguaje que se estaba imponiendo, resulta significativo atender a las muy puntuales referencias que la prensa local hacía en relación a la plástica internacional. Así, por ejemplo, en enero de 1910 se dedicó un artículo al pintor e ilustrador *art-noveau* Henri Bellery-Desfontaines, fallecido el octubre anterior. Es decir que, aunque tardíamente, el modernismo había sido ya plenamente asimilado en el ámbito local. O, cuando menos, se reconocía la labor llevada a cabo por sus máximos representantes.

Por lo demás, los artistas aragoneses siguieron presentando sus obras a las Nacionales con la esperanza de triunfar en el centro madrileño. El único capaz de ofrecerles una posición de verdadero desahogo profesional. Si en la de 1908 participaron Aguado, Gárate y Oliver Aznar, a la celebrada dos años después acudieron Oliver Aznar, Mariano Félez, Luis Íñigo, Marín Bagüés y un Viladrich que todavía no había iniciado su estrecha vinculación con Aragón. Aunque lo cierto es que la prensa madrileña les dedicó una atención desigual, al menos se ocupó de sus trabajos. En concreto, de uno de los retratos presentados por Oliver, del desnudo presentado por Félez y, sobre todo, del trabajo de Marín Bagüés. Éste expuso su primer envío como pensionado que tituló *La hija de Pedro III* y que hoy conocemos como *Santa Isabel de Portugal*. Se trataba de su obra más ambiciosa hasta el momento, si bien es cierto, que Francisco Alcántara desde *El Imparcial*, señaló que formaba parte de "ese arte decorativo que aquí hizo su aparición hace tiempo y hasta ha desaparecido ya"[1054], en clara alusión a su vinculación con el simbolismo y el modernismo. Unas características que sí eran del gusto de Valenzuela, tal y como recogió en su crónica de *Heraldo*[1055]. Mucho más interesante para Alcántara fue otra de las obras presentadas por el aragonés a la que aludió como *Rezando* y que se corresponde con *Una del siglo pasado*, retrato de su madre con un rosario en la mano en el interior de una iglesia. En ésta es donde considera el crítico que da verdadera prueba de su valía como pintor y, en concreto, de sus dotes como colorista. Un colorismo, claro está, enmarcado en las tonalidades oscuras, entendidas como propias del Norte y el centro

1053 "De arte. Obras de Juan José Gárate", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19 de febrero de 1910, p. 1.

1054 ALCÁNTARA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 4 de mayo de 1910, pp. 3-4, espec., p. 4

1055 VALENZUELA LA ROSA, J., "Una visita a la Exposición de Bellas Artes", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de noviembre de 1910, p. 1.

peninsular, por el que abogaba en su artículo. En este punto al menos, por lo demás no lo hacía en absoluto, Alcántara coincidió con los gustos del jurado que premiaron esta obra con una tercera medalla.

Pese al premio, la decepción en Marín Bagüés fue considerable. Así lo demostró en una carta enviada a su madre dada a conocer por García Guatas en la que señalaba: "Acaba de saberse el fallo del jurado. Sólo me han dado tercera medalla. Mañana se hace una protesta en la prensa pues no han hecho nada más que una serie de barbaridades"[1056]. Unas altas expectativas ante las que el premio supo a muy poco y que le llevaron a sumarse públicamente a las protestas, a las que ya nos referimos en el capítulo anterior, ocasionadas ante el hecho de que Romero de Torres fuera ignorado por el jurado.

3.2.5 Las Exposiciones Regionales de Bellas Artes (1911-1913)

La década de 1910 fue, tal y como planteábamos, un momento clave para la implantación de las ideas aragonesistas, cuestión que tuvo un evidente reflejo en el ámbito de la plástica. Tanto a partir de la puesta en marcha de iniciativas que favorecieran un mayor desarrollo del entramado artístico zaragozano, como por tratarse del momento en que la pintura regionalista se evidenció, en la producción de los autores que nos ocupan, como una propuesta alternativa, definida y, en cierta medida, mayoritaria dentro del contexto aragonés. Es decir, un proceso paralelo al que se estaba viviendo en el resto de regiones españolas.

Es este el contexto en el que tuvieron lugar, durante los años 1911, 1912 y 1913, tres exposiciones regionales centradas en reunir la producción de los principales los artistas aragoneses del momento. Una práctica que se extendió algo más en el tiempo, dado que volvieron a celebrarse iniciativas similares en 1915 y 1916, si bien éstas dos últimas contaron con unas características diferenciadas de las que nos ocuparemos en epígrafe aparte.

Jesús Pedro Lorente fue el primero en llamar la atención sobre la celebración de una *Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas* por parte del Ateneo de Zaragoza en mayo de 1911[1057]. Se inauguró el día 20 de ese mes y tuvo lugar en el Palacio de la Música, antiguo Casino de la Exposición Hispano-Francesa. Coincidió, por tanto, con un momento de resurgir del Ateneo de Zaragoza al comienzo de la década de 1910 al que ya nos referimos en su momento y que le llevaba a recuperar la que era una de sus obligaciones estatuarias. Lo cierto es que se trató de una iniciativa organizada con una considerable ambición, hasta el punto de que tal vez sea en la propia calidad de las obras reunidas encontramos el punto más débil de la misma. Así, se estableció una cuota de acceso, salvo para socios, de 30 céntimos y se organizaron diferentes "días de moda", conciertos y reuniones de té. La entrada en los días de celebración ascendía a una peseta, mientas que el domingo, "día del obrero", tan sólo costaba 15 céntimos. El espacio era propicio para este tipo de eventos y el éxito fue tal que se llegó a reclamar la apertura del gran salón de fiestas –la exposición tan sólo ocupaba dos de las

1056 GARCÍA, *op. cit.*, 2004, p. 53.

1057 LORENTE, *op. cit.*, 2000, p. 401.

salas del palacio–, para dar cabida a los números asistentes a los bailes[1058]. También llegaron a organizarse rifas de obras de artistas como Gárate o Antonio Aparici, pintor valenciano especializado en temas florales que se encontraba por entonces en Zaragoza.

A la fiesta inaugural, amenizada por una banda de música, acudieron un buen número de personalidades como el arzobispo de Zaragoza, el rector de la universidad, el gobernador civil, el presidente de la Audiencia o el vicepresidente de la diputación. Tras la lectura del acta del Ateneo en que se acordó poner en marcha la exposición –llevada a cabo por el secretario Eufernio Sola–, el discurso inaugural corrió a cargo del marqués de Arlanza, presidente de la entidad. Éste, tras elogiar a los concurrentes, se hizo eco de la profunda crisis que afectaba al arte de la región, consecuencia de la crisis latente que afectaba en términos generales a la capital y que se hacía evidente en el descuido con que se trataban todas las cuestiones relacionadas con el arte. De ahí que el Ateneo se hubiera propuesto poner a los artistas en contacto con el público para evitar que éste los abandonara, haciendo al tiempo gala de una optimista visión de futuro: "Esperan días de vigoroso resurgimiento, en los que Zaragoza, Aragón entero ocupará en las Bellas Artes el lugar que le corresponde"[1059]. Una vez más un intento regenerador de corte aragonesista centrado en el ámbito artístico.

Y, sin embargo, las reseñas críticas coincidieron en que las obras reunidas no se encontraban a tal altura de las circunstancias[1060]. Si desde *Heraldo de Aragón* se señalaba "nada vimos que revele gente nueva", destacando las instalaciones de Gárate, "en primer término de mérito como siempre" y García Condoy, "que afianza la reputación de este joven y ya reputado pintor"[1061]; desde *Diario de Avisos* se mostraban abiertamente condescendientes ya en la misma crónica inaugural: "Las obras expuestas son numerosas y aunque sin tener un mérito sobresaliente en grado superlativo, las hay muy estimables y serán con gusto admiradas y aplaudidas por el público"[1062]. La mayor parte de los medios coincidieron en que el problema principal estuvo en que no todos los artistas convocados concurrieron, o no lo hicieron de la forma adecuada, en opinión de *La Correspondencia de Aragón*, temiéndose "un fiasco"[1063]. De ahí que todas las esperanzas residieran en que el éxito de la convocatoria de ese año animara a una mayor participación en eventos sucesivos, puesto que, desde el Ateneo, se pretendía que la cita fuera anual.

1058 "Las fiestas del Ateneo. En la Exposición de pintura", *El Noticiero*, Zaragoza, 6 de junio de 1911.

1059 "La Exposición Regional", *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de mayo de 1911.

1060 La nómina más completa de participantes que hemos podido reunir es la siguiente: Julio García Condoy, Juan José Gárate, Félix Lafuente, Luis Gracia, José Galiay, Rafael Aguado Arnal, José Llanas, Luis de la Figuera, Joaquín Gascón y Marín, Juan Bayod, Antonio Aparici, Antonio Torres y Ramón Acín

1061 "La Exposición de Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 21 de mayo de 1911.

1062 "La Exposición de Arte", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 21 de mayo de 1911.

1063 "En el Palacio de Música. La exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de Aragón*, Zaragoza, 22 de mayo de 1911, p. 2.

Ignoramos si el certamen se convocó únicamente para acoger los trabajos de los artistas miembros del Ateneo o si, por el contrario, la invitación se hizo extensiva a otros artistas aragoneses. La realidad es que la nómina de participantes en el mismo se acerca bastante a la de aquellos miembros del Ateneo que, un año después, ofrecerían la presidencia de honor de la entidad a Pradilla. La cuestión es que, por voluntad propia o por no ser parte de la asociación, quedaron fuera de la exposición buena parte de los pintores de la generación del fin de siglo. Entre ellos Oliver Aznar, Gascón de Gotor, Joaquín Pallarés y, por supuesto, los que se encontraban en Roma: los hermanos Salinas, Barbasán o Estevan. De este modo todo, el protagonismo recayó en la nueva generación además de algún veterano como Félix Lafuente o de los ya maduros Gárate o Gracia Pueyo. Y, sin embargo, la exposición, con Marín Bagüés todavía en Italia, no respondió a las expectativas creadas. Ni si quiera se puede decir, a tenor de las fotografías conservadas, que el panorama general de la muestra se ajustara a la cada vez más acusada implantación del lenguaje regionalista. Más bien al contrario, lo que las imágenes muestran es una reunión de obras marcadamente académicas, entre las que abundan los pequeños formatos, y que parecen más propias de los últimos años del siglo anterior que de la segunda década del vigente. No es por tanto de extrañar que la cita resultara decepcionante y que se subrayara la escasez de auténticas novedades.



Luis Gandú Mercadal, Inauguración de la Exposición Regional de Bellas Artes e industrias artísticas, 1911



Luis Gandú Mercadal, Interior de la Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas, 1911

Incluso el propio espacio elegido para la celebración llegó a cuestionarse. Desde *La Correspondencia*, se planteaba que, dado el modesto número de obras reunidas –en realidad ciento setenta y siete entre pintura, escultura y, en menor proporción, muestras de artes industriales según recogió *El Noticiero*–, debía haberse celebrado la exposición en la sala vacía del Museo provincial que se reservaba para albergar un depósito de pinturas enviadas por el Ministerio de Instrucción Pública. De hecho, el autor del artículo no tenía confianza alguna en que ese envío llegara a realizarse, dado el escaso peso de los aragoneses en Madrid. Más allá de esta opinión en sí, la referencia al museo nos recuerda que, tras no pocos problemas, éste había sido inaugurado en esas mismas fechas, ocupando, con algunos años de retraso, el edificio construido exprofeso durante la Hispano-Francesa. La ciudad contaba, por tanto, con un nuevo espacio expositivo, si bien, eso sí, no tan versátil como el antiguo Casino para la celebración de conciertos, tómbolas y bailes.

Volviendo sobre la recepción crítica de la muestra, tal vez la crónica más mordaz fue la que, en formato epistolar, publicó un tal "Pérez" en *Diario de Avisos de Zaragoza*:

> "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, en fin, para por una friolera *perderlo de vista*. ¡Esto no es una exposición de arte; más bien parece una liquidación!"[1064].

A continuación se refería a algunos de los participantes con ese mismo talante. Respecto a Aguado Arnal indicaba que sus progresos no eran todo los rápidos que se esperaba, al menos en comparación con su compañero José Llanas, autor "de más vuelos que el anterior, pero a mi juicio menos positivo, por estar sugestionado en exceso por ese embriagador modernismo que emborracha y destroza el gusto más refinado"[1065]. Una supuesta vinculación con el modernismo que nos hace lamentar más, si cabe, el desconocimiento que todavía tenemos de la obra de este autor. Aún más crítico se mostró con Juan José Gárate, de cuyas veinticinco obras, consideró la mayoría de carácter menor, impropias de un artista de su talla, llegando a exclamar que, en cualquier caso, "¡todo es dinero!"; aludiendo a su copiosa producción[1066].

Por último, cabe citar por su relevancia una segunda reseña sobre la muestra aparecida en *La Correspondencia de Aragón*[1067]. En ésta, su autor dice ocuparse no del trabajo de los artistas consagrados, sino de las nuevas promesas que estaban obteniendo elogios por parte del público. Se refiere concretamente a dos, al escultor Antonio Torres y a Ramón Acín. Esta alusión resulta especialmente destacada puesto que, hasta el momento, no había noticia de que este último autor hubiera participado en éste u otros certámenes en fecha tan temprana. Sería por tanto la primera participación de Acín en una exposición colectiva y, además, con, cuando menos, una positiva referencia en prensa. Se trataba todavía de un artista de escasa formación, contrario a la idea de matricularse en una Academia, pero que se planteaba entrar en el estudio de algún autor consagrado como Benedito, por no tener "esas características tan marcadas de otros maestros"[1068]. Así lo reconocía él mismo en una entrevista publicada ese mismo año en *La Voz de la Provincia* de Huesca, de la que no se conoce la fecha exacta. En cuanto a la orientación de su pintura en ese momento, el autor del artículo habla de dos dedicaciones fundamentales: la pintura decorativa y la caricatura; además del paisaje y el retrato, éste último, en menor medida. Dentro de la pintura decorativa

1064 "De Arte. La exposición regional", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 30 de mayo de 1911, p. 1.

1065 *Ibídem.*

1066 *Ibídem.*

1067 "En la Exposición de Artes", *La Correspondencia de Aragón*, Zaragoza, 31 de mayo de 1911, p. 1.

1068 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.

se refiere Martínez de la Fuente al "marcado tinte modernista" que pudo observar en varios de los trabajos que conservaba Acín en su estudio. En relación a lo cual recoge las propias opiniones del joven autor, en las que subraya su admiración por el catalán Rusiñol:

> "Luego hablamos del modernismo. Acín cree en él. En el paisaje, dice, hay horas del día especialmente a la puesta del sol, que se presentan matices y colores tan raros que desfiguran por completo el paisaje de como es a otras horas, y si el artista alcanza a recoger todo eso justo es reconocer la existencia de tan censurado estilo. Por eso me gustan –añade- los cuadros de Santiago Rusiñol, que muchos juzgan no hay realidad como aquellos cuadros.
>
> En el decorativo –continúa– la ventaja del estilo modernista es los vuelos grandes que el artista puede tener, dando siempre cabida a su originalidad; porque ¿hay quien puede hacer algo nuevo por ejemplo en el estilo gótico o románico? Imposible. Pues por esto encuentro ventajas en el modernismo, sin que por esto me declare cultivador de él en absoluto"[1069].

Por otro lado, Acín señala en la entrevista que, si ese verano tenía el resultado que esparaba, podría realizar una exposición de sus obras en Huesca ya en septiembre, antes de trasladarse a Madrid. Si bien él mismo planteaba sus dudas al respecto: "No sé si merecerá la pena; lo que he hecho hasta ahora sólo ha sido para aprender"[1070].

Y, sin embargo, encontramos cómo ya en ese mes de mayo, Acín decidió someter algunos de sus primeros trabajos al juicio del público zaragozano. Concretamente, según recoge *La Correspondencia de Aragón*, un dibujo y dos acuarelas: "También se hicieron apreciaciones muy halagadoras del pintor Ramón Acín, que ha presentado un admirable dibujo de ramos de flores, marcado con el número 47, y dos hermosas acuarelas que tienen los números 95 y 98, pintadas con toda la justeza y precisión en el colorido, que puede exigirse á un verdadero maestro"[1071]. Encontramos, por tanto, cómo el anónimo autor de la reseña reconoce ya las habilidades técnicas del joven pintor. Algo que, sin duda, debió animar a Acín a seguir por ese camino.

La sección de artes del Ateneo siguió dando muestras de una considerable actividad. Tras haber puesto en marcha las clases de modelo vivo a las que nos referimos en su momento, volvió a concentrar sus esfuerzos en organizar una nueva *Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*. Ésta se inauguró el 14 de octubre de 1912 en el salón de actos de la Escuela de Artes e Industrias, tal y como recogía el cartel diseñado para la ocasión por Rafael

1069 *Ibídem.*

1070 *Ibídem.*

1071 "En la Exposición…", *La Correspondencia* …, *op. cit.*, 31 de mayo de 1911.

Aguado Arnal, en el que una figura femenina, tal vez una alegoría de las artes y las industrias, observaba una pintura ante la fachada del edificio. Un cartel que, por cierto, pudo verse antes de la inauguración en el escaparate de los señores Andrés Hermanos[1072].

En el acto de apertura, al que acudieron diferentes personalidades aragonesas, Enrique Iranzo, en sustitución del marqués de Arlanza, presidente del Ateneo, pronunció un discurso en el que mostraba cuáles eran las inquietudes de esta institución a la hora de organizar una muestra regional. En concreto, según recogió *El Noticiero*, "hacía votos por el fomento del arte pictórico, hoy pujante en Aragón y que puede considerarse formando una verdadera escuela artística, á la que no le es preciso acudir á exageraciones más ó menos censurables de modernismos é impresionismos"[1073]. Es decir, creación de una escuela propia e incuestionable renuncia a una modernidad que, por cierto, ya era parte del pasado. En *Heraldo*, por su parte, se volvía a insistirse sobre el escaso apoyo de que gozaban los artistas aragoneses frente a lo que ocurría en otras regiones, insistiendo así en la reivindicación de lo propio:

> "Nuestros artistas, siempre abandonados aún tiene alientos para producir. Si prosperan no es ni ha sido nunca por el apoyo que su tierra les presta, porque bien se puede recordar, que cuando alguien ha pensado en hacer obras artísticas en Zaragoza, no se le ha ocurrido nunca encargarlas á los artistas del país. En otras tierras como Cataluña, Valencia y Bilbao, prefieren lo suyo bueno ó malo á todo lo forastero y esta es la piedra fundamental para producir arte propio: dar motivo á los artistas para que practicando se perfeccionen"[1074].

La noción más clara de lo que el conjunto de obras allí reunidas suponían para el arte aragonés, la tuvo José Valenzuela la Rosa. Una vez más, realizando su lectura en evidente clave regionalista. Ésta sería la orientación que parecía reconocer en algunas de las obras expuestas que, a su vez, convivían con otras con una línea mucho más tradicional:

> "Baste saber que en esta exposición, si hay obras que recuerdan y se enlazan con aquellos formalistas procedimientos de nuestros antecesores, hay no pocas que revelan 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"[1075].

El arte nuevo, por tanto, consistía para Valenzuela, tal y como hemos venido reiterando, en la investigación en la tradición pictórica española para abundar en la depuración como medio de expresión del llamado "espíritu nacional". Una vía que, según añadía

1072 "De Arte", *La Crónica* , Zaragoza, 12 de octubre de 1912, p. 5.

1073 "Fiestas", *El Noticiero*, Zaragoza, 15 de octubre de 1912, p. 1.

1074 "La Exposición de Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 15 de octubre de 1912, p. 2.

1075 RIVERITA, "Arte y artistas regionales", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 4 de noviembre de 1912, p. 3.

a continuación, favorecía un casticismo que no se detenía en la imitación o la repetición superficial de fórmulas: "Agrada ver en esta Exposición modestos esfuerzos laudables en pro del corriente y moliente casticismo, del cual puede esperarse mucho si no se detiene en una exaltación superficial y servil de lo pasado. Cuando menos, de esta suerte, aprenderemos á pintar bien y educaremos el buen gusto"[1076]. Lo cual, según concluía, no suponía un rechazo absoluto de otras posibles soluciones plásticas:

> "Pero tampoco es justo rechazar todo aquello que se inspira en una norma sinceramente sentida y expuesta, aunque sea vieja; ni lo que brota con ingenua espontaneidad del pincel del artista, libre en absoluto de todo prejuicio. El arte está por encima de todas las modas aunque no sean caprichosas, aunque obedezcan al deseo laudable de aportar nuevos elementos al acervo de los conocimientos humanos"[1077].

Luis Torres, por su parte, se refirió a la naturaleza de la iniciativa, indicando que no acudieron a ella todos los artistas aragoneses, sino sólo los agrupados en el Ateneo[1078]. Parece apuntar que estaba pensada como una oportunidad para que éstos mostraran sus obras más recientes, fundamentalmente aquellas que realizaban en las citadas sesiones ante modelo vivo. Según señala, lo que en principio iba a ser una pequeña muestra, creció exponencialmente en importancia. Aunque otros como José Galiay, señalaron que las ausencias se debieron al escaso tiempo con que se contó para la puesta en marcha, no sería extraño que la convocatoria estuviera pensada únicamente para socios[1079]. Fundamentalmente porque ninguna de las fuentes consultadas aluden a la muestra como una segunda convocatoria regional –de hecho Galiay la denomina como "primera exposición de arte, organizada por la Sección de artistas del Ateneo"–, consecuencia de la que había tenido lugar tan sólo un año antes. Y esto pese a que la iniciativa partía de la misma entidad y tenía unos objetivos similares.

Ciertamente, la mayor parte de los participantes pertenecían al Ateneo[1080]. Entre ellos hay que destacar la presencia de veteranos como Ricardo Arredondo, ya fallecido, o Joaquín Pallarés, que enviaba sus obras desde Barcelona. De los regionalistas estuvieron Juan José Gárate, Félix Lafuente, Julio García Condoy y Rafael Aguado. Una vez más, Gárate

1076 *Ibídem.*

1077 *Ibídem.*

1078 TORRES, "Arte regional. Pintura y escultura", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 15 de octubre de 1912, p. 1.

1079 J. G., "Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas", *Arte Aragonés*, nº 1, Zaragoza, enero de 1913.

1080 La nómina de participantes es la siguiente: Juan José Garate, Joaquín Pallarés, Ricardo Arredondo, Julio García Condoy, Rafael Aguado Arnal, Félix Lafuente, Mariano Oliver Aznar, Manuel Melchor, Manuel Hernández, Rufino Ginés, Domingo Ainaga, Mariano Ara, Nicolás Lavedán, Alfredo Gómez, Ricardo Gómez, Antonio González Zapatero, en la sección de pintura; Dionisio Lasuén, Domingo Ainaga y Fructuoso Orduña fueron los tres escultores presentes y, en la sección de artes industriales estuvieron José Raufast, los señores Jaime y López, Hermenegildo Villagrasa, Ramón Amesti y la señora viuda de Vilá e hijo.

fue el auténtico protagonista gracias al abundante número de obras que presentó. Sesenta cuadros entre óleos y acuarelas, la gran mayoría mostrando diferentes aspectos del Monasterio de Piedra: panorámicas, lagos tranquilos, violentos torrentes, sombríos bosques… En su conjunto un prolífico ejercicio dedicado a la representación de los juegos lumínicos y cromáticos tan propios del autor que terminó por imponerse al resto de participantes: "Este excesivo número de obras de una misma firma y de idéntico asunto, da cierta monotoneidad [sic] á la sala de la exposición"[1081]. Razón por la que, tanto Torres como Galiay, coincidieron en señalar la necesidad de que se hubiera realizado una exposición monográfica del autor, o bien que éste hubiera presentado menos trabajos. Mephisto, por su parte, con su habitual tono jocoso, se refirió a este mismo hecho señalando que empezaba a correrse la voz de que Gárate producía mucho más que Dicenta[1082]. Tantas referencias, y hasta bromas, sobre la cuestión no resultaban en absoluto extrañas. De hecho, no hay que olvidar que, en un medio tan escasamente dinámico como era el zaragozano, el mismo Gárate había expuesto pocos meses antes su última producción de lienzos, listos para ser enviados al extranjero, en la tienda de muebles de González[1083]. De modo que el conjunto presentado en la exposición regional parecía corresponderse, únicamente, con lo producido durante ese verano.

A su interminable colección de paisajes sumó también Gárate algunas vistas venecianas y una serie de acuarelas con diferentes tipos como *Vendedora de melocotones*, *Cupletista*, *La madre* y *La medallica*.

En cuanto a la recepción crítica de sus trabajos, Galiay señaló sus aciertos como paisajista diferenciando sus "impresiones de un momento en que la calidad del paisaje da una nota rara por su colorido" de aquellas que obras que merecían la categoría de "verdaderas" por mostrar un "estudio acabado del natural"[1084]. Pero el más exigente (y acertado) fue, sin duda, Valenzuela, 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"[1085].

Félix Lafuente, que ese mismo año había ilustrado el libro *Jotas: cantares aragoneses* de Alberto Casañal y Sixto Celorrio[1086], destacó por sus estudios de tema ansotano. Un asunto que debía conocer bien gracias a sus viajes por el Pirineo y sobre el que volvería en los lienzos dispuestos sobre el muro en uno de los salones del Casino de Huesca. De hecho, los estudios y bocetos aquí presentados le sirvieron como modelo para ese trabajo; cuestión de la que nos ocuparemos específicamente algo más adelante.

1081 TORRES, *op.. cit.*, 15 de octubre de 1912.

1082 MEPHISTO, "La Exposición de Bellas Artes. En Broma", *La Crónica*, Zaragoza, 28 de octubre de 1912, p. 4.

1083 "Los artistas aragoneses", *Aragón*, nº 18, Zaragoza, 12 de mayo de 1912, p. 142

1084 J. G., *op.. cit.*, enero de 1913.

1085 RIVERITA, *op. cit.,* 4 de noviembre de 1912.

1086 CELORRIO, S y CASAÑAL, A., *Jotas: cantares aragoneses*, Zaragoza, Taller Editoriales de Heraldo de Aragón, 1912.

En relación a la participación de Lafuente, Torres, se hizo eco de los "muchos encargos apremiantes que no le han dejado laborar como hubiera querido para esta obra de regionalismo"; quizá refiriéndose a la abundancia de bocetos que presentó y sin que este hecho le impidiera subrayar también la calidad del envío[1087]. Tan sólo debió presentar algunos paisajes más "acabados" como *Mallos de Riglos*, *Murillo de Gállego* y *El castillo de Loarre*. Éstos se correspondían con las características ya conocidas de su pintura, tal y como reconoció Valenzuela, e incluso recogían los mismos motivos que ya llevó a la Hispano-Francesa de 1908.

De modo que fueron sus tipos del Pirineo los que recibieron toda la atención en las crónicas, por lo novedoso de la propuesta. Almaral, desde *La Crónica*, señalaba que hasta el momento era conocido como pintor decorativo y escenógrafo pero que en esta ocasión se había mostrado como un autor "depuradísimo"[1088]. A este respecto destacaba, como anunciábamos, sus "apuntes de tipos y tocados del valle de Ansó". Y añadía: "Aquí el arte se ha concentrado en un estudio prolijo de cosas regionales", llamando la atención sobre el gran interés que tenían las indumentarias típicas de esa zona[1089]. En definitiva, un planteamiento muy similar al esgrimido por Valenzuela: "Félix Lafuente ha sorprendido a todos con sus estudios de ansotanos. Tiene un carácter admirable y rebosan espontaneidad y frescura. Ya conocíamos sus paisajes, bien estudiados, pero aquellos encantadores modelos del Pirineo, le han hecho ganar al autor mucho terreno entre el público que admira su modestia y sus excelentes aptitudes"[1090].

Julio García Condoy, por su parte, presentó varios retratos y paisajes que recibieron muy diferente valoración. Como conjunto Valenzuela subrayó que el autor avanzaba cada día más, dado que se trataba de: "un pintor que se orienta muy bien y que acabará por triunfar aunque esto le cueste algún tropiezo"[1091]. Destacó también la "originalidad y grandeza" de sus paisajes del Pirineo, al menos uno de ellos tomado en Aragüés del Puerto, así como los aciertos de un pequeño cuadro ambientado en Segueros (Salamanca). También dentro de este género mostró el titulado *Moncayo*. Entre los retratos hay que citar dos infantiles, un tipo ansotano, el del ingeniero Barril, el del violinista José Porta y su propio autorretrato; obra esta última destacada por Galiay y que, junto al retrato de niña, consideró Valenzuela como "dignas de un maestro de nuestros días"[1092].

1087 TORRES, *op.. cit.*, 15 de octubre de 1912.

1088 ALMARAL, "La Exposición de Arte. Félix Lafuente", *La Crónica*, Zaragoza, 25 de octubre de 1912, p. 4.

1089 *Ibídem.*

1090 RIVERITA, *op. cit.,* 4 de noviembre de 1912.

1091 *Ibídem.*

1092 *Ibídem.*

Menos favorable que el de Valenzuela fue el juicio de Torres, quien encontró que algunos de sus paisajes mostraban un arte "un poco caprichoso y nuevo, que á nuestro juicio adolece de falta de verdad o de fantasía"[1093]. Pareció molestar al crítico el que no optara en éstos por la descripción detallada o la decidida invención, situándolo en un punto intermedio que califica como "caprichoso y nuevo" y que, ante la ausencia de las obras descritas y la vaguedad de las palabras del crítico, resulta difícil perfilar.

Una de las notas características de la pintura de García Condoy en ese momento era su predilección por las tonalidades oscuras y apagadas. Almaral, desde *La Crónica*, señalaba "la acumulación de densidades tenebrosas que pesan como un maleficio sobre casi todos los cuadros", como el único reproche que podía hacerse a su pintura[1094]. Un uso austero del color que no equivalía a naturalista, a menos a juzgar por las opiniones de Mephisto quién llamó la atención sobre la coloración verdosa de uno de sus retratados y del tono amarillento de otro. En cualquier caso, esta orientación cromática la perdería de forma inmediata, concretamente a partir de su traslado a Italia tras habérsele concedido la beca de la Diputación en diciembre de ese mismo año.

Insistía también Almaral en la osadía y la asombrosa habilidad técnica del pintor, añadiendo que "sabe mantener un interesante hieratismo, un poco desconcertador, en los lienzos. No apura los tonos ni la línea. Pero todo queda firme e intangible, sin dejar resquicio a la censura, en glacial y enigmática arrogancia"[1095].

Resulta especialmente significativo en el caso de Condoy la gran cantidad de referentes que se señalan para su pintura, tal vez achacable a una personalidad todavía en formación. En relación a sus paisajes tanto Mephisto como Almaral citaron a Rusiñol, mientras que el mismo Mephisto añadió los nombres de Casas, en relación a su retrato de Porta, así como de Chicharro, respecto a su ansotano. Pero la afirmación más acertada fue la de Almaral que trató describir una tendencia presente en diferentes artistas por influencia de Zuloaga y los hermanos Zubiaurre y que tenía que ver tanto con la elección de la paleta como de los propios tipos: "Esta pátina deliberada, 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"[1096]. Ahí estaba, pese al desagrado expresado por el crítico, la recepción de la vía más sobria y expresiva del regionalismo vasco, tan en boga en ese momento.

Por último, en relación a Rafael Aguado Arnal, Valenzuela llama la atención sobre la desigual calidad de sus propuestas, destacando el cartel que diseñó para la muestra y su obra *Un patio*, que conocemos a través de la reproducción publicada en *Arte aragonés* y que

1093 TORRES, *op.. cit.*, 15 de octubre de 1912.

1094 ALMARAL, "La Exposición de Arte. Julio García Condoy", *La Crónica*, Zaragoza, 22 de octubre de 1912, p. 5.

1095 *Ibídem.*

1096 *Ibídem.*

representa el sobrio vestíbulo y la escalera de una casa solariega aragonesa. En opinión de Valenzuela: "tan bien visto, tan valientemente pintado que da la sensación de la realidad y que tiene un ambiente maravilloso"[1097].

También los tipos aragoneses eran motivo común en su obra en ese momento y dentro de éste género presentó *La ofrenda*, sobre la que Galiay destacó las dos figuras que componían la escena frente a un fondo de paisaje al que, en su opinión, el autor no quiso darle gran importancia[1098]. Paisajes independientes también envío a la exposición Aguado. El mismo Galiay cita "unos estudios de celajes", además de unas "cuantas tablitas de apuntes de cosas de Aragón"[1099], mientras que Torres se refiera a "dos excelentes trípticos"[1100]. El conjunto lo completaba "un retrato a tamaño natural admirablemente entonado"[1101]. Así al menos lo entendió Torres quien concluía: "El mérito de este joven pintor Aguado, es de sobra conocido en Zaragoza y no hemos de ser nosotros quienes hayamos de recomendarlo al público"[1102].

Más allá de la exposición regional, el año 1912 se vivieron otros acontecimientos importantes para los pintores locales como la Exposición Nacional. De los participantes aragoneses de ese año: Hermengildo Estevan, Mariano Félez, Mariano Oliver Aznar, un Miquel Viladrich que todavía no había descubierto los tipos aragoneses y Justino Gil Bergasa. De todos ellos nos interesa especialmente este último. Presentó a la Nacional, desde su domicilio madrileño, tres obras: *Mercado en Ávila*, *La abuela y la nieta* e *Interior de un patio*; recibiendo como recompensa una bolsa de viaje por parte del Ministerio de Instrucción Publica[1103]. La primera sería resultado de su ya referida estancia en Ávila junto a su maestro Chicharro durante el verano anterior. Desde *La Correspondencia de España*, Madrizzy –seudónimo del periodista René Halphen–, lo describía en los siguientes términos:

> "Hay uno, de gran tamaño, que ha de figurar dentro de poco en una Exposición, donde seguramente llamará la atención. Representa el día de mercado en Ávila, y los personajes principales en él representados componen un conjunto tan curioso como bien ejecutado. El dibujo, el brillante colorido y la colocación de las personas denotan un verdadero artista, que ha sabido, además, dar al ambiente de su obra, el color local, tan original de aquella capital y de sus vecinos, cuya indumentaria es muy típica"[1104].

1097 RIVERITA, *op. cit.,* 4 de noviembre de 1912.

1098 J. G., *op.. cit.*, enero de 1913.

1099 *Ibídem.*

1100 TORRES, *op.. cit.*, 15 de octubre de 1912.

1101 *Ibídem.*

1102 *Ibídem.*

1103 *Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 17 de julio de 1912.

1104 MADRIZZY, "Gran Mundo. Apuntes artísticos", *La Correspondencia de España*, Madrid, 15 de enero de 1912, p. 5.

En cualquier caso, sólo tenemos conocimiento directo de la segunda de las obras, *La abuela y la nieta*, en realidad una anciana y una niña con sus tradicionales vestidos de ansotana. Exactamente, como ya vimos, los mismos modelos que ese mismo año retrató Sorolla en su *Abuela y nieta en el valle de Ansó*. Sorolla, Lafuente, García Condoy, Gil Bergasa… no hay duda de que en torno a 1911-1912, el citado valle pirenaico fue un lugar especialmente concurrido por los pintores. La obra de Bergasa es un retrato que no desmerece en nada al situarlo junto a obras similares pintadas por reconocidos autores españoles de ese mismo momento, como los realizados por su propio maestro Chicharro. Se corresponde con lo mejor de esa pintura preocupada por la representación realista y expresiva de los tipos españoles, en los que la preocupación por la captación de la fisonomía de las figuras, comparte protagonismo con la atención a las texturas y detalles de los trajes. En este caso, además, las figuras se sitúan ante un fondo escasamente definido pero de gran expresividad.

Por otro lado, hay que señalar que ese año Gil Bergasa, que algún tiempo después desaparecería del panorama artístico, comenzó su etapa más activa y exitosa. Entre otros, en el ámbito del retrato aristocrático. En ese año realizó, que tengamos constancia, el de María Argudín, hija de los marqueses de casa Argudín; el de la hija menor de los condes de la Viñaza, Carmen Muñoz y Rocatallada; y el de la hija de los marqueses de San Carlos de Pedroso. Para realizar los dos últimos tuvo que trasladarse hasta Biarritz según informaba Madrizzy, periodista que mostró especial interés por la trayectoria del pintor[1105]. Algo después, ya en 1913, Gil Bergasa se haría con una pensión de estudios del Círculo de Bellas Artes madrileño imponiéndose a otros pintores como Rafael Argelés o Cruz Herrera[1106]. Gracias a ésta, consistente en su primer año en seis meses de estudio en el extranjero y otros seis en provincias españolas, pudo completar su formación en Inglaterra, Holanda y Francia. Llegado el momento de enviar al círculo una obra que diera prueba de sus avances, se inclinó por un asunto de inspiración segoviana *Cogedores de caracoles*.

El final del año 1912 resultó especialmente agitado en el medio artístico zaragozano. Gárate renunció a su plaza como conservador del Museo provincial decepcionado con el ambiente artístico local y decidido a marcharse a Madrid. Tal vez se viera animado en su idea por la segunda medalla obtenida en la Exposición Nacional de Artes Decorativas del año anterior con el tríptico *El Amor y las flores*, en estrecha competición, a decir de María Pilar López, con el triunfador del certamen, Eduardo Chicharro[1107]. Ya desde la capital escribía al presidente de la Academia de Bellas Artes de San Luis:

1105 MADRIZZY, "Gran Mundo. Crónicas de otoño", *La Correspondencia de España*, Madrid, 23 de octubre de 1912, p. 4.

1106 *Blanco y Negro*, Madrid, 6 de julio de 1913, p. 32.

1107 LÓPEZ, *op. cit.*, p. 64.

> "He perdido mucho tiempo en esa poniéndome al alcance de todos y aun así no conmueve a nadie nuestro arte, por esta causa y con gran sentimiento de no poder vivir en mi tierra, tengo el propósito de buscarme un sitio por aquí. Perdidos los estudios superiores y el Museo sin subvención verdad, no me queda otro recurso que tomar esta determinación"[1108].

Una plaza que rápidamente pretendieron José Galiay y Francisco Marín Bagüés, siendo finalmente para este último[1109]. Marín Bagüés había regresado de su etapa de formación en Italia ese mismo año. Traía bajo el brazo, entre otras obras, su segundo trabajo como pensionado de la Diputación *Los Compromisarios de Caspe*, que, aunque no llegó a tiempo de exponerse en la regional, fue rápidamente conocido y ponderado desde la prensa.

El puesto de pensionado, como se ha dicho, pasó entonces a manos de Julio García Condoy, tras haberse dirigido a la Diputación solicitando que le fuera concedida "en la forma, cantidad y tiempo de cuatro años" en que la disfrutó Marín[1110]. Estuvo de acuerdo la Comisión de Fomento de la Diputación recordando los relevantes méritos de su trayectoria, así como los sobresalientes ejercicios que realizó en la convocatoria anterior y que llevaron al tribunal calificador a otorgarle una "recomendación especial", razón por la que resolvieron concedérsela sin necesidad de convocar un nuevo concurso[1111]. La concesión sin concurso de la plaza debió generar no poco malestar y suspicacias entre el resto de artistas locales, de modo que, incluso a su regreso, en 1915, desde las páginas de *Paraninfo*, se hablaba directamente del asunto, aduciendo: "esa dama llamada Envidia, que es dueña y señora de muchas personas (…) empezó a difamar mil y mil sandeces del pintor estudioso"[1112]. El autor del artículo, claramente posicionado a favor de Condoy, señalaba que, de haberse organizado el concurso, éste era el único en condiciones de ganarlo, por delante incluso de Justino Gil Bergasa.

La siguiente muestra colectiva de artistas aragoneses tuvo un carácter bien distinto y un resultado, a tenor de los comentarios que suscitó, bastante pobre. En realidad no se trató de una exposición exclusivamente artística sino que este apartado formó parte de una iniciativa más ambiciosa. Fue puesta en marcha por el gremio del Arte de Madera, según se denominaba este colectivo, y tuvo un carácter industrial. El apoyo decidido de la Cámara de Comercio presidida por Basilio Paraíso, llevó a que se celebrara en el Casino de la Hispano-

1108 Archivo del Museo de Zaragoza [AMZ], Legajo año 1912, Carta de Juan José Garate a Mariano de Pano, diciembre de 1912. Fragmento recogido en GARCÍA, *op. cit.*, 2004, pp. 67-68.

1109 *Ibídem*, p. 68.

1110 Archivo de la Diputación Provincial [ADZ], legajo XIV-940, exp. 118. Carta remitida por Julio García Condoy al presidente de la Diputación el 8 de diciembre de 1912. Recogido en CASTÁN, *op. cit.*, 2006, p. 68.

1111 ADZ, 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. Recogido en *Ibídem*.

1112 LELAS-DEO, "De Arte. Julio García Condoy", *Paraninfo*, nº 30, Zaragoza, 21 de mayo de 1915, pp. 6-7, espec., p. 6.

Francesa, propiedad de esa entidad. Según señaló el presidente del comité ejecutivo, José Comín, durante la inauguración, los trabajos comenzaron en el mes de febrero[1113], pero la implicación de los artistas no llegó hasta el final del proceso. Concretamente hasta principios del mes de septiembre; un escaso margen dado que la inauguración tuvo lugar el 5 de octubre. En cualquier caso, Luis Torres, desde la revista *Arte aragonés*, en la crítica más directa y extensa sobre el evento de que tenemos noticia, negó, tanto en relación a la parte artística como a la industrial, que se hubiera actuado con una mínima antelación, cifrando en dos meses todo el trabajo. Él mismo reconocía que, frente a las laudatorias palabras publicadas en el resto de medios, su cometido consistía en censurar los errores de la organización:

> "Sépase, pues, que nuestra exposición regional ha sido un fracaso, a pesar de cuanto ha dicho la prensa diaria obrando cuerdamente y a conciencia. Los periódicos locales, diciendo la verdad podían haber lastimado seriamente intereses respetables. Nosotros, no. (…)
>
> Este fracaso se debió a inexplicables precipitaciones muy características en este país en que siempre se deja todo para última hora. Para organizar una exposición medianamente se necesita más de medio año de tiempo. En dos mese no se pueden hacer milagros…"[1114].

Y concluía: "lo que se ven en nuestra exposición es una muestra endeble y lamentable de la pujanza de la industrial y del arte regionales. Así pensarán quienes nos miren a través de este fracasado concurso, cuyo primer error consiste en la deficiencia de los locales admitidos"[1115]. Y es que, en su opinión, un edificio construido para casino y teatro difícilmente podía cumplir con la función que se le había asignado.

Para la puesta en marcha de la sala de arte hubo una primera reunión de pintores y escultores el día 2 de septiembre después de "haber sido invitados los artistas, todos de Aragón, y cuantos aficionados al arte pictórico o la escultura deseen formar parte del certamen"[1116]. Para ello, se acordaron unas bases de obligado cumplimiento y se formó un jurado calificador, así como una comisión de propaganda. Las bases recogían, entre otras cuestiones, las dimensiones máximas de los cuadros, 120 cm, debido a la falta de espacio; o el hecho de que debían ser inéditas y, obviamente, de autores aragoneses. También se pretendió potenciar el envío de obras industriales por parte de los artistas. El jurado estaba presidido por Félix Lafuente para la sección de artistas y por Rafael Pérez Larrú para la de arquitectos. Contó también con el director de la Escuela de Artes, Dionisio Lasuén, y uno

1113 "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.

1114 TORRES, "En la Exposición Regional. Los artistas y los industriales", *Arte Aragonés*, nº 5, Zaragoza, noviembre de 1913.

1115 *Ibídem.*

1116 "La Exposición Industrial", *El Noticiero*, Zaragoza, 3 de septiembre de 1913, p. 3.

de sus profesores, Antonio Aparici. Respecto a la comisión de propaganda estuvo presidida por Ángel Díaz Domínguez, siendo su secretario Toribio Ostalé Tudela y vocales Rafael Aguado y Domingo Ainaga. Más adelante se formarían también jurados para la entrega de las recompensas. En el de Industrias Artísticas participaron Lafuente y Díaz, junto a otros como Elías García, Dionisio Lasuén o Carlos Palao[1117].

La implicación de los artistas aragoneses, y en concreto de los de la generación regionalista, era, por tanto, manifiesta. De hecho, resulta evidente que, para esas fechas, éstos ya habían tomado el relevo en cuanto a presencia y representación de su colectivo en los principales eventos que tenían lugar en la región. Incluso el periódico madrileño *La Época* llegó a informar de que se trataba de una exposición artística regional organizada por la "Asociación de pintores"[1118].

Ahora bien, pese a todo, tal y como censuraba Torres, la participación de los artistas aragoneses fue bastante limitada tanto por el número como por la calidad de obras presentadas[1119]. Muy probablemente, como él mismo denunciaba, por la citada premura en la organización: "Los artistas más amigos que nadie de dejarlo todo para última hora y no confiando mucho en el éxito de la empresa, cuando se vieron encima el último plazo concedido, enviaron lo que tenían encerrado en sus talleres y no todo sino la más pequeña parte y la de menos importancia"[1120].

Pese a ese desolador panorama, destacó la presencia de Lafuente, "el artista que más dignamente a respondido al llamamiento", que envió gran número de cuadros, lo cual no debió sorprender por su implicación en la iniciativa[1121]. En su caso, como en el de la mayor parte de los participantes, no tenemos datos de la naturaleza de los mismos, dada la escasa atención que recibió la sala de arte por parte de la prensa.

1117 "La Exposición Industrial. Nombramiento de jurados", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 20 de octubre de 1913, p. 3.

1118 "Zaragoza", *Exposición regional*, Zaragoza, 4 de septiembre de 1913, p. 4.

1119 Tenemos constancia de la participación de: Emilio Bas Suso, Luis Íñigo, Mariano Félez, Luis Gracia, Félix Lafuente, Santiago Costán, Mariano Oliver Aznar, Manuel Buil (mención honorífica en escultura), Antonio Torres, Domingo Ainaga, Teodoro Ríos, Antonio González, Saturnino Buendía, Francisco Marín Bagüés, Manuel García, Emiliano Iraizoz, Ignacio Sanz, Miguel Altura, Ramón Acín, Juan Antonio Busquet, Germán Gil, Baldomero Arnal, Rafael Aguado Arnal (diploma de primera clase), Carmen Anadón (diploma de cooperación), Luis Lafiguera, Vicente García (diploma de primera clase en pintura), Buzzi Gussoni (diploma de primera clase en escultura), viuda e hijo de Quintana (diploma en vidriera artística), los hermanos Ginés (diploma de primera clase por sus esmaltes) y Teodoro Anasagasti, participante pese a no ser aragonés que recibió una mención especial por su proyecto de monumento a la Reina Cristina para San Sebastián. También se anunció la posible participación, si bien no fue luego confirmada, de Ángel Díaz Domínguez, Antonio Aparici, José Llanas, Narciso Tuerta y Mariano Ara. Por último, hubo una sección obrera con sus respectivos premios: José de Oro (pintura), Juan Tolosana (pintura), José Gazo (dibujo) y Martín Camarasa e Isidro Lafuente (escultura).

1120 TORRES, *op. cit.,* noviembre de 1913.

1121 *Ibídem.*

Marín Bagüés envió una sola obra, si bien Torres aclaraba que ésta la habían visto muchos en su taller e incluso había sido comentada por parte de los periódicos. Pudo tratarse de *Los Compromisarios de Caspe*, que ya había merecido la atención de críticos como Valenzuela pese a no haber sido todavía expuesta[1122], pero, es más probable que no fuera así, dado que, dos años después, cuando se celebró una nueva exposición regional en Zaragoza la prensa se lamentó de que no enviara este trabajo.

Entre lo más destacado de la exposición estuvieron también los dos carteles "modernistas" presentados por Aguado: uno anunciando la exposición y otro las fiestas del Pilar de ese año. Si bien fueron destacados en la crónica de Torres, este también señaló que fueron pintados con precipitación y que, por tanto, no se les podía pedir gran originalidad ni perfección. En cualquier caso, reconocía su modernidad: "Responden sólo por sus notas atractivas de color a la idea de carteles modernos, del género decorativo que ahora se cultiva"[1123].

Ninguna otra de las obras expuestas mereció la atención del crítico, por lo que no es de extrañar que cerrara su discurso de una forma que no podía ser más expeditiva: "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. Con esfuerzos tan insignificantes nuestros artistas no pasará a la posteridad ni ocuparán el sitio que por su talentos mal puestos a contribución, merecen…"[1124].

Estuvo también en la exposición Mariano Félez. Félez, autor perteneciente a la generación regionalista, no participó sin embargo de los presupuestos estéticos que caracterizaron a ésta. De ahí que apenas vayamos a tratar su producción pictórica[1125]. Lo más característico de ésta son sus visiones de diferentes puertos europeos y americanos que pudo conocer a través de continuos viajes. De hecho, fue el más activo viajero de su generación de pintores aragoneses. Razón que le llevó, por otra parte, a permanecer largos periodos ajeno al ambiente artístico local. Los tipos que formaban parte de esos paisajes portuarios no fueron, en cambio, especial objeto de su atención. Sí que realizó algunas representaciones de los mismos, como puede verse en *Lobos de mar* –quizá su obra más cercana a las características formales del regionalismo plástico que fue reproducida por la revista *La Esfera* en mayo de 1914[1126]–, pero incluso cuando los tipos humanos cobraban protagonismo dentro de sus composiciones, era habitual que los situara de espaldas o semiocultos, como podemos observar en *Descarga de barcos (Guayaquil)* (1915) o *Marino holandés* (1915). Precisamente de tipos holandeses se conservan también algunos dibujos realizados por el autor.

1122 RIVERITA, "Arte y artistas regionales", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 27 de febrero de 1913, p. 3.

1123 TORRES, *op. cit.*, noviembre de 1913.

1124 *Ibídem.*

1125 Para un mayor información sobre la misma: *Mariano Félez Bentura, un pintor ejeano entre dos siglos (1883-1940)* [catálogo de la exposición comisariada por Benjamín Bentura Remacha], Zaragoza, Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, Diputación Provincial de Zaragoza, 2004.

1126 *La Esfera*, nº 22, Madrid, 30 de mayo de 1914.

No dedicó una atención similar a los tipos aragoneses que no fueron motivo, al menos que tengamos noticia, de su atención. Sí que mostró un claro interés por el paisaje aragonés pero esto se produjo, sobre todo, en la década de 1920, sintiéndose especialmente atraído por Albarracín y sus alrededores, convertidos en asunto preferente de su producción.

Por último, y más allá de lo señalado por Torres, cabe destacar la presencia en la exposición de Ramón Acín, dado que ésta había pasado inadvertida hasta el momento. Acín, se encontraba todavía en su periodo de formación como demuestra el hecho de que, ese mismo mes, recibiera una pensión para ampliar sus estudios de manos de la Diputación de Huesca[1127]. Bien pudo enviar sus obras desde Barcelona, a donde se había trasladado ese mismo año pero lo cierto es que, según sabemos, estuvo en Zaragoza durante la celebración de la regional[1128]. En cualquier caso, la prensa no dedicó una especial atención a las obras expuestas por Acín, por lo que ignoramos sus características. La más completa información sobre la producción artística de Acín durante los años de pensionado la encontramos en un artículo firmado por R. A. –con toda probabilidad Ricardo del Arco–, en *El Diario de Huesca* en 1915. En éste, además de describir su *Granada vista desde el Albaicín* como "un alarde de temperamento que va directo hacia el ideal artístico, al lanzarse á trasladar al lienzo la mancha parduzca de un caserío, y tratar el tema en forma que no haya monotonía ó carezca de aspecto estético"[1129], se inclina por destacar sus acuarelas y dibujos. Y, entre éstos, las caricaturas, en las que sólo censura cierto contacto con el "estilo de Bagaría y otros seudomodernistas que tocan los linderos de lo estrambótico, muy cercanos al cubismo y á otras aberraciones tan censuradas, que no pueden cuajar en parte alguna[1130]".

Volviendo sobre la exposición regional de 1913, hubo un acontecimiento relacionado con la misma que recibió una importante atención por parte de la prensa, informando de su desarrollo prácticamente a diario. Nos referimos a una iniciativa puesta en marcha por los propios artistas que consistió en la organización de un baile –con entradas a una peseta y a cinco los palcos– y una rifa en el marco de la exposición, pensados para recaudar fondos para la adquisición de la casa natal de Goya en Fuendetodos. Con esta idea, artistas y aficionados, se reunieron el 31 de octubre y fijaron la celebración para el sábado 8 de noviembre. Las obras rifadas fueron las que los propios artistas cedieron con tal motivo, mientras que el objeto de la recaudación trataba de completar la labor iniciada por Zuloaga en un reciente viaje a la localidad en el que realizó una importante donación con ese mismo fin; cuestión a la que nos referiremos en detalle más adelante.

1127 "Acuerdo de una pensión", *El Diario de Huesca*, Huesca, 3 de octubre de 1913, p. 2. Sobre ese momento de la trayectoria de Acín: LOMBA, "La trayectoria artística de Ramón Acín… *op. cit.,* 2002, espec., p. 16.

1128 "Ecos do sociedad", *El Diario de Huesca*, Huesca, 19 de octubre de 1913, p. 2.

1129 R.A., "La labor de un oscense. Ramón Acín", *El Diario de Huesca*, Huesca, 2 de octubre de 1915, p. 1.

1130 *Ibídem.*

Heraldo de Aragón se mostró especialmente favorable a la idea de los "jóvenes artistas" y crítico con el tratamiento que la figura de Goya había tenido hasta el momento en su tierra[1131]. Concretamente denunciaba que Zaragoza no contara con una estatua en su memoria pero tampoco un museo o tan siquiera una sala. Igualmente arremetía contra Ayuntamiento y Diputación por no haber adquirido una sola de las obras del pintor que se habían malvendido en la región y, en lugar de eso, invertir "en los mamarrachos que cuelgan de sus paredes" y pensionar a artistas "que no han dado fruto alguno"[1132]. Con todo ello, concluía, "hubiera sobrado dinero para museo, para estatua, para cuadros y para toda clase de homenajes"[1133]. En su lugar eran iniciativas privadas como ésta, las únicas que contribuían a favorecer el reconocimiento al maestro aragonés.

En los días siguientes al anuncio del "festival de Goya", se sucedieron los donativos de obras, de los que informaron puntualmente tanto *Heraldo de Aragón* como *Diario de Avisos de Zaragoza*. Los primeros nombres en aparecer fueron los de Félix Lafuente, un cuadro al óleo que representa la iglesia de Torla; Luis Gracia, una acuarela que representa una roncalesa; Domingo Ainaga, un relieve con la cabeza de Goya; Pedro Carqué, una alegoría de Zaragoza; Luis Íñigo, un apunte al óleo de muchacha; Ignacio Sanz, una acuarela de grandes dimensiones denominada *Un mozo*; Antonio González, una acuarela, *Gitana*; Rafael Aguado, un apunte al pastel titulado *Roncalesa*; Ostalé Tudela, *Chula*, apunte al pastel; junto a otros como Antonio González, Ángel Díaz o Jesús Altura. Paralelamente, Antonio Torres se ofreció a realizar un relieve en yeso de la persona agraciada en el sorteo y Marín Bagüés un retrato al carbón. Algunos, como Ainaga, Ángel Echenique, Ostalé, Antonio Torres y Santiago Costán pintaron ex profeso paletas y postales que se vendieron a treinta céntimos. La iniciativa artística se hizo rápidamente industrial y pronto llegaron las donaciones de objetos por parte de particulares y empresas como La Casa Blanc, Faci Hermanos –cien espejos para regalar a las señoritas que acudieran con mantón de Manila–, Marín y Yaseli, Manuel Andreu, la Señorita Lahiguera, la fábrica de perfumería Productos Hanz, Basilio Paraíso, Joaquín Orús o Manuel Andreu. Otros ofrecimientos vinieron de la mano de Manuel Viñado, dos cuadritos en esmalte; Luis Nadal, un marco de talla; Dionisio Lasuén, la escultura titulada *Un paco*; Hermenegildo Villagrasa, una acuarela de Pallarés; Luis Altura, dos cuadros (paisajes); José Valenzuela la Rosa, un dibujo de Gárate; Mariano Gratal, cuatro cartones al óleo; Agustín Allué, un friso decorativo de yeso; Teodoro Ríos, un paisaje italiano a la acuarela; Pedro Carqué, una acuarela del puerto de Málaga; Gerónimo Vicén, un plato antiguo; o Santiago Costán, una acuarela. Y todavía el mismo día de la celebración se informaba de los envíos de Enrique Cubero, un jarrón decorativo; Juan Bayod, un cuadro que representaba un viejo; Manuel García, un dibujo y quince postales; Emilio Ostalé, un cuadro de Vila Prades; Román Vicente, un paisaje; Ángel Gracia, un cuadro al óleo; Elías García, un paisaje; Enrique

1131 "Por nuestros grandes hombres. Homenaje a Goya", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 7 de noviembre de 1913, p. 1.

1132 *Ibídem.*

1133 *Ibídem.*

Castillo, dos cuadros antiguos; José Palús, un cuadro antiguo; Vicente García, una acuarela; Abel Bueno, un paisaje; Fructuoso Orduna, una escultura; Emilio Bas, un cuadro a óleo; de nuevo, Luis Nadal, un espejo de marco tallado; el escultor Enrique Anel, dos paisajes al óleo; y Pedro Rodríguez de la Torre, cuatro "artísticas" fotografías de cuadros célebres.

Como era de esperar, las crónicas del acontecimiento, al parecer el más destacado de los que tuvieron lugar durante la exposición, se centraron en la cuestión social, pasando a un segundo término otros asuntos como la cuantía de lo recaudado. De esta cantidad, que ascendió a novecientas ochenta pesetas con veinte céntimos, no se dio noticia hasta más de un año después, cuando Ostalé Tudela volvió a referirse al asunto[1134].

3.2.6 La consolidación del lenguaje regionalista hacia 1914: Marín, Gárate, Bergasa, Condoy y Astruc

El año 1914, tras tres años de citas sucesivas, no tuvo lugar una nueva exposición colectiva de los artistas aragoneses. Y lo hicieron con diferentes planteamientos y desde espacios geográficos distintos. Así, Marín Bagüés, instalado ya definitivamente en Zaragoza y con su plaza en el Museo de Zaragoza, esperaba la oportunidad de obtener el reconocimiento regional y nacional del que se consideraba merecedor. El año anterior ya había sido nombrado académico de la de Bellas Artes de San Luis y, en espera de nuevos éxitos, pintaba una de sus obras fundamentales, y por ende de la pintura regionalista aragonesa, *El pan bendito*. Como bien ha señalado García Guatas, los referentes pictóricos de esta escena tomada de la fiesta mayor de Castelserás, hay que buscarlos, una vez más, en la pintura que Zuloaga y los hermanos Zubiaurre estaban desarrollando en esos mismos años. Señala García: "Por ejemplo, el fondo expresionista de grandes nubes anaranjadas y de pequeñas casas, iluminadas por una luz irreal, pueden verse respectivamente en cuadros de esos años de Zuloaga o en los expuestos en 1910 en Madrid por los Zubiaurre, ambientando, por ejemplo, escenas con tipos de Salamanca"[1135].

Aunque la comparación no puede resultar más acertada, conviene aclarar que, en la citada exposición de 1910 de los hermanos Zubiaurre, predominaron los asuntos inspirados en el País Vasco y que, si bien el descubrimiento de Segovia tuvo lugar en su pintura a partir de ese año, el viaje de Ramón por Salamanca no tuvo lugar, según señala Ismael Manterola, hasta 1912[1136].

En cuanto a *El pan bendito*, si bien pretendía ser un estudio naturalista, en fisonomía y atuendos de los tipos locales, suponía, al mismo tiempo, una evidente apuesta por lo decorativo, tanto en la composición, en forma de friso, pretendidamente espontánea pero marcadamente ornamental, como en el uso de la luz y el color. En la elección de éste

1134 OTALÉ TUDELA, E., "Muy en serio. La casa de Goya", *Juventud*, nº 53, Zaragoza, 21 de marzo de 1915, p. 12.

1135 GARCÍA, *op. cit.*,, 2004, p. 73.

1136 MANTEROLA, *op. cit.*, p. 292.

predominaron las tonalidades ácidas, herederas del simbolismo y muy presentes también en los citados Zubiaurre, así como en equivalentes europeos como Charles Cottet. Es decir, que respondía a unas fórmulas, para ese momento ya plenamente definidas, propias del regionalismo plástico.



Frnacisco Marín Bagüés, *El pan bendito*, 1914

Nada en esta obra respondió al azar, sino que, tal y como ha señalado García Guatas, Marín realizó un buen número de estudios previos ya desde el año anterior. Algunos de ellos, pertenecen a la colección del Ayuntamiento de Zaragoza, mientras que otros se conservan en colecciones particulares. Entre éstos, podemos señalar uno apenas conocido[1137], que respondería a los primeros estadios de elaboración del tema y que, por tanto, habría que

1137 Fue dado a conocer por Alfonso Zapater en: ZAPATER, A., "Boceto inédito del pintor Marín Bagüés", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19 de mayo de 2000.

fechar hacia 1913. Está firmado y dedicado a su amigo el escultor Ángel Bayod. Se trata de un boceto realizado con gruesas y nerviosas pinceladas que componen, sin detalle ni dibujo alguno, las formas, y en el que Marín otorga un mayor protagonismo al espacio que circunda a las figuras. De este modo, tanto el paisaje como los referentes arquitectónicos muestran un mayor desarrollo, al tiempo que las figuras se disponen más alejadas del espectador. Éstas presentan ya su disposición en forma de friso procesional, apareciendo la mayor parte de las que formarán la composición final. Así, en la parte izquierda aparece el tamborilero, si bien la figura situada tras él es únicamente una mancha de color que no permite adivinar las formas del dulzainero. El grupo central, por su parte, responde casi completamente a su disposición definitiva, con las cinco figuras femeninas que portan las bandejas en su lugar, e incluso con la niña de mantón amarillo girando su rostro hacia la mujer que tiene detrás. Junto a ellas, sin embargo, aparece un hombre vestido con una capa rojiza que desaparecerá posteriormente, pero que sigue estando presente en el boceto más acabado dado a conocer por García Guatas[1138]. En éste último, por otra parte, no aparece la figura femenina que cierra la composición tanto en el boceto que nos ocupa como en el cuadro definitivo. Es decir, que Marín la recuperó de estadios anteriores cuando la consideró necesaria para la composición. Por último, en cuanto a la luz y el color, predomina la claridad y los tonos suaves, todavía lejos de los fuertes contrastes y las gamas ácidas propias de la obra final.

Como adelantábamos, *El pan bendito*, es una obra clave dentro de la trayectoria de Marín e incluso volverá sobre ella en fechas posteriores, como cuando utilice las dos figuras masculinas del lado izquierdo, aunque con su disposición invertida, en su cartel para las fiestas del Pilar de 1916. El año siguiente, por cierto, *El pan bendito* fue adquirida por 4.200 pesetas por el Centro Mercantil.

Entre el resto de pintores aragoneses vinculados al regionalismo, primaban los viajes o, directamente, la emigración. Juan José Gárate, como decíamos, se había trasladado a Madrid a finales de 1912, y, ya el año siguiente, expuso en la capital, en concreto en el Salón Lacoste. Allí mostró, sobre todo, los paisajes del Monasterio de Piedra que se habían visto en Zaragoza el año anterior, así como algunos otros tomados en Italia y una pequeña selección de retratos. El éxito de la exhibición le posibilitó encargos como el del retrato de Segismundo Moret realizado por la Cámara de Comercio[1139]. En marzo de 1914 la revista *La Esfera* le retrataba en su estudio acompañando de un escrito de Silvio Lago aludiendo a su último trabajo, el retrato de la hija del general Borbón realizado al pastel, técnica en la que trabajó habitualmente en sus retratos de ese momento[1140]. La incuestionable habilidad técnica del autor volvía a ser puesta de manifiesto.

1138 GARCÍA, *op. cit.*, 2004, p. 69.

1139 "Un retrato notable", *La Correspondencia de España*, Madrid, 4 de febrero de 1914, p. 5.

1140 LAGO, S., "Pintores y escultores", *La Esfera*, Madrid, 7 de marzo de 1914.

Otro autor de origen aragonés realizó una exposición individual ese mismo año en Madrid: Justino Gil Bergasa. Concretamente presentó cuarenta y siete cuadros a partir del día 2 de febrero en el Salón Iturrioz. Al mismo tiempo que, según recogió José Francés en la revista *Mundo Gráfico*, sus envíos de pensionado eran expuestos en la sala del Círculo de Bellas Artes con los del otro becado por la institución: Juan Rodríguez Jaldón. Pese a que, en su opinión, "ambos revelan excelentes condiciones y una orientación bien definida de lo que debe ser la pintura contemporánea", Francés destacó el trabajo de Jaldón por encima del de Bergasa, al que apenas hizo referencia[1141].

Mejor acogida tuvo su presentación en Iturrioz. Bergasa había seguido trabajando en el ámbito del retrato aristocrático donde realizó obras como el retrato de la señora Sáenz de Santamaría, recién terminado y que pudo verse en la exposición todavía sin barnizar. Junto a este estuvieron otros como el de la señorita de Argudín y abundantes estudios preparatorios, siempre de cabezas femeninas, como el de Miss Florence Howel, traído de su reciente estancia en Inglaterra. Pese a este viaje, la mayor parte de sus obras seguían encontrando su inspiración en diferentes provincias españolas.

Tanto en la crítica publicada en el diario *La Época* como en la de *La Correspondencia de España*, se hablaba de un artista que todavía se encontraba a la búsqueda de su propio estilo. En el primero de estos medios Enrique Vaquer señalaba: "El arte actual de Gil Bergasa es un arte de tanteo, un poco incierto, en el cual no se indica aún con precisión la personalidad definitiva del artista. En este periodo de evolución su pintura en general conserva la influencia de las enseñanzas de su maestro Chicharro"[1142]. Ésta se veía especialmente en sus obras de inspiración abulense, pintadas con toda probabilidad junto al maestro, como *Tio Carromato* o *Campesinas jóvenes y viejas*. También en Ávila había realizado un buen número de vistas como *La iglesia de San Pedro*, *La puerta de San Vicente*, *La catedral*, o *El convento de las monjas de Gracia*.

Asimismo, la influencia del idealismo de Romero de Torres fue señalada en uno de sus retratos, contrastando con otros de "vigorosa factura y gran brío de color"[1143]. Entre uno y otros habría que situar el retrato de la madre del artista, con toda probabilidad el que hoy conserva el Museo de Zaragoza.

Otra serie importante de pinturas la constituían las pintadas en la localidad vasca de Bermeo, entre las que destacaban sus paisajes y vistas marítimas. Entre ellas destacó *El despegue de la anchoa* por sus "audaces contrastes de colores"[1144]. De este grupo tenemos únicamente noticia de dos pequeños estudios, un paisaje y una vista de la localidad, aparecidas en comercio y fechadas en 1912.

Por último, se encontraban sus tipos y paisajes de inspiración aragonesa, según se señalaba en *La Correspondencia de España,* sus obras más tempranas. Aquí encontramos, la ya descrita *La abuela y la nieta*, presentada a la Nacional de 1912, *Los dos patios, El puente del Pilar* y

1141 FRANCÉS, J., "De Bellas Artes. Un pintor joven", *Mundo Gráfico*, Madrid,

1142 E. V., "Notas de arte. Exposición Gil Bergasa", *La Época*, Madrid, 6 de febrero de 1914, p. 3.

1143 *Ibídem.*

1144 C. R. , "Exposición Gil Bergasa", *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 de febrero de 1914, p. 4.

Una chica de Aragón. Aunque algún medio como la revista *Aragón*, con una notable crítica sin firma que pudo realizar Ostalé Tudela, se hizo eco de la exposición madrileña de Bergasa[1145], lo cierto es que el verdadero descubrimiento local de este autor no llegaría hasta algo más adelante, cuando su obra se expusiera por fin en Zaragoza.

Cabe añadir, en relación a la presencia de los aragoneses en el panorama nacional, que, ese mismo año, tanto Gárate como Gil Bergasa, junto a José Llanas, Mariano Félez, Hermenegildo Estevan y Mariano Barbasán, fueron elegidos para participar en la exposición de arte español contemporáneo que la Asociación de Pintores y Escultores recibió el encargo de organizar en la ciudad inglesa de Brighton[1146].

Del mismo modo que Gil Bergasa, también Julio García Condoy se encontraba en ese momento completando su formación en el extranjero. En este caso gracias a la ya referida beca concedida por la Diputación de Zaragoza. Su primer envío como pensionado, *Campesinos italianos,* salió de Roma en marzo de 1914[1147], donde, gracias a la buena acogida que tuvo por parte de la institución, fue inmediatamente colocado en el despacho de presidencia[1148]. Eso sí, el hecho de que no se ajustara a las bases –era una escena costumbrista en lugar de un cuadro de historia–, debió generar algunas críticas[1149]. No así las de Gascón de Gotor, que alabó este trabajo y felicitó a la Diputación desde *El Diario de Huesca*: "En esta obra, Julio, refuerza la opinión de los que viendo otras suyas anteriores, lo juzgaron digno de ser pensionado, y lo consideraron artista con condiciones de adquirir relieve, personalidad en el Arte Aragonés"[1150]. Una opinión que no puede sorprender dada la cercanía de esta composición con algunas de las que había realizado años antes el propio Gascón, como *Esperando* (1904). Por otro lado, tal y como planteábamos hace algún tiempo, dentro de la trayectoria de Condoy es ésta una obra de transición, fuertemente deudora del realismo expresivo y tenebroso propio de buena parte de sus trabajos anteriores al viaje italiano pero en el que, aunque muy tímidamente, empezaba a vislumbrarse la evolución hacia una pintura más suave y luminosa[1151].

1145 "Una exposición", *Aragón*, nº 2, Zaragoza, 22 de febrero de 1914, p. 8.

1146 "Asociación de Pintores y Escultores", *El Imparcial*, Madrid, 16 de abril de 1914, p. 5.

1147 Archivo particular. Carta de Julio García Condoy a su padre Elías García fechada el 24 de marzo de 1914. En ella informa de que la obra ya ha salido de Roma, está barnizada pero no firmada, por lo que le pide que lo haga él mismo, al tiempo que le solicita que se ocupe de la colocación del marco. En una carta posterior él mismo lo titula *Pastoral.*

1148 GOYENA, F., "Artistas aragoneses. Julio García Condoy", *El Noticiero*, Zaragoza, 5 de mayo de 1914, p. 1; y "Julio García Condoy", *Juventud*, nº 13, Zaragoza, 31 de mayo de 1914, p. 7.

1149 LELAS-DEO, "Arte. Julio García Condoy", *Paraninfo*, nº 30, Zaragoza, 21 de mayo de 1915, pp. 6-7, espec., p. 6.

1150 GASCÓN, *op. cit.*, 14 de junio de 1914.

1151 CASTÁN, *op. cit.*, 2006, p. 69.



Anselmo Gascn de Gotor, *Esperando*, 1904

La incorporación de Julio García Condoy a la Academia Española de Roma había tenido lugar en marzo de 1913, tal y como señala una carta enviada por Hermenegildo Estevan, que firma como director interino de la misma, a la Diputación de Zaragoza[1152]. En realidad, Condoy, como el resto de pensionados provinciales, no pertenecía oficialmente al centro ni tenía posibilidad de residir en él. Siendo ésta una prerrogativa reservada únicamente para los pensionados ministeriales. En cualquier caso, la designación de Eduardo Chicharro como director de la Academia supuso una mejora en relación a las relaciones con este segundo tipo de pensionados. Incluso debió hacer públicas sus intenciones en alguna entrevista, tal y como se recoge en una carta conservada en el archivo de la Academia en la que el pintor catalán Manuel Humber, le interroga sobre el asunto[1153].

1152 ADZ, legajo XIV-940, exp. 19. Carta enviada a la Diputación por Hermenegildo Estevan el 28 de marzo de 1913.

1153 "Leí hace tiempo en un diario que VD. había visitado al Rey hablando en la entrevista de la conveniencia de que además de los nueve pensionados del Estado en Roma cursaran en esa Academia sus estudios los pensionados por las Diputaciones o Ayuntamientos, desearía saber si esto se hará... También quisiera saber si esto se hará en todas las provincias o sólo en las más importantes": Archivo de la Real Academia de España en Roma [ARAER], Correspondencia personal, Serie II, Dir. 5, Eduardo Chicharro (1912-1926), exp. 19, carta de Manuel Humbert a Eduardo Chicharro, s/f,

Chicharro, tras remitir una petición formal, el 27 de febrero de 1914 obtuvo del embajador español en Italia, conde de la Viñaza, el permiso para que los pensionados provinciales expusieran en la Academia junto a los nacionales[1154]. Eso sí, cuando poco tiempo después solicitó un aumento de presupuesto por los gastos que iba a suponer la nueva coyuntura, le fue denegado[1155]. De este modo, García Condoy pudo participar de la exposición de pensionados organizada ese año en la sede de San Pietro in Montorio y hacerlo junto al único aragonés pensionado por el Estado en ese momento, el escultor José Bueno. El interés de Chicharro porque los pensionados provinciales mostraran sus obras junto al resto, en el que también pudo influir e hecho de que en ese momento en la Academia sólo hubiera nueve becarios oficiales, fue destacado por José Francés en la revista *La Esfera*[1156]. Al mismo tiempo, el crítico se hacía eco de los avances artísticos que pudo observar en los estudiantes.

En la exposición, García Condoy expuso un magnífico *Desnudo,* fechado en Roma en ese año y que ha permanecido inédito hasta el momento. La obra muestra a una joven completamente desnuda, recostada sobre un tapiz oriental, con una actitud a caballo entre la ensoñación y una atrevida sensualidad. Como señalábamos, la paleta de García Condoy dio paso a tonalidades grises y pastel, acompañadas por una luz tenue, suave. Algún tiempo después Luis Torres lo describirá en los siguientes términos: "Hay en el cuerpo una suave armonía de líneas ondulantes y las piernas terminan una sobre otra casi confundidas en los extremos. Se advierte que el pintor al terminar su cuadro pensó de una manera espontánea, inspirada en la sirena y dio al mismo tapiz una entonación de océano en reposo"[1157].

Y concluía señalando su éxito: "Este desnudo expuesto en la exposición de los pensionados en Roma dio mucho que pensar y la prensa extranjera habló con elogios de él porque encierra una idea de artista y un admirable acierto de pintor"[1158]. Ciertas sendas del simbolismo y el modernismo fin de siglo, con Ramón Casas a la cabeza, así como algunos trabajos de Julio Romero de Torres y, sobre todo, Anselmo Miguel Nieto, por la precisión y elegancia de su dibujo, parecen ser los principales referentes del autor. Algo que él mismo confirmará algunos meses más tarde.

Lo hizo tras regresar a Zaragoza, a lo que se vio forzado de forma prematura por el estallido de la I Guerra Mundial. Así lo anunciaba la revista *Paraninfo* en noviembre de 1914, acompañando la noticia de una serie de alabanzas más propias de un pintor consagrado. Una salida precipitada que le había obligado a dejar buena parte de su producción en Italia y a planear un próximo regreso en su busca.

1154 ARAER, Serie III, Comunicaciones oficiales. caja 88, exp. 42, 1914, doc. nº 5. Carta del conde de la Viñaza fechada el 27? de febrero de 1914.

1155 ARAER, Serie III, Comunicaciones oficiales, caja 88, exp. 42, 1914, doc. nº 11. Carta del conde de la Viñaza fechada el 30 de abril de 1914.

1156 J. F., "Nuestros artistas en Roma. La exposición de los pensionados", *La Esfera*, Madrid, 6 de junio de 1914.

1157 TORRES, L., "Julio García Condoy. De la risueña melancolía de un artista joven", *Juventud*, nº 44, Zaragoza, 17-1-1915, pp. 8-9, espec., p. 8.

1158 *Ibídem.*



Julio García Condoy, *Desnudo*, 1914

La presencia de García Condoy tanto en *Paraninfo* como en *Juventud* durante los meses siguientes, sería constante, dando cuenta exhaustiva de las obras que el pintor había traído de su estancia italiana. En una entrevista aparecida en la primera, al ser interrogado sobre otros pintores señala: "Anselmo Miguel Nieto significa, para mi, una orientación definida en la pintura. Es un gran técnico en su estilo, un estilo moderno y simpático"[1159]. Y preguntado directamente sobre Romero de Torres añade: "Yo creo que después de la *Musa gitana* no ha hecho nada digno de tenerse en cuenta. Aquello fue un acierto, quizá debido al asunto, el ambiente y el estilo suyo todo unido, pero su idea, esa idea rara que sustenta, no creo que llegue a cuajar"[1160]. Destaca por tanto esta obra del cordobés no muy alejada en su postura al citado desnudo de García Condoy por su técnica o su ambiente pero rechaza la "idea rara" presente en las obras del autor, desmarcándose así de su simbolismo. Y es que el trabajo de García Condoy, en este acercamiento al cuerpo femenino, carece de otras lecturas que vayan más allá de la expresión de la languidez de la modelo, de su juego sensual, romántico, pero nunca velado, equívoco o peligroso.

1159 SUÁREZ DE PEÓN, J., "Hablando con García Condoy", *Paraninfo*, nº 16, Zaragoza, 30 de enero de 1915, pp. 3-4, espec., p. 4.

1160 *Ibídem.*

Por otro lado, en su entrevista García Condoy deja claro que la modernidad que encuentra en Miguel Nieto es toda la que está dispuesto a tomar como referente. Más allá de ello tan sólo habla de la necesidad de "una revisión de los valores artísticos", indudablemente desde la tradición, que hará que, algunos años después, se sienta cómodo en las premisas de un retorno al orden poco arriesgado, más estrictamente vinculado a una depuración de las lecciones de los maestros, que a las nuevas fórmulas llegadas desde el resto de Europa.

Un itinerario inverso fue el seguido por otro de los pintores aragoneses del momento: Manuel León Astruc. Nacido en Zaragoza, pronto se trasladó a Pamplona junto a su familia, donde recibió su primera formación. De allí pasó a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, de Madrid donde estudió entre 1908 y 1911[1161]. Su primera actividad la desarrolló, por lo tanto, lejos de Aragón, y fue en este momento cuando regresó a la ciudad y se dio a conocer. Lo hizo a través del concurso convocado en 1914 para la realización del cartel de fiestas del Pilar. Tal y como recogió Pilar Bueno, el concurso de ese año tuvo una especial relevancia[1162]. Apareció publicado en el *Boletín Oficial de la Provincia* haciendo un llamamiento a todos los artistas españoles, que contaron con treinta días para presentar sus bocetos. Se presentaron veintidós en busca de la recompensa de 1.000 pesetas. Dos de ellos, procedentes de Barcelona, se desecharon por no responder a las dimensiones estipuladas. En cualquier caso, el jurado, compuesto por Miguel Ángel Laguna Ortiz, Dionisio Lasuén, Timoteo Pamplona y Manuel Escoriaza declaró desierto el premio[1163], por lo que Comisión municipal de gobernación acordó que se eligiera como cartel una de las obras presentadas y se remunerara con 500 pesetas a su autor[1164]. Puesto que ya nos ocupamos de la polémica que se vivió entonces en torno al fallo del jurado y la actuación del periodista Luis Torres, no insistiremos en ello. La cuestión es que la obra finalmente premiada fue la que tenía por lema *De mi tierra*, de Manuel León Astruc[1165], que sólo conocemos a través de las reproducciones aparecidas en *Heraldo de Aragón* o la revista *Juventud*[1166].

Astruc se convertirá, a partir de este momento, en uno de los especialistas nacionales en la elaboración de carteles de fiestas. Ese mismo año había ganado el concurso convocado para la realización del de sanfermines y, durante varias décadas, su participación, y triunfo, será habitual en certámenes similares celebrados en ciudades como Córdoba, Sevilla, Málaga, Burgos, Pamplona y, por supuesto, Zaragoza. En esta última fue el autor de los carteles del

1161 A.E.E.P.E.G.M, Universidad Complutense de Madrid, Caja 199-1, cursos 1908-1909, 1909-1910 y 1910-1911.

1162 BUENO, *op. cit.,* pp. 61-63.

1163 "Concurso desierto. Fiestas del Pilar", *El Noticiero*, Zaragoza, 12 de julio de 1914, p. 1.

1164 "El cartel de fiestas del Pilar", *El Noticiero*, Zaragoza, 14 de julio de 1914, p. 1.

1165 "El cartel de fiestas", *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de julio de 1914, p. 1.

1166 "Cartel de fiestas del Pilar", *Juventud*, nº 21, Zaragoza, 26 de julio de 1914, p. 5.

Pilar de los años 1923, 1925 y 1929. Tampoco fue ajeno a la implicación en iniciativas similares provenientes del ámbito privado, a partir de empresas como las bodegas del Marqués del Mérito, así como a la realización de carteles para diferentes estrenos cinematográficos.

Como decíamos, su triunfo en 1914, le permitió darse a conocer en Zaragoza, donde, de hecho, llegó a fijar su residencia durante algunos meses. Algún tiempo después, Luis Torres, lo retrató en *Juventud* como un artista errante, que recorría las distintas provincias aprovechando su carácter de "novedad", para hacerse hueco en los ambientes artísticos[1167]. Así entiende que ocurrió en ese momento en Zaragoza donde debió recibir múltiples encargos como retratista durante el tiempo que estuvo instalado. Una estancia que, por lo que sabemos, no volvió a repetirse hasta 1919.

Durante esos meses llegó a realizar una pequeña exposición, de una semana de duración, en el local de La Veneciana. Allí mostró retratos de tamaño natural, uno de ellos del concejal Estremera. Exhibió también "dos estudios de mujer llenos de gracia y de notas decorativas", que fueron calificados como "caprichos" del autor[1168]. Y, por último, un boceto para cartel con una valenciana, probablemente pendiente de ser enviado a algún concurso en esa región.

3.2.7 La decoración del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza (1914-1915): Ángel Díaz Domínguez y Félix Lafuente

La inauguración de la nueva sede del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza en el palacio de los Azara, supuso una importante oportunidad para los artistas aragoneses, dado que era necesario proceder al diseño, decoración y amueblamiento de sus diferentes espacios. Un trabajo que llevó más de dos décadas, casi de forma paralela con las sucesivas intervenciones arquitectónicas, y en el que se vieron implicados los principales pintores, escultores y artesanos aragoneses del momento. De este modo, diferentes autores recibieron el encargo directo de completar con su trabajo salones, espacios de paso y otras habitaciones, entre ellos, Félix Lafuente, Ángel Díaz Domínguez, José Bueno, Vicente García Martínez, Julio García Condoy, Francisco Marín Bagüés –que rechazó el ofrecimiento– y Rafael Aguado Arnal. Todo esto sin olvidar que, tal y como vimos, el Mercantil pronto inició una colección de obras de artistas aragoneses contemporáneos, en muchos casos a partir de las exposiciones que estos celebraban en sus salas, para vestir los muros de su sede. Si bien esta colección nunca debió plantearse de un modo sistematizado, lo cierto es que casi ninguno de los miembros de esta generación de artistas –quizá Justino Gil Bergasa fue la única excepción– quedó sin representación en la misma.

1167 "Los artistas errantes", *Juventud*, nº 73, Zaragoza, 15 de agosto de 1915, pp. 3-4.

1168 "Notas. Manuel León", *Juventud*, nº 42, Zaragoza, 20 de diciembre de 1914.

El proceso se inició en 1913 con la rehabilitación de la sede del Mercantil todavía sin completar. Fue entonces cuando se convocó un concurso para la decoración del que se hizo eco Luis Torres desde *Arte Aragonés*[1169]. En concreto, para denunciar los errores que se habían cometido en la convocatoria. En primer lugar, por el limitado presupuesto con que se contaba, tanto para la organización del concurso como para la consecución de la decoración del edificio. Para la que, a su entender, debería haberse dedicado una de las principales partidas del presupuesto. Por otra parte, el plazo fijado de veinte días para la presentación de los bocetos, eliminaba la posibilidad de que éstos tuvieran la calidad necesaria. Y aún es más, ni siquiera en las bases del concurso se estipulaban los detalles precisos que necesitaban los artistas para formular unas propuestas verdaderamente adecuadas. En definitiva, que todo ello daba muestra de "la poca importancia que se concedió a la parte decorativa en la realización de las llamadas grandes obras de reforma"[1170]. Si a todo esto, añadía, se le sumaba el hecho de que hubo un cierto secretismo en la convocatoria, no podía sorprender que no pocos artistas se abstuvieran de participar. Por contra, en el lado positivo, entendía que esto posibilitó el que "casi todos los artistas de casa lograsen la adjudicación de alguna parte del decorado"[1171]. Ahora bien, recordaba, teniendo que realizar su trabajo de acuerdo con las limitaciones referidas: "Trabajarán todos pues, pero no harán trabajos inspirados porque tendrán la limitación de un presupuesto reducido y la falta de emoción ante un trabajo forzado en suma"[1172]. Las perjudicadas, en última instancia, iban a ser, a su entender, las propias artes decorativas.

Pese a la afirmación de Torres sobre la adjudicación de las obras a autores locales, lo cierto es que no fue exactamente así. Como el propio título del artículo anunciaba adelantándose a la resolución, lo cierto es que el concurso quedó desierto. Así aparece recogido en la documentación sobre el Centro Mercantil publicada por Jesús Martínez y José Luis Rivas[1173]. Así, la entidad acordó el 1 de agosto de 1913, que "este Concurso debe quedar desierto, por haberse excedido los autores de tan estimables trabajo en los presupuestos respectivos". En cualquier caso, la "ponencia" señala que, de haberse ajustado los autores al presupuesto establecido en torno a las 20.000 pesetas:

> "hubiera invitado á adjudicar provisionalmente las obras á los siguientes concursantes:
>
> Decoración y pintura del Salón Café á Dn. Dionisio Lasuén.
>
> " " del patio á Dn. Félix Lafuente.
>
> Decoración y pintura del Vestíbulo y escalera á D. Enrique Cubero.
>
> Decoración y pintura de Galería circular á D. Fran.co Sorribas y M. Bosque.

1169 TORRES, "Arte decorativo. Un concurso desierto", *Arte aragonés*, nº 4, abril de 1913, p. 1.

1170 *Ibídem.*

1171 *Ibídem.*

1172 *Ibídem.*

1173 MARTÍNEZ VERÓN, J. y RIVAS GIMENO, J. L., *El Centro Mercantil de Zaragoza (1909-1935)*, Zaragoza, Diputación Provincial. Institución Fernando el Católico, 1985.

Decoración y pintura del Salón pral. á D. Vicente García y Busi. G.
Decoración y pintura de Secretaría á D. Antonio Torres Clavero.
Decoración y pintura de Salón de Juntas á D. Ángel Díaz Domínguez.
Decoración y pintura del Saloncito del Coso á D. Enrique Cubero"[1174].

De todos ellos, la "ponencia" recomendaba especialmente los de Ángel Díaz Domínguez "quien sólo ha presentado precios unitarios para la pintura decorativa"[1175]. Con todos estos datos ,la Junta Directiva de la entidad accedió a un pequeño aumento en la cifra dedicada a la decoración y, manteniendo desierto el concurso, decidió proceder a contratar los diferentes trabajos de acuerdo con ese presupuesto.

Aunque la documentación conservada no proporciona datos precisos al respecto, lo cierto es que las obras de decoración se pusieron en marcha bien a lo largo de ese año, bien durante el siguiente.

La primera referencia conservada sobre el desarrollo del trabajo de Díaz no tiene que ver con su labor en el Salón Rojo –denominado Salón de Juntas en la documentación del concurso– sino con el encargo para la "confección del dibujo de la cancela del ascensor, y dos brazos de alumbrado para la fachada, por encontrarse ausente el Arquitecto"[1176]. Una labor como diseñador que no era extraña en Díaz que en esos años trabajó, por ejemplo, en el diseño de placas conmemorativas para los joyeros hermanos Faci. En el propio Centro Mercantil dejará otras muestras de su trabajo como, por ejemplo, en la cancela de hierro colocada en el primer rellano de la escalera principal según el modelo que él mismo crearía en noviembre de 1921 y que fue ejecutado por Manuel Tolosa.

El 27 de octubre de 1914 la Junta del Mercantil acordó llamar al pintor para invitarle a la pronta terminación de sus cuadros para el Salón Rojo, por lo que éstos debían estar próximos a su finalización, si bien no habían llegado a tiempo para la inauguración del edificio el día 10 de octubre de ese mismo año. Se han venido señalando ciertos problemas con la finalización de estos trabajos e incluso se ha planteado que su colocación se retrasó algunos años o se realizó sólo parcialmente, pero lo que en realidad sucedió es que fueron transformados en 1922.

La obra tuvo que ser entregada y colocada en su momento, como demuestra el hecho de que el pintor siguiera colaborando activamente con el centro –ahí está la participación del Mercantil en la suscripción para la compra de una de sus obras para el museo provincial, su exposición de 1918 que supuso la adquisición de su *Senatus Ecclesiae* por parte de la propia entidad o nuevos encargos como el del Salón Restaurante–, así como las referencias sobre la

1174 *Ibídem*, pp. 92-93. Acta del 1 de agoto de 1913, documento 35.

1175 *Ibídem.*

1176 *Ibídem*, p. 108. Acta del 13 de septiembre de 1914, documento 60.

presencia de estas pinturas en el citado salón que encontramos en medios como el periódico madrileño *La Libertad* o el aragonés *El Noticiero* –eso sí, ambas ya de fecha algo avanzada, 1920 y 1921, respectivamente–[1177].

La confusión, en cualquier caso, ha venido de la mano de la reforma en la decoración del Salón Rojo que se llevó a cabo en el año 1922. El desarrollo del concurso convocado en mayo de ese año, llevaría a la retirada de los lienzos de Díaz y su envío al estudio del pintor, donde éste realizó añadidos y retoques; entre otros, la colocación de una greca decorativa en la partes superior e inferior que determinó la altura del nuevo zócalo de madera que realizaría poco después Luis Nadal. Llegado el momento de que las obras regresaran a su lugar, surgieron las discrepancias en el seno de la Junta Directiva y la Comisión de Obras. Algunas voces, como la del Sr. Sarría (probablemente Venancio Sarría) abogaron prescindir de su colocación en la sala, alegando que no empastaban con el nuevo estilo "renacimiento" del salón. Éste, al mismo tiempo, recordaba que habían sido muy discutidos en su momento y que, por tanto, su valor estaba en duda. Frente a éstos se situó el presidente de la entidad, Pablo Calvo, quien abogó por su colocación "porque los encargó una Junta para conmemorar un hecho histórico" y puesto que el haber sido tan discutidos pudo no ser otra cosa que "un antagonismo entre algunos artistas"[1178]. Llegado el momento de la votación se decidió por siete votos frente a tres, que volvieran a ocupar su espacio habitual.

Así ocurrió. Sin embargo, una nueva polémica se generó en la Junta tras la factura presentada por el pintor. En el transcurso de la reunión el Sr. Vallés (probablemente el farmacéutico Federico Vallés) manifestó que "los lienzos costaron 1500 pesetas y que el entonces Presidente Sr. Morón los admitió sin terminar y que el pintor, sabe el Sr. Vallés, que tenía la obligación de terminarlos". Pese a que con sus alusiones a su carácter inacabado, Vallés estaba criticando su formulación plástica, también aclaró que se había asesorado al respeto y que "aun pidiendo ahora el pintor 3500 pesetas son baratos, y tanto es así que si el Centro los quiere vender, hay quien ofrece por ellos 10.000 pesetas". Es decir, que la valoración del pintor, y de este trabajo, había crecido notablemente.

De nuevo fue el presidente, Pablo Calvo, quien mejor defendió los intereses de Díaz, aclarando, en relación a los gastos facturados, 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". Aclaró también que hubo de recrecer las telas con nuevos fragmentos y pintar en ellos las grecas. Tras una rebaja por parte del pintor, se aprobó acceder al pago.

Ignoramos en qué medida fue alterada la factura de los cuadros ocho años después de su realización y, más aún, cuál hubo de ser "completamente modificado" y por qué, dado que los cambios en la decoración tan sólo parecían obligar al recrecimiento de los mismos.

1177 "El Centro Mercantil de Zaragoza", *La Libertad*, Madrid, 23 de octubre de 1920, p. 3; y OSTALÉ-TUDELA, *op. cit.*, 13 de febrero de 1921, p. V.

1178 MARTÍNEZ y RIVAS, *op. cit.*, Acta del 23 de octubre de 1923, documento 160, p. 141.

Tal vez haya que pensar en una mala conservación de los mismos que todavía hoy, pese a las restauraciones, dificulta el hacernos una verdadera impresión de la técnica seguida por el pintor.

Por otra parte, debemos referirnos a la polémica recepción que tuvieron estos trabajos en la Zaragoza de 1914 y que, al parecer, todavía persistía en cierta medida varios años después. El propio autor narraba lo acontecido en una entrevista concedida a Tomás Seral y Casas en 1932:

> "También en el Casino decoré el Salón Rojo. Con esto ocurrió algo extraordinario. No gustó a nadie. Se dijo que era una barbaridad, que no era pintura, que no sabía lo que había hecho, que no entendía y hasta se buscaron firmas para expulsarme del Casino. Acudieron a ver el motivo de escándalo los caciques artísticos locales –críticos se llaman ellos– y dijeron lo mismo"[1179].

Ignoramos en qué medida sus palabras se ajustan a la realidad de lo acontecido pero, en cualquier caso, además de la sorpresa que causó su pintura, nos hablan de un enfrentamiento con los críticos locales, a los que, casi dos décadas después, acusaba de falta de preparación. A este respecto sorprende el hecho de que, más allá de la opinión contraria de una parte de la Junta del Mercantil a la que ya hemos aludido, no hayamos localizado en la prensa ninguna crítica directa contra su trabajo, sino más bien al contrario. Díaz contó siempre con el respeto de los principales cronistas artísticos de la Zaragoza del momento: Valenzuela, Torres, Ostalé… En concreto éste último, a la luz de la segunda intervención del autor en el Mercantil señalaba: "Yo confieso que a mí me impresionan más los del salón rojo que estos"[1180].

En cualquier caso, Díaz continúa su relato aludiendo al beneplácito que dio a su pintura Zuloaga en una de sus visitas a la capital, anécdota que se ha convertido en lugar común de la biografía del pintor pero que pudo suceder en términos similares a los expresados:

> "Pero vino Zuloaga a Zaragoza y, en la creencia pueril de que el pintor vasco iba a coincidir con su ignorancia, le llevaron a ver los famosos lienzos. El gran pintor vasco, de vuelta ya de muchas cosas, no solo no encontró incomprensible aquella pintura vista ya por toda Europa, excepto por nuestros "críticos" que aquí escandalizaban, sino que mostró extraordinario interés en conocerme. Desde entonces tengo con él una buena amistad"[1181].

1179 SERAL Y CASAS, T., "Por los estudios de los artistas. Una hora con Ángel Díaz Domínguez, pintor aragonés", *Amanecer*, nº 14, Zaragoza, 11 de septiembre de 1932, pp. 12-13, espec. p. 13. La anécdota ya había sido referida bastantes años antes por Ostalé Tudela en *La Crónica de Aragón* con motivo de la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses*: OSTALÉ TUDELA, E., "Exposición Zuloaga. Una idea del maestro", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 16 de mayo de 1916, p. 3.

1180 OSTALÉ-TUDELA, *op. cit.*, 13 de febrero de 1921, p. V.

1181 SERAL, *op. cit.*, p. 13.

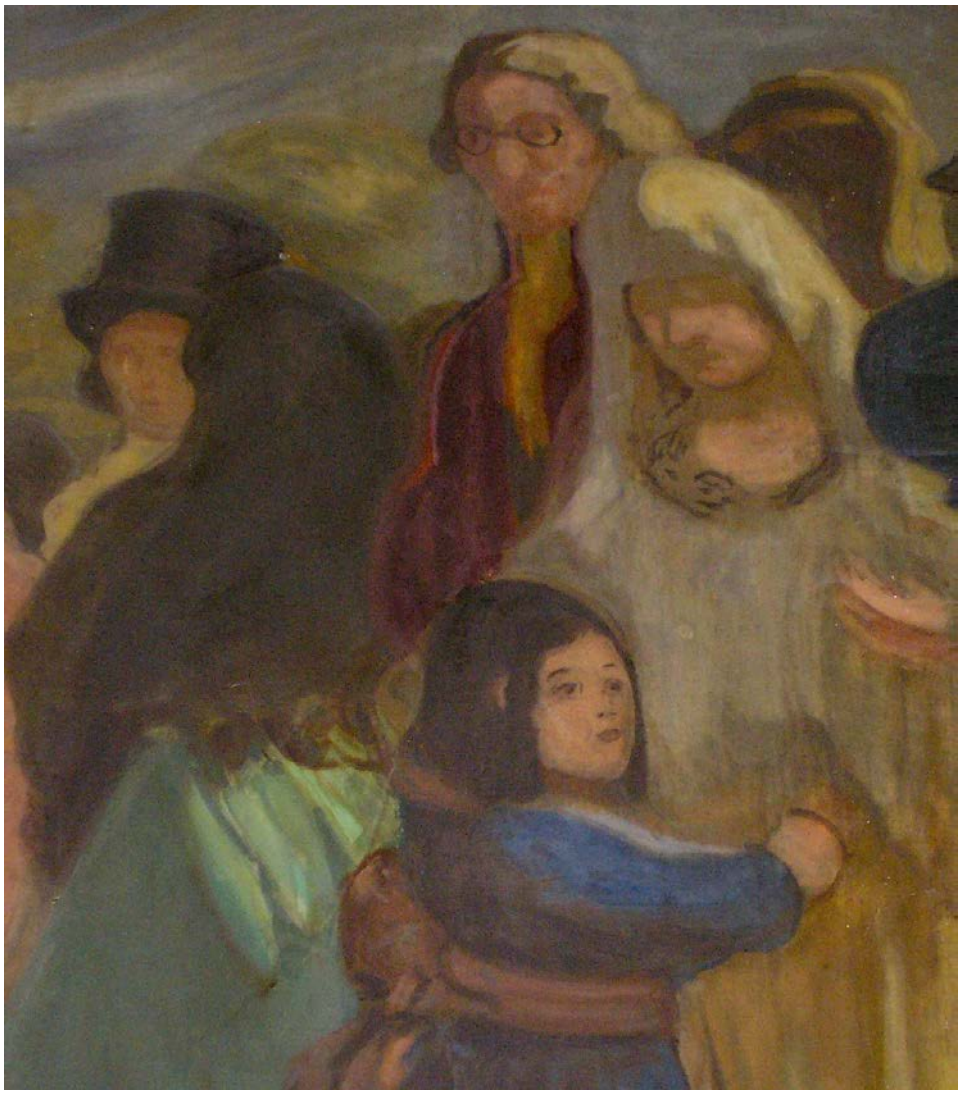
La polémica generada por esa pintura que con razón señala como "ya vista por toda Europa" pudo deberse, fundamentalmente, a su manifiesto desinterés por el dibujo. Sus formas aparecen construidas a partir del color que, para muchos, en esa Zaragoza completamente ajena a las novedades internacionales, resultaban inacabas; como bien expresó el referido Sr. Vallés. En este sentido, y aunque tanto el estado de conservación de los lienzos, como esos retoques que realizó en 1922 y que pudieron alterar sus características, dificultan realizar un juicio firme al respecto, lo cierto es que Díaz se mostró en esta ocasión mucho más valiente en su propuesta que en los trabajos realizados hacia 1919 para esta misma entidad.

En cuanto al programa iconográfico ideado por Díaz, se trata de una exaltación de la ciudad de Zaragoza realizada a través de diferentes monumentos y acontecimientos que habrían marcado su fisonomía urbana durante el último siglo y cuarto. Si bien encontramos, por tanto, un cierto tono historicista algo caduco para ese momento, como veremos, su programa se acerca más a las fórmulas propias del regionalismo que a las de la pintura de historia. Los dos lienzos de menor tamaño retratan dos edificios característicos de la ciudad: la puerta del Carmen y la Torre Nueva. En el primero dos mujeres, de espaldas al espectador, se disponen a cruzarla en una escena nocturna iluminada únicamente por un farol. Mientras que el segundo reproduce la citada torre, recortada a un magnífico cielo cubierto de nubes –tan característico del autor al tiempo que deudor de los de Zuloaga– que obviamente tuvo que recomponer a partir de fotografías; siendo especialmente cercana a la tomada por Jean Laurent. Dos monumentos que sufrieron por la acción del hombre, el ejército francés en el primer caso, la población local que la derribó en 1893 en el segundo; y que, en ambos casos, habían quedado irremediablemente unidas a la memoria de la ciudad.

La escena situada a continuación se conoce como *La apertura de la calle de Alfonso I*, acontecimiento que tuvo lugar hacia 1867. El alcalde, el arzobispo y el resto del séquito aparecen recogidos de espaldas, avanzando en dirección al Pilar, representado en el fondo con una de sus torres y la cúpula central. Tan sólo algunas de las figuras femeninas cuentan con rostro, al girarse hacia el espectador, primando por tanto el aspecto de grupo humano así como, una vez más, el amplio celaje de la mitad superior. Enmarcando este representación de la burguesía zaragozana, ya lejana en el tiempo y sin el ánimo de retratar fielmente a sus protagonistas, como sería propio de una recreación histórica, las casas a medio construir –o quizás medio derribar–, cierran la composición por el lado derecho.

El lienzo de mayores dimensiones de los que componían el conjunto se encontraba situado en la lado largo de la sala, frente a los ventanales. Se trata de la *Inauguración de la Exposición Hispano-francesa de 1908*, convirtiendo ésta, a través de una alegoría, en el acontecimiento principal de los que venían a contar la historia de la ciudad. El lienzo fue trasladado a la sala de recepciones del Mercantil en 1934 cuando se procedió a abrir una vidriera que diera luz al espacio colindante. La vidriera se completó con dos vistas de la ciudad pintadas por Rafael Aguado Arnal que siguen ocupando hoy su lugar. La escena de Díaz está ambientada en el propio recinto de la exposición, con el *Monumento a los Sitios* de Querol en el centro, separando dos grupos de personajes: el de los protagonistas de la organización del evento y sus conciudadanos frente a los que, en último instancia, motivaron su celebración; los

zaragozanos y franceses de 1808. Ambos grupos, frente a frente, se saludan y muestran sus respetos. En la parte izquierda los personajes contemporáneos: el cardenal Juan Soldevila, arzobispo de Zaragoza, el rey Alfonso XIII y Basilio Paraíso, junto a otras damas y caballeros. En el lado contrario, personajes vinculados a los Sitios de la ciudad, destacando la figura del general Palafox, que saluda en primer término al otro séquito, pero también Napoleón y otros miembros del ejército francés, así como Goya, retratado a partir de su *Capricho nº 1*, entre el resto de figuras vestidas a la moda dieciochesca. En definitiva, una exaltación de la nueva ciudad, reconciliada con un pasado y unos vecinos que le muestran su respeto. De nuevo las nubes, igualmente zuloaguescas, vuelven a protagonizar parte de un conjunto realizado con unas tonalidades algo más contrastadas. Se trata, como es evidente, de una fabulación, una escena imposible pensada para posibilitar la exaltación de la memoria y la identidad local, no para recrearla fielmente.



Ángel Díaz Domínguez, *Inauguración de la Exposición Hispano-Francesa de 1908* (detalle), 1914

La última de las composiciones está dedicada a *La inauguración del Canal Imperial* y, por tanto, vuelve a recurrir a un abultado número de personajes vestidos a la moda dieciochesca. De nuevo un importante grupo de personajes es recogido de espaldas, entre ellos el protagonista, Ramón de Pignatelli, que contempla la escena junto a la barandilla del canal. El conjunto espera en animada conversación en el embarcadero mientras un grupo de tres mujeres llega –o se aleja– en una barca. El lado derecho se cierra con un grupo de árboles que componen un sobrio paisaje resuelto a partir de sobrias franjas de color.

En su conjunto, este grupo de obras, como el resto de trabajos de Díaz Domínguez, toman como referente principal la obra de Goya, y no sólo por la ambientación requerida por algunas de las escenas. Recuerdan especialmente a las decoraciones murales de éste, igualmente preocupadas por la utilización de manchas de color para constituir las formas, así como por los efectos atmosféricos obtenidos gracias a este procedimiento. Como señalábamos, también la interpretación que del maestro aragonés hizo Zuloaga, así como su particular manera de conjugar tipos, paisajes y cielos, son tenidos muy en cuenta por el pintor.

Se trata, por lo tanto, de una particular interpretación de la pintura regionalista, en la que no se recurre a los tipos tradicionales sino que, como ha podido verse, sino más bien a la memoria histórica de la ciudad recogida a través de determinados hitos urbanos. No hay tanto un interés por la recreación histórica, sino que más bien se juega con ésta para construir ese espacio de homenaje a Zaragoza, sus gentes y su progreso. Aunque, eso sí, este último quede reflejado a través de su pasado y no de su presente o su inmediato futuro.

De ese mismo año 1914 datarían la única intervención realizada por Félix Lafuente en el Mercantil, pese a que la documentación conservada no hace ninguna referencia a su ejecución salvo por la fallida adjudicación a éste de la decoración y pintura de lo que denominan como "patio" del edificio.

Lafuente había constituido ese mismo año una "sociedad artística" junto al también pintor Ambrosio Ruste con el que comenzó a pintar "telones y decorados completos"[1182]. De ello informaba la revista *Juventud* que se hizo eco también de algunas obras en las que estaban trabajando en ese momento. En este mismo artículo, fechado en abril de 1914, su autor –aparece sin firma pero bien podría tratarse de Luis Torres quien se ocupaba de estas cuestiones en la publicación–, alude también al hecho de que Lafuente estaba también pendiente de llevar a cabo "la parte decorativa que del Círculo Mercantil le está encomendada"[1183]. Luego, en ese momento, no había comenzado todavía su labor.

El asunto propuesto por Lafuente no podía ser más apropiado, una alegoría de carácter mitológico referida a la entidad, que ocupa el zaguán de acceso al edificio en forma de dos trípticos enfrentados. A la derecha, el dedicado a la Agricultura (con tres figuras en el espacio central que portan frutos en referencia a la abundancia) y, a la izquierda, el compartido

1182 "Lafuente y Ruste", *Juventud*, nº 5, Zaragoza, 5 de abril de 1914, p. 5

1183 *Ibídem.*

por el Comercio (Mercurio con su caduceo) y la Industria (representada a través de una fábrica recortada en el fondo y una figura femenina sentada junto a una rueda dentada). En ambos casos, el motivo principal aparece recogido en el centro en el interior de un óvalo, acompañado en la zona superior e inferior por representaciones del león alusivo a la ciudad de Zaragoza. El tríptico se completa en ambos casos por dos figuras femeninas situadas una a cada lado. En el primero con dos mujeres portando frutos y un ánfora, y en el segundo por otras dos que portan una corona de laurel y una lira. Según señala García Guatas, éstas últimas harían alusión a la música y la inspiración literaria[1184], dejando constancia, añadimos, de que también las artes tenían su lugar en el centro.

Dentro de la producción de Lafuente, este conjunto tan sólo tiene parangón con el gran lienzo que decora una de las salas del Casino de Huesca, apartándose de las características formales del resto de sus trabajos. Pese a las diferencias temáticas existentes entre ambos, una composición mitológica frente a unos tipos regionalistas, en ambas se observa una misma voluntad decorativa y similares recursos plásticos. Tampoco podemos pasar por alto el hecho de que el modo en que son tratados los tipos ansotanos, en realidad una representación simbólica de una idea abstracta, es decir, una alegoría de lo aragonés, no dista tanto de cómo se utilizan los referentes mitológicos para aludir a una institución como el Mercantil.

En el caso de las pinturas zaragozanas, el propio asunto así lo requiere, se acentúan las referencias al modernismo y el simbolismo fin de siglo. Algo que resulta evidente incluso en el uso del formato del tríptico. No hay que olvidar, por cierto, que Lafuente ya había desarrollado durante la década anterior una serie de propuestas para la decoración de interiores a la acuarela de evidente sabor modernista.

En cualquier caso, resulta imposible realizar un análisis más concienzudo de la intervención de Lafuente en el Mercantil ya que nos han llegado notablemente alteradas. En términos generales se observa en el autor el gusto por un uso muy limitado de tonalidades, llegando a convertir cada lienzo en un trabajo casi monocromo: los centrales solucionados a partir de tonos pardos y marrones y los laterales en azules y grises. Esto podría deberse a una técnica deficiente unida a los problemas propios de su conservación a lo largo del tiempo. Una hipótesis que se ve reforzada por el hecho de que las pinturas oscenses hayan sufrido un proceso similar. Es evidente que la intención de Lafuente, más en el caso zaragozano que en el oscense, estuvo en la línea de la referida reducción cromática, dando al conjunto un carácter sobrio y expresivo que favorecía en cierto sentido su función ornamental. Pero también lo es el hecho de que en su estado actual, y pese a las restauraciones llevadas a cabo, se observa una evidente pérdida de materia pictórica que ha hecho aflorar el dibujo subyacente, especialmente en el tríptico dedicado a la Industria y el Comercio, al tiempo que dificulta la percepción de todo el conjunto.

1184 GARCÍA, op. cit., 2004, p. 61.

3.2.8 Los *Ansotanos* de Félix Lafuente en el Casino de Huesca

El análisis de los *Ansotanos* con los que Félix Lafuente decoró una de las salas del Casino de Huesca, nos obliga a recordar su participación en la exposición regional de 1912. Cuatro de las obras allí presentadas por Lafuente, unas quince en total, las conocemos gracias a las reproducciones aparecidas en la revista *Arte aragonés*, ilustrando el ya referido artículo de José Galiay sobre la muestra. Dos de ellas, son un conjunto de pequeños apuntes a color de mujeres ansotanas agrupados sobre un mismo cartón en cuya disposición original se conservaron hasta fechas recientes en el Museo de Zaragoza[1185]. Tanto éstas, como las que conocemos únicamente por reproducciones, recogen de forma casi exacta las mismas figuras representadas en Huesca.

Fernando Alvira fechó el mural oscense en 1898[1186], una datación a todas luces imposible, tanto por las propias características de la obra de Lafuente en ese momento, como por el hecho de que, de ser así, habría que situar a Lafuente a la cabeza de la pintura regionalista española, trabajando dentro de este lenguaje cuando ni siquiera estaba formulado como tal.

Por su parte, Mª José Calvo data la intervención de Lafuente en el Casino en 1921, a partir de una factura en pago por el encargo conservada en los archivos de la entidad[1187]. En nuestro caso, entendemos que habría que situar este trabajo entre una fecha y otra, con toda probabilidad más cerca del pago documentado. El cual, si bien es cierto que, por si solo, no certifica la datación de la obra, sí que da noticia sobre su colocación en el centro. De hecho, sabemos con seguridad que en febrero de 1917, al menos tres de los lienzos que forman la composición, habían sido ya realizados y se encontraban en el estudio del pintor. Así lo asegura Mariano Añoto en una entrevista con Lafuente aparecida en *El Diario de Huesca*[1188]. En concreto se trata de la figura central: *La labradora*, la escena situada en el lado derecho, una pareja de novios ansotanos vestidos de boda y, por último, la figura situada en ese mismo extremo: *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 preciosos son los

1185 CASTÁN CHOCARRO, A., *Pintura de género en el Museo de Zaragoza (1875-1939)* [Trabajo de investigación inédito presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, septiembre de 2004].

1186 *Félix Lafuente 1865-1927 En las colecciones oscenses* [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Zaragoza, Diputación de Huesca, 1989, p. 141.

1187 CALVO SALILLAS, M. J., *Arte y sociedad: intervenciones urbanísticas en Huesca, 1833-1936,* Huesca, Ayuntamiento, 1990, p. 153.

1188 AÑOTO, M., "Nuestros artistas. En el estudio de Félix Lafuente", *El Diario de Huesca*, Huesca, 20 de febrero de 1917, pp. 1-2.

> cuadros que representan del tamaño natural «La Chesa hilandera» y «La labradora» con su manojo de doradas espigas que parecen cosquillear dulcemente la blanca carne de su finísimo y bien torneado brazo"[1189].

Fernando Alvira, por otro lado, sitúa el regreso de Lafuente a Huesca hacia 1915, si bien añade que, a partir de ese momento, su enfermedad le impidió pintar[1190]. La citada entrevista, apunta en sentido contrario. Según narra Añoto, Lafuente contaba entonces con su propio estudio donde enseña al periodista sus últimos trabajos e indica que imparte clases a sus discípulos en horario de mañana, tarde y noche. Eso sí, alude tanto a su reuma "que no le permite más que estar (exceptuando las horas de clase) en el «Bar Doré»"[1191], así como a unas estrecheces económicas que, junto a la enfermedad, marcarán sus últimos años de vida. En cualquier caso, Lafuente no pintaría mucho más. Ramón Acín, su discípulo recordaba en octubre de 1928 que si bien su maestro había muerto hacía ya un año, hacía al menos once que murió el pintor, es decir, hacia 1917: "El hombre inquieto y andariego, que no se sentaba apenas para comer, estuvo condenado durante una década, a posarse la vida entre la cama y el sillón"[1192].

El regreso a Huesca también lo había narrado Acín unos años antes, concretamente en julio de 1916, por lo que debía ser reciente: "Lafuente, el pintor, de nuevo está entre nosotros. Todos encantados de ello"[1193]. Había regresado enfermo, el motivo de su regreso, 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 varietés"[1194].

Para entonces, continuaba Acín, contaba con un estudio-academia en el Coso bajo en el que transmitir sus conocimientos. El mismo en el que, como se decía en la citada entrevista, colgaban en 1917 al menos tres de los lienzos que forman parte de la decoración del Casino.

Ahora bien, al menos como proyecto decorativo, actividad muy común en el autor, podemos hablar de una fecha anterior. Así, algunos de los bocetos conservados en el Museo de Zaragoza, no sólo son una reproducción casi exacta de lo finalmente llevado al lienzo, sino que también están realizados en papeles recortados según las formas que contendrán las figuras en la solución final. Es decir, que en 1912, Lafuente tenía ya pensado el diseño general de la composición, independientemente de que hubiera recibido, o no, encargo alguno por

1189 *Ibídem.*

1190 *Félix Lafuente…*, *op. cit.*, p. 30.

1191 AÑOTO, *op. cit.*, p. 2.

1192 ACÍN, R., "En memoria del pintor Félix Lafuente", *El Diario de Huesca*, Huesca, 10 de octubre de 1928.

1193 ACÍN, R., "El pintor Lafuente", *El Diario de Huesca*, Huesca, 28 de julio de 1916.

1194 *Ibídem.*

parte del casino oscense. De hecho, ni siquiera en la entrevista de 1917 se alude a que esos trabajos hubieran sido realizados para la citada institución. Es posible, por tanto, que en lugar de ante un encargo, nos encontremos ante una compra para decorar el salón azul de la entidad. Una compra realizada en 1921 como indica María José Calvo[1195].

Respecto a los otros dos bocetos reproducidos en *Arte aragonés*, cuyo paradero desconocemos, se corresponden, salvo por algunas transformaciones y añadidos, con las dos escenas principales del mural oscense. Por las fotografías parece intuirse que se trata de obras algo más acabadas que los rápidos esbozos conservados en el Museo de Zaragoza.

Tal y como habíamos indicado en su momento los tipos ansotanos de Lafuente despertaron un considerable interés al ser expuestos en 1912. En concreto, José Galiay indicaba en su crónica:

> "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"[1196].

Unas obras, por lo tanto, que gustaron y, sobre todo, sorprendieron, al compararlas con lo que hasta ese momento se conocía de la producción del autor.

Respecto a las pinturas oscenses, su delicado estado de conservación impide hacer un análisis más exhaustivo. La memoria de la restauración de las pinturas del Casino realizada en 2004 recoge que éstas se vieron sometidas a diversos agentes que llevaron a la pérdida de gran parte del original. En concreto a la acción de diferentes goteras seguidas de una desafortunada intervención anterior que hicieron imposible recuperar "la luminosidad que debieron tener"[1197]. En cualquier caso, no hay que olvidar que también las pinturas sobre lienzo realizadas por Lafuente en el Centro Mercantil de Zaragoza, si bien en menor medida, muestran, pese a las restauraciones, ese aspecto oscurecido al tiempo que lavado, por lo que podríamos estar ante un problema derivado también de la técnica utilizada por su autor.

Lejos de podernos hacer una idea veraz del aspecto original que presentaron las obras –ignoramos si la citada luminosidad fue tal, aunque esta no parece corresponderse con las características de los lienzos del Mercantil–, lo cierto es que, tanto por su tipología como por la disposición y actitud de los retratados, recuerdan a algunos de los trabajos que, en ese mismo momento, estaba realizando Sorolla con idéntico motivo de inspiración. En concreto,

1195 Fecha para la que sus ataques de reuma debían ser ya frecuentes según recoge Ostalé Tudela, quien añade que no siempre le permitían ocuparse de sus clases de pintura: OSTALÉ-TUDELA, *op. cit.,* 13 de febrero de 1921, p. II.

1196 J. G., *op.. cit.*, enero de 1913.

1197 *Memoria de los trabajos de restauración de las pinturas sobre lienzo "Vista del Casino" y "Ansotanos" de Félix Lafuente*. Memoria de los trabajos efectuados por la empresa Tesera cuya consulta agradecemos a los responsables de la Fundación Círculo Oscense.

obras como *Abuela y nieta del valle de Ansó,* fechada, como todo parece apuntar para los bocetos de Lafuente, en 1912. Apenas nada podemos decir en relación al tratamiento lumínico o cromático, y tampoco contamos con otras obras de Lafuente que apunten en la dirección de una cierta vinculación con el valenciano –si bien tampoco contamos con otras obras de Lafuente que repitan fielmente las características de estos *Ansotanos–,* pero lo cierto es que incluso una de las figuras retratadas por Lafuente, tanto en sus rasgos, como en su vestimenta, y, sobre todo, en su actitud –mirando fijamente al espectador– parece coincidir con una de las representadas por Sorolla en su *Aragón. La jota*, mural pintado para la Hispanic Society en 1914. Cuando en la entrevista de 1917 se preguntó a Lafuente qué pintores modernos eran sus favoritos, afirma sin ningún género de dudas: "Zuloaga y también Sorolla"[1198].

Cabe concluir, en cualquier caso, que, si bien el conjunto decorativo de Lafuente en el casino oscense es algo atípico –salvo por su vinculación con la obra del Mercantil o con sus propios bocetos–, tanto temática como formalmente, en la producción conocida de Lafuente, lo cierto es que, por sí solo, nos permite certificar la asunción que hizo el autor de las fórmulas más tipificadas del regionalismo plástico. Algo que ningún otro aragonés de su generación, que permanecieron en fórmulas más propias de la centuria anterior, llegó a realizar de forma tan clara. Si bien no contamos con datos verdaderamente concluyentes, tal vez cabría apuntar que la influencia de Sorolla, que residió en Jaca el verano de 1914, pudo ser definitiva a este respecto.

3.2.9 El regionalismo y la recepción de la vanguardia: Rafael Barradas en Zaragoza

La importancia que las dos estancias aragonesas del uruguayo Rafael Barradas (Zaragoza, 1915-16 y Luco de Jiloca, 1924-25) tuvieron tanto para el medio artístico local como para su propia trayectoria, ha sido tratada por diferentes autores: especialmente a partir de la exposición antológica que le dedicó el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y del estudio realizado por Concha Lomba e incluido en el catálogo de la misma[1199].

La historia es sobradamente conocida. Barradas llegó a España entre principios de marzo y finales de mayo de 1914, según la datación aportada por Rafael Santos Torroella[1200]. Antes, desde su salida de Montevideo en agosto de 1913, había pasado por Francia, Suiza e Italia y conocido las novedades plásticas que proponían el cubismo y el futurismo; algunas de las cuales había venido ensayando en su propia pintura.

1198 AÑOTO, *op. cit.*, p. 2.

1199 LOMBA, *op. cit.,* 1992. Entre el resto de los estudios que abordan la cuestión cabe destacar: RUBIO JIMÉNEZ, J., "Rafael Barradas: un pintor vanguardista en Aragón", *El Bosque*, nº 3, Huesca, Diputación de Huesca, 1992, pp. 98; y GARCÍA GUATAS, M., "Barradas: ars longa vita brevis", *Artigrama*, nº 17, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 49-69.

1200 SANTOS TORROELLA, R., "Autorretrato de Barradas. Los dibujos de Barradas en *L'Esquella de la Torratxa*", en *Barradas… op. cit.*, 1992, pp. 55-63.

En Barcelona su primera ciudad de residencia, pasó apenas unos meses iniciando hacia finales de ese mismo año el camino hacia Madrid. Mucho se ha dicho sobre ese trayecto, emprendido a pie ante la falta de medios, que le llevó a recalar en Zaragoza[1201]. Un viaje que debió dejar huella importante en su obra, tal y como desde las páginas de *Ideal de Aragón* señalaba Martín: "Después viene plásticamente retratada la odisea de su viaje por la carretera de Barcelona a Zaragoza, odisea triste bajo un frío helador"[1202]. A partir de éste, añade, las carreteras reflejadas en los cuadros de Barradas son, junto con sus claros de luna en invierno, "acaso la nota más melancólica" de su producción.

Una vez en Zaragoza se vio obligado a convalecer, enfermo o agotado, en el Hospital de Nuestra Señora de Gracia y, una vez recuperado, decidió permanecer en la ciudad[1203]. No era de extrañar puesto que en ese intervalo de tiempo había conocido a la que sería su esposa, a la que siempre llamó Pilar pero cuyo nombre real era Simona Lainez y Saz. Con ella casó en la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pilar el 14 de abril de 1915[1204]. El viaje de novios les llevó a visitar diferentes localidades de Aragón y Cataluña donde pudo seguir conociendo unos tipos locales que habían poblado su pintura desde su llegada a nuestro país, tal y como puede verse en obras como *Viejo catalán* (1914). Lo cual no era, por otra parte, una novedad en relación con su producción anterior.

Tal y como señala Concha Lomba durante el tiempo que permaneció en la capital aragonesa "la documentación confirma que se incorporó rápidamente a los ambientes artísticos más inquietos"[1205], si bien es cierto que tardó algunos meses en establecer los contactos necesarios, o al menos su presencia en la ciudad no fue recogida por la prensa escrita hasta octubre de ese mismo año. Coincidió, precisamente, con su incorporación como ilustrador en diferentes medios. Durante el tiempo que pasó en Zaragoza colaboró con el periódico semanal *Ideal de Aragón*, las revistas *El Pilar* y *Stadium* y, por supuesto, en *Paraninfo.*

En *Ideal de Aragón* tan sólo tenemos constancia de que apareciera alguna ilustración de manera puntual, si bien es cierto que no hemos tenido acceso a una colección completa del mismo[1206]. Respecto a *El Pilar*, su colaboración con esta revista fue estudiada por Jesús Rubio quien recoge la labor desarrollada por éste como ilustrador de cuentos escritos por autores como Joaquín Briz García, J. L. Brun y Sales[1207]. Rubio se refiere también a la portada para la revista que diseñó para el número del 1 de enero de 1916. Conviene señalar que las

1201 Al parecer realizó el viaje en compañía de un afilador. Al menos así se lo refirió por carta a Julio J. Casal, el cual hizo pública la información en: CASAL, J.J., *Rafael Barradas*, Losada, Buenos Aires, 1949 (Recogido en LOMBA, *op. cit.*, 1992, pp. 66-7)

1202 MARTÍN, "De Arte. Pérez Barradas", *Ideal de Aragón*, nº 1, Zaragoza, 9 de octubre de 1915, p. 3.

1203 Véase: PEREDA, R., *Barradas*, Montevideo, 1989 (Recogido en LOMBA, *op. cit.*, 1992, pp. 66-7).

1204 Manuel García Guatas transcribe el texto de la partida matrimonial en: GARCÍA, *op. cit.*, 2002, p. 53.

1205 LOMBA, *op. cit.,* 1992, p. 66.

1206 En concreto ilustrando los artículo: "¡Abajo el flamenquismo!", *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 16 de octubre de 1915, p. 1; y "Rafael Romero Flores", *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 19 de agosto de 1916, p. 2.

1207 RUBIO, *op. cit.*

ilustraciones de Barradas en *El Pilar* serían publicadas de nuevo a lo largo de los años en este mismo medio. Así tenemos constancia, por ejemplo, de que sus dibujos para el cuento *La vereda del cielo volvieron* aparecer en la misma en septiembre de 1935.[1208]

Difícilmente podemos encontrar en la Zaragoza del momento dos medios con una orientación tan opuesta como los dos citados. Si *Ideal de Aragón* se constituyó en órgano de expresión de la izquierda radical, *El Pilar* era una revista católica, pensada para la exaltación de la devoción mariana. Si Barradas, ideológicamente, podía identificarse con los primeros –ahí está su amistad y colaboración, nacida en este mismo momento, con autores como Gil Bel o Ángel Abella–, su vinculación con el catolicismo zaragozano pudo tener su origen en su estancia en el hospital regido por las hermanas de Santa Ana. De hecho, Concha Lomba se hizo eco de cómo, en agradecimiento por sus cuidados, regaló al noviciado de Santa Ana un Sagrado Corazón que, como la misma autora señala, pudo verse en una de sus exposiciones en la ciudad[1209].

Por otra parte, la relación con los ambientes católicos le posibilitó figurar como ilustrador de dos libros que vieron la luz en ese mismo momento: *Cuentos del Pilar*, de Joaquín Briz y *Las aventuras del diablo* de Julio Ascanio. El primero fue en realidad una recopilación de los cuentos que ilustró para ese autor en *El Pilar* y, tal y como recoge Rubio, recibió diferentes reediciones en las que no siempre mantuvo el mismo título ni la misma relación de relatos[1210]. Por cierto que, en una de éstas, concretamente la de 1941, una de las narraciones aparece ilustrada por Ángel Díaz Domínguez[1211]. En cuanto a la novela de Ascanio, en realidad seudónimo de Juan Buj –a la sazón director espiritual del noviciado de Santa Ana, según indica García Guatas–, trabajó en ella a lo largo de 1915, puesto que algunas de sus ilustraciones, de un evidente carácter simbolista que Abella relacionó tanto con Doré como con el español Romero Calvet[1212], aparecieron recogidas en *Paraninfo* y se expusieron en su muestra del Lawn Tennis Club en el mes de diciembre.

En cuanto a *Stadium* tenemos constancia tanto de la existencia de la publicación como de la colaboración llevada a cabo por Barradas a partir de una serie de artículos firmados por Quico Rivas en *ABC*[1213]. Según recoge el autor, la revista fue órgano de expresión de la recién constituida Federación Regional de Sociedades del Sport. Y en su

1208 "La vereda del cielo", *El Pilar*, Zaragoza, 28 de septiembre de 1935, pp. 6-7.

1209 LOMBA, *op. cit.*, 1992, p. 66.

1210 Entre sus títulos: *Murmullos del Ebro*, *Cuentos del Ebro* o *Deudas sagradas*: RUBIO, *op. cit.*, p. 86.

1211 BRIZ, J., *Deudas sagradas (Cuentos del Pilar)*, Zaragoza, Talleres editoriales El Noticiero, 1941.

1212 ABELLA, A., "En el Lanw-Tennis. Exposición Barradas", *Paraninfo*, nº 54, Zaragoza, 14 de diciembre de 1915, pp. 6-7, espec. p. 6.

1213 RIVAS, Q., "El retrato de mi abuelo", *ABC Cultural*, Madrid, 11 de agosto 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. Agradecemos a Chus Tudelilla habernos hecho partícipes de esta información.

primer número Barradas incluyó cuatro caricaturas que recogían a otros tanto jóvenes de la buena sociedad zaragozana vinculados a esta asociación. Especialmente significativa es una de las afirmaciones que los responsables de la revista hacen en el declaración de intenciones que abre la publicación: "Poseemos en nuestra redacción un valiosísimo elemento artístico que ilustrará preciosamente las páginas de *Stadium*"[1214]. En evidente alusión a Barradas. Por otra parte, el conocimiento de esta publicación permitió a Rivas explicar la relación mantenida por el uruguayo con el Lawn Tennis Club, de la que nos ocuparemos al hablar de su exposición en el mismo.

En cualquier caso, la más importante labor desarrollada por Barradas en los medios zaragozanos tuvo lugar en la tantas veces referida *Paraninfo*. Su colaboración con la misma se inició, exactamente, coincidiendo con el primer año de su publicación, concretamente en el nº 47 fechado el 7 de octubre de 1915. A partir de ese momento, y hasta el final de su aparición, que coincidió también con la marcha de Barradas de Zaragoza en febrero de 1916, fue su director artístico. En ésta se encargó de un buen número de portadas así como de ilustrar artículos y diseñar anuncios para las páginas interiores, convirtiéndose en parte esencial de la redacción y renovando de forma radical el aparato gráfico de la misma. De su trabajo destacan las portadas, retratos anónimos de mujeres y niños de incuestionable sabor modernista, salvo por el número 55, que dio cabida a uno de los lienzos del autor, *Segador y sofisma*, y el 56, muy vinculado al anterior y que recoge un paisaje fabril de ambientación nocturna.

Antes de analizar la importancia que pudo tener para el medio local, es necesario referirnos a cómo fue recibido por el mismo. Y lo cierto es que fue saludado como un "futurista". Así al menos se hizo, casi de forma simultánea, desde *Paraninfo* e *Ideal de Aragón*. En cualquier caso, antes de nada, conviene detenernos en qué podía significar el término "futurista" en la Zaragoza del momento.

Obviamente el conocimiento que se tenía del movimiento italiano era bastante limitado salvo quizá para aquellos que hubieran leído la traducción española del manifiesto publicada por Gómez de la Serna en *Prometeo* o la proclama futurista a los españoles de Marinetti aparecida en esta misma revista, así como para los afortunados que tuvieron la oportunidad de viajar al extranjero y conocer sus propuestas directamente. Ahora bien, conocer no es sinónimo de entender o disfrutar. Los medios aragoneses, ni siquiera a través de sus cronistas más perspicaces, trataron en esos años de explicar en qué consistían esas novedades europeas que resultaban tan lejanas. Sus preocupaciones, como hemos visto, iban en la línea de la definición de un arte aragonés diferenciado. Y el futurismo difícilmente encajaba con esa intención. Ni siquiera en publicaciones como *Paraninfo*, en la que el término se utilizó ocasionalmente, y hasta se defendió; sus redactores trataron, ni probablemente tenían los conocimientos necesarios, de explicar en detalle en qué consistían las nuevas

1214 *Stadium*, Zaragoza, 20 de noviembre de 1915. Recogido en: RIVAS, *op. cit.*, 25 de agosto de 2001.

tendencias que agrupaban bajo tal denominación. Y eso que la presencia de Barradas entre sus colaboradores, y lo que éste pudiera relatar sobre su periplo europeo, debió suponer un paso de gigante en este sentido.

El futurismo, como veremos, aún sin que eso supusiera un verdadero conocimiento del movimiento, podía ser sinónimo de modernidad, de ruptura, pero, sobre todo, se veía como la expresión de un snobismo parisino poco acorde con la idiosincrasia local. En este sentido, el término "modernismo" que había servido a comienzos de siglo para aglutinar toda fórmula renovadora, había dado paso a un nuevo concepto que, como el anterior, podía resultar poco preciso y hasta equívoco. A este respecto la visión más lúcida apareció en *El Noticiero* bajo la firma de M –sin que podamos estar seguros de a quién correspondería–. Lo hizo en relación con las obras expuestas por Barradas en la muestra organizada por *Paraninfo*: "Y de este 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…"[1215].

Como decíamos, la posibilidad de viajar al extranjero fue determinante para que los artistas aragoneses pudieran formar parte de este proceso. De este modo puede explicarse el conocimiento que sobre el futurismo que tuvo Marín Bagüés. Aunque su plaza de pensionado tenía como destino Italia, como tantos otros, Marín aprovechó ese tiempo para conocer otros centros europeos. Como ha señalado García Guatas durante el verano de 1911 estuvo en París donde pudo descubrir la pintura de Delaunay, autor al que prestaría atención en lo sucesivo conociendo su trabajo, fundamentalmente, a partir de ilustraciones de revistas[1216]. Más decisivo sería el hecho, también señalado por Guatas, de que conservara toda su vida el catálogo de la exposición de los futuristas Boccioni, Carra, Russolo, Balla y Severini editado con motivo de su exposición en la galería Bernhein Jeune de París en febrero de 1912[1217]. No tenemos noticia de que pudiera visitar la muestra personalmente pero de su interés por ésta dan prueba las anotaciones personales que, al parecer, incluyó en el mismo.

Como es bien sabido, y transcurrido un tiempo más que prudencial, Marín llegaría a incorporar algunas de las fórmulas propias del futurismo y el cubismo a su pintura: de forma muy tímida en obras aisladas de la década de 1920 y con un carácter algo más decidido, si bien siempre incorporándolas a unos planteamientos propios a los que nunca renunció, en las décadas siguientes. De lo que no tenemos noticia es de que Marín, una vez regresado a Zaragoza, compartiera lo aprendido, dado que siempre se mostró algo reacio a cualquier tipo de magisterio sobre otros autores de su generación. Tampoco lo hizo a través de la prensa ni, que sepamos, fue interrogado al respecto en entrevista alguna.

1215 M., "De Arte. Una Exposición en el Casino Mercantil", *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de octubre de 1915, p. 1.

1216 GARCÍA, *op. cit.*, 2004, p. 61.

1217 *Ibídem*, p. 64.

Sí que lo fue, sin embargo, el autor que le sucedió en la obtención de la plaza de pensionado de la diputación: Julio García Condoy. La pregunta se la formuló Suárez de Peón en la ya citada entrevista publicada en *Paraninfo* en enero de 1915; poco tiempo después de su regreso a Zaragoza. Según señala el pintor pudo conocer el futurismo directamente en Roma: "Algunas veces he entrado, estando en Roma, por las exposiciones de futuristas y he ido a conferencias de futurismo, pero todo eso es perder el tiempo…"[1218]. La actitud de Condoy, por tanto, dista considerablemente de la que mostró, aunque fuera en la intimidad, Marín. De modo que la opinión que desde la publicación trasladó al público no pudo ser más negativa: "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"[1219]. Nada encontramos en su pintura, ni entonces ni más adelante, que contradiga sus palabras.

Desde Italia, Hermenegildo Estevan, otro pintor aragonés que podía tener acceso a las novedades vanguardistas, había contribuido a esa misma visión poco edificante sobre éstas. Así se había manifestado a través de un artículo publicado en *El Noticiero* el año anterior en el que no sólo cuestionaba a cubistas y futuristas, sino también a aquellos que seguían participando del divisionismo y el puntillismo: "¡Qué pobres resultamos los artistas modernos buscando la originalidad por caminos desconocidos! (…) No puedo menos que preguntarme si es prudente en un artista moderno, sea divisionista, puntillista, cubista o futurista, el presentar sus obras bajo el enorme peso de la masa decorativa"[1220].

Resulta palpable, por tanto, que, independientemente del sentido con que se usara, el término "futurismo" no resultaba del todo extraño para los medios aragoneses. A este respecto debemos hacer hincapié en una iniciativa dada a conocer en la revista *Juventud* y de la que no se tenía noticia hasta el momento. Aparece incluida en un artículo dedicado al joven humorista Manuel Hernández, que firmaba con el seudónimo de Tatito[1221]. Pese a su presencia regular tanto en *Juventud* como *Paraninfo* a través de notas cómicas y caricaturas, poco sabemos de la trayectoria de este autor más allá de lo que nos cuentan éste y otros artículos que se le dedicaron desde ambas revistas[1222]. Al parecer, pese a no ser de origen aragonés, fue aquí donde realizó su primera formación como artista, por lo que no es de extrañar que en informaciones posteriores se le considere como tal. El motivo del artículo no es otro que su traslado a Madrid desde donde, según se indica, había enviado algunos trabajos para la publicación.

1218 SUÁREZ, *op. cit.*, p. 4.

1219 *Ibídem.*

1220 ESTEVAN, H., "Páginas de arte", *El Noticiero*, Zaragoza, 23 de abril de 1914, p. 1.

1221 "Los ausentes. Manuel Hernández (Tatito)", *Juventud*, nº 17, Zaragoza, 28 de junio de 1914, p. 5.

1222 A la nómina de publicaciones en que participó habría que añadir *El Toreo Aragonés* de la que debió formar parte en fechas anteriores, hacia 1912.

Tatito había participado en las ya referidas sesiones de modelo vivo auspiciadas por el Ateneo que, según recoge el artículo apócrifo, estaban dirigidas por Félix Lafuente y Antonio González. Ya entonces había demostrado que su orientación era la de humorista, centrándose en la realización de caricaturas tanto de sus compañeros como de otras figuras zaragozanas del momento: Sixto Celorrio, Martín Alcalde, Espinosa de los Monteros, Domingo Ainaga, Félix Lafuente... Parte de las cuales pudieron verse en la regional de 1912. También fue el autor del cartel para un baile organizado en esas mismas fechas por el Ateneo en el que incluyó un Pierrot y una Colombina. Fuera de este ámbito, añade el autor del citado artículo: "quiso pintar un desnudo de mujer clásico y acabó por hacer un dibujo airoso, raro, con tendencias futuristas"[1223].

En cualquier caso, lo verdaderamente interesante del artículo es que da noticia de una iniciativa fallida que Tatito trató de poner en marcha algo después, es decir, en torno al año 1913:

> "Después en colaboración con otros pintores jóvenes, ideó un periódico que no llegó a publicarse: *El gran futurista*. Nosotros hemos visto las páginas inéditas de aquel periódico y podemos asegurar que en ellas Manuel Hernández derrochó habilidad, ingenio y humorismo. ¡Lástima que por el maldito dinero no se pudieran dar a la publicidad aquellas excelentes muestras de arte local!"[1224].

Un lamento, este último, que compartimos. Obviamente la inclusión en el título del término no puede hacernos pensar en una identificación de los jóvenes aragoneses con las premisas del futurismo que, salvo excepciones como las señaladas, difícilmente pudieron conocer. Pero lo que sí que podemos presuponer en este intento fallido de publicación es una voluntad modernizadora, aunque sólo fuera por el concepto al que se recurrió en su título. Un tipo de actuaciones que no abundaban en el panorama local.

Ignoramos, pues, la naturaleza de esas páginas ilustradas por Tatito. A juzgar por el resto de sus trabajos de ese momento, podemos concluir que distarían notablemente de las premisas futuristas. La elección del término podría ir más bien en la línea del carácter subversivo y provocador que querría utilizar en sus notas cómicas. Y, sin embargo, no deja de llamar la atención el hecho de que en su empeño estuviera colaborando con otros "pintores jóvenes".

Puesto que carecemos de otras informaciones al respecto, difícilmente podemos aventurar quiénes fueron. Marín había vuelto ya de Italia y Francia con los ya referidos conocimientos, pero resulta difícil imaginarle formando parte de un periódico que, si bien no lo sabemos a ciencia cierta, intuimos de naturaleza humorística. Entre el resto de los que pasaron por las clases del Ateneo, podríamos pensar en Díaz Domínguez y Aguado. Ambos habían sido también ilustradores y, si el primero se mostró siempre abierto a una cierta

1223 "Manuel Hernández…", *op. cit.*

1224 *Ibídem.*

recepción de las novedades plásticas, del segundo aludiremos a continuación a su vinculación con Barradas. En cualquier caso, todo esto son sólo elucubraciones. Del mismo modo que únicamente podríamos elucubrar sobre qué contenidos, si es que estos llegaron a tomar forma en algún momento, habrían acompañado a las ilustraciones de Tatito y sus compañeros. Son cuestiones que deben quedar, al menos por el momento, sin respuesta precisa.

Poco más sabemos de la trayectoria posterior de Tatito. En junio de 1915 –cuando contaba con apenas veinte años–, Lelas-Deo señalaba en *Paraninfo* que en sus últimos dibujos bebía de diferentes maestros españoles, incluso siendo éstos antagónicos entre sí: por un lado Ricardo Marín, Moya del Pino, Alcalá del Olmo y Echea; por otro, Bagaría o López Rubio[1225]. Dando muestras de que todavía no había terminado de perfilar su estilo personal. Al parecer, planeaba entonces una exposición en Zaragoza que no debió realizar, si bien formó parte de la que *Paraninfo* organizó ese mismo año. También se señalaba en el artículo que estudiaba Topografía, lo que tal vez pueda explicar las escasas noticias que encontraremos en lo sucesivo sobre su trayectoria. En cualquier caso, no debió perder la vinculación con Aragón. Sabemos que participó con sus dibujos en la exposición regional de 1923. Una de las crónicas sobre el evento nos informa también de que era colaborador habitual de revistas madrileñas como *Bueno Humor* o *Flirt*, en las que tomaban parte los principales ilustradores del momento[1226]. También en ese año realizó la portada de la obra *Cantas y cantos* de Luis Sanz Ferrer, publicada por la Tipografía de Gregorio Casañal. A partir de entonces, nada más sabemos sobre su dedicación a las artes gráficas.

Otra alusión al modo en que conceptos como el de "futurismo" ocuparon un espacio en la prensa aragonesa de mediados de la década de 1910, aparece en un artículo escrito desde la localidad oscense de Fonz firmado por Guillermo de Torre y Molina, es decir, el padre del poeta homónimo. Sabemos, gracias a los estudios de José Luis Calvo Carilla, del paso de Guillermo de Torre por *Paraninfo* donde, con tan sólo quince años, publicó algunos de sus primeros textos: "¿Quién podría imaginar que Guillermo de Torre escribiera «en regeneracionista» un artículo contra el caciquismo en el que se mostraba incondicional de Joaquín Costa? Como tantos otros principiantes, seguramente intentaba adaptarse al medio para «colocar» sus primeros artículos, por cierto no demasiado brillantes" [1227].

La participación de Guillermo de Torre en *Paraninfo* es incuestionable a partir del hallazgo que hizo su hijo de un sumario para unas memorias que nunca llegó a escribir. En éste incluye un apartado dedicado a su participación en revistas de provincias y cita expresamente *Paraninfo*[1228]. Ahora bien, el hecho de que su padre también colaborara en esas fechas con

1225 LELAS-DEO, "Arte. Manuel Hernández, "Tatito,,", *Paraninfo*, nº 33, Zaragoza, p. 7.

1226 M., "Exposición de Arte Aragonés II", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 26 de abril de 1923, p. 1.

1227 Según enumera Calvo se trataría de cuatro textos: "Tipos de Aragón. El pregonero" (nº 50, 8-XI-1915), "Figuras de mi provincia. El cacique" (nº 59, 28-I-16),), "La melodía del cine" (nº 57, 12-I-16) y "La última clase. Relato de un pequeño alsaciano" (traducción de un cuento de Daudet, nº 55, 22-XII-15): CALVO, *op. cit.*, 1989, pp. 164-165.

1228 DE TORRE BORGES, M., "Noticia", *ABC Cultural*, Madrid, 26 de agosto de 2000, p. 7.

un medio aragonés, por otra parte vinculado en nombres e intereses con la citada revista, como era *La Crónica de Aragón*, abre nuevos interrogantes al respecto. Lamentablemente, del citado proyecto de memorias que tanta luz podría habernos proporcionado, de Torre apenas llegó a realizar seis fragmentos. En uno de ellos, titulado "Beber en las fuentes", se refiere a la profesión de su padre, notario, que le obligó a vivir su infancia "en pequeños lugares"[1229]. Cita concretamente la localidad leonesa de Pola de Gordón donde estuvo viviendo entre los seis y los diez años. Del siguiente destino de Guillermo de Torre y Molina, y por tanto del resto de la familia, nada nos cuenta. Ahora bien, tanto la publicación de los primeros escritos de Guillermo de Torre en *Paraninfo*, como el envío del texto de su padre desde la localidad de Fonz, hacen pensar en una posible estancia aragonesa de los de Torre. Más si tenemos en cuenta que el primer artículo publicado en la revista por el futuro poeta se titulaba "Tipos de Aragón. El pregonero". Si bien pudiera tratarse de una fabulación, tampoco sería descabellado que hubiera podido conocer ese tipo directamente. En cualquier caso, no contamos con más información que pueda confirmar este hecho.

Respecto al artículo de Guillermo de Torre y Molina, responde a una reflexión, tras haber visto representar a unos "«comediantes» de pueblo" algunas obras que tuvieron éxito durante su juventud, sobre las transformaciones que, en el campo del arte, impone necesariamente el paso del tiempo. Tras referirse al teatro y a la música, señala en relación con la pintura: "Pues en orden a la pintura ha pasado otro tanto, si bien aquí no es el avance por la pureza del arte lo que más se distingue, sino más bien el afán de distinguirse y señalarse la libertad más libre –aunque parezca pleonasmo– más absoluta y desquiciada, que en ninguna otra de las manifestaciones del arte"[1230]. Y añade a continuación:

> "El futurismo, el cubismo, etc., etc., y sin ir tan lejos, las manifestaciones ostensibles de algunos ya casi acreditados que forman o pretenden formar escuela. El horror a los moldes universales hasta aquí seguidos; el horror al dibujo, tal como hasta aquí se extendió y no hay qué decir al colorido, en formas nuevas y nunca pensadas, en combinaciones de colores, y resultado de efectos, no previstos ni jamás soñados; en una palabra, el caos, atrayente y sugestivo para la juventud que pide, que necesita romper los moldes antiguos dando vida a ilusiones y quimeras, producto de genios tal vez, o quién sabe si de *rivales* con pupila, porque se da de todo"[1231].

Desde luego, hay en el texto un conocimiento de la actualidad artística, y una actitud receptiva ante sus novedades, que da nueva luz sobre el ambiente que posibilitó el desarrollo de la precoz personalidad del poeta ultraísta.

1229 DE TORRE, G., "Tan pronto ayer. Memorias de mi vida literaria", *ABC Cultural*, Madrid, 26 de agosto de 2000, pp. 6-7.

1230 DE TORRE Y MOLINA, G., "¡Pasa el tiempo!, *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 2 de noviembre de 1916, p. 4.

1231 *Ibídem.*

Es en este contexto de limitada recepción de la vanguardia donde debemos situar –un año antes del texto de De Torre, en cualquier caso–, las referencias al futurismo de Barradas. Si en el primero número de *Paraninfo* sus artífices la habían definido como una revista "literaria, sin decadencias futuristas"[1232], las cosas parecían haber cambiado un año después. Así, Pedro Galán Bergua, al anunciar a Barradas como su nuevo colaborador en octubre de 1915, le definía en los siguientes términos:

> "Lectores: He aquí a un hombre que ve las cosas *tal como son* y no como se exhiben; a un ser que sobre el doloroso tinglado de la tragedia siempre danzó con un piruetear grotesco; a un artista que forja escenas de aquelarre y que encarcela un raro yo de brujerío.
>
> Barradas no es más que unos lentes humildes y deteriorados que velan a unos ojos escrutadores, y un cráneo anchuroso, y una cabellera enmarañada que cobijan a un cerebro, y una cabellera enmarañada que cobijan a un cerebro honradamente futurista"[1233].

Mientras que, tan sólo dos días después, *Ideal de Aragón*, de forma algo más precisa, añadía:

> "He aquí un pintor original para el gusto de los públicos. Nuevo por sus orientaciones; nuevo por la interpretación de sus cuadros. 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 aguar a sus renovaciones"[1234].

Por tanto, el futurismo era visto, desde *Paraninfo*, como un modo de ver más allá de la apariencia, mientras que Martín, en *Ideal de Aragón*, lo planteaba como expresión de los nuevos caminos por los que discurría la pintura, fundamentados en la subjetividad, en la interpretación psicológica de la realidad que autores como Barradas eran capaces de realizar.

Y así es como el propio Barradas se retrataba ante el público zaragozano desde las páginas de esa primera publicación:

> "Yo te ruego, amigo mío, no me hables de las academias: con sus modelos, sus tarimas, sus yesos… confunde, pesan agobian… ¡cosa mala!... ¡cosa mala! (…)

1232 *Paraninfo*, nº 1, Zaragoza, 4 de octubre de 1914, p. 1.

1233 "Los futuristas. Rafael Pérez Barradas", *Paraninfo*, nº 47, Zaragoza, 7 de octubre de 1915, p. 6. Aunque el artículo aparece sin firmar sabemos por *El Noticiero* (21 de octubre de 1915) que de esta entrevista se hizo cargo Pedro Galán Bergua.

1234 MARTÍN, "De arte. Pérez Barradas", *Ideal de Aragón*, nº 1, Zaragoza, 9 de octubre de 1915, p. 3.

> 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!"[1235].

Ahora bien, tal y como la historiografía se ha encargado de resaltar la etapa zaragozana de Barradas no se centró en la experimentación con aquellas novedades que había conocido en Europa. Concha Lomba lo señaló en los siguientes términos:

> "Tras aquel año europeo en el que imprimió un giro radical a la práctica artística montevideana (con *Los emigrantes* en sus dos versiones como obra clave), y su incorporación considerada hasta ahora como definitiva, al mundo de las vanguardias, sorprende la producción zaragozana. Parece que el artista diera la espalda a sus felices hallazgos de 1913 (*Escena de Café*, en sus dos versiones, *Retrato de Bernabé Michelena*, *Mujeres de París*, recientemente conocido, etc.) para volver a instrumentar una poética más acorde con los vientos españoles yuxtaponiéndolos con esa línea más tradicional que inició en su país de origen"[1236].

De modo que el público zaragozano no pudo conocer el cubo-futurismo del que ya había hecho gala el autor. Así lo señalaba Tomás Royo Barandiarán, conocedor por sus viajes, según decía, de las novedades europeas: "De aquí, que esa pintura exótica de Barradas no me produce la extrañeza que en nuestra ciudad ha causado, después de haber visto aberraciones cubistas, futuristas y *pátistes*"[1237]. Ya indicamos como "M", desde las páginas de *El Noticiero*, fue igualmente consciente de esa inadecuación terminológica[1238].

El propio Barradas reconocía en su entrevista la necesidad de adaptarse al gusto mayoritario quizá pensando, muy especialmente, en esas ilustraciones de cuentos religiosos que le permitían sobrevivir. Algo que ya había debido experimentar en sus primeros meses en Barcelona: "¡Oh! Cierto; la necesidad me obliga a pintar cosas que agraden a *todo el mundo*; a ese *mundo vulgar* que *no puede comprendernos*… Ya verás por ahí algunos dibujos… Millones de veces al comer, me digo –aludiendo al estómago– efectivamente, eres un animal que mereces el sacrificio que hago"[1239].

Sin embargo, pese a ese intento de adecuar su lenguaje a los gustos locales, las propuestas realizadas por Barradas seguían siendo las más avanzadas que habían podido verse hasta el momento en la ciudad. Hasta el punto de que, según recordaba años después

1235 "Los futuristas…", *op. cit.*

1236 LOMBA, *op. cit.*, 1992, pp. 72-73.

1237 ROYO BARANDIARÁN, T., "Una exposición", *Juventud*, nº 83, Zaragoza, 7 de noviembre de 1915, pp. 3-4, espec., p. 3.

1238 M., *op. cit.*, 21 de octubre de 1915.

1239 "Los futuristas…", *op. cit.*

el propio hermano del pintor, ésta se dividió entre "barradistas" y "no barradistas"[1240]. Ángel Abella desde *Paraninfo,* en la primera referencia escrita que un medio aragonés dedicaba al pintor, se hacía eco de ese medio hostil, monolítico, conservador, incapaz, en definitiva, de valorar la novedad y la belleza que caracterizaba la Zaragoza del momento:

> "¿Quién viniendo de tierras en las cuales todo adquiere un sentido de elevación… de Italia, de Francia… puede soportar esta existencia monorrítmica, desposeída de todo lo bello, uncida a la esclavitud de lo cotidiano tan igual y mecánicamente como el tic-tac de un reloj de péndulo –esos relojes que compendian la vida de un burgués?"[1241].

A continuación, él mismo daba respuesta a su pregunta con una lucidez que le permitía denunciar los vicios y la inmovilidad de la sociedad zaragozana:

> "Un artista necesita menos simplificación, menos laxitud; aquí se sostienen las cosas en acrimosidades de palurdos porque créense sabios, que entienden todo, cuando lo que realmente les caracteriza es la insensibilidad par 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 evolución. Si en sus pequeños cerebros no caben otras teorías que las ya afirmadas, no hay disyuntiva; el que se proponga convencerles de lo contrario, será tildado de loco. Normal, sencillito, que no se requiera más sentido que el de la vida acostumbrada las vulgaridades, si no os exponéis a hacerle pensar, y entonces… más os valiera no haber nacido. Somos fuertes, rudos; el sí o el no es nuestra claridad cerebral; pero porque sí o porque no, las aclaraciones nos sobran. Y así es como sentimos y así es como obramos"[1242].

Ante esta situación, Abella ponía en boca de Barradas unas palabras de exhortación que buscaban favorecer la correcta recepción de su obra, tratando de vencer esa acervada incapacidad para abrirse a lo nuevo:

> "Cuando veas mis cuadros en la próxima Exposición, no retrocedas, no te asustes; quédate un momento ajeno y discurre un poquito.
>
> Verás cosas tan arbitrariamente admirables, tan arbitrariamente bellas, que te proporcionarán unos minutos de placer y además tu lucidez verá cuánto de nuevo y artístico hay por crear"[1243].

Además de Abella, entre los "barradianos" estaba, sin duda, el citado Martín, encargado de cuestiones artísticas en *Ideal de Aragón*. Con toda probabilidad, podía tratarse del periodista Pascual Martín Triep, que durante toda su trayectoria se mostró atento a la

1240 IGNACIOS, A. de, *Historial Rafael Barradas*, Montevideo, 1953, p. 50.

1241 "Pérez Barradas", *Paraninfo*, nº 47, 7 de octubre de 1915, pp. 3-4, espec. p. 3.

1242 *Ibídem*, pp. 3-4.

1243 *Ibídem,* p. 4.

recepción de las novedades artísticas y que debió ser uno de los primeros en conocer la obra de Barradas. Antes incluso de que ésta fuera expuesta. Así describía su emoción ante los trabajos del uruguayo, en uno de los más acertados análisis que publicó sobre éstos la prensa aragonesa:

> "Ante los cuadros de Barradas se siente algo más que una emoción estética, algo más que una armonía de colores. Y eso que, para pintar, necesita antes de manchar el lienzo componer un acorde luminoso, sin cuya condición toda la obra se desmorona, se confunde y se anula (…)
>
> Todo el tormento de su alma, encerrada en un organismo enfermo, está trasladado al lienzo. Ante las tristes figuras de las *cocottes* parisinas derrotadas, se siente toda la tristeza de su sino infausto"[1244].

En cualquier caso, conviene señalar que la valoración de Barradas por una parte de la sociedad zaragozana no se redujo al ámbito de una juventud bohemia –un colectivo que como señaló Ángel Abella no existía en la ciudad[1245]– agrupada en publicaciones de carácter contestatario. Así lo demuestran hechos como el banquete que se celebró en el mes de noviembre en honor del pintor bajo la presidencia del Rector de la Universidad de Zaragoza, Ricardo Royo Villanova, –por otra parte, siempre cercano a los jóvenes de *Paraninfo*–, que lo vinculan con una parte de la intelectualidad universitaria local. O también sus relaciones con la "sociedad bien" reunida en el Lawn Tennis Club y que hoy conocemos mejor gracias al trabajo de Quico Rivas.

En cuanto a la influencia de Barradas en los artistas aragoneses, más allá de la labor que desarrolló en la organización de la Exposición Regional de Arte de 1915, fue ciertamente limitada. Ahora bien, no podemos pasar por alto el hecho de que la propia contemplación de las obras del autor sería un revulsivo para los más jóvenes. Sin ir más lejos, entendemos que no debió ser inocua su observación por parte de Ramón Acín quien envió a la citada colectiva únicamente un paisaje de gusto "rusiñoliano". Y, sin embargo, hay que llamar la atención sobre el hecho de que, sería justamente a partir de ese año –tal y como planteó Concha Lomba[1246]–, cuando el oscense se vio llamado a revolucionar el tratamiento que hasta ese mismo momento se venía haciendo de los tipos aragoneses, y lo hizo, precisamente, tanto

1244 MARTÍN, *op. cit.*

1245 "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 los hombres de cerebro mediocre que quieren labrarse un porvenir yendo de esfuerzo en esfuerzo. Para los artistas verdaderos, vivir y vivir. El artista no siente la obligación de encerrarse en el cuarto de estudio para calentarse las posaderas en la silla y encallecer sus codos sobre la mesa, con la vista fija en un libro. Lee cuando siente necesidad y estudia, y estudia siempre porque vive…" ABELLA, A., "La bohemia en Zaragoza", *Paraninfo*, nº 51, Zaragoza, 17 de noviembre de 1915, p. 5.

1246 LOMBA, *op. cit.*, 2002.

a través de la pintura como de la caricatura. No pretendemos establecer una relación directa entre los trabajos expuestos con Barradas en Zaragoza y óleos de Acín como *Paisaje urbano* (c. 1915) o *Alegoría del baile* (c. 1915-16) pero sí que nos atrevemos a aventurar que la libertad en el tratamiento de las formas y en el uso del color, que Acín pudo observar en el trabajo del uruguayo, bien pudo alentar el cambio que se estaba produciendo entonces en su pintura.

En realidad, el único autor aragonés que podemos vincular directamente con el periodo zaragozano de Barradas es Rafael Aguado Arnal. Ambos se incorporaron a la redacción en el mismo número, el 47, iniciándose así la etapa más interesante de la publicación. Junto a ellos trabajaban, Augusto M. Alcrudo (fundador y todavía director), Pedro Galán Bergua, Aristodemo, Emilio Ostalé Tudela, Dr. Rick (Miguel J. Alcrudo) y Ángel Abella[1247]. Aguado fue el autor de la portada de ese número con el que se iniciaba también una nueva etapa en cuanto al diseño gráfico. Una labor en la que asistió al que fue su verdadero artífice: Barradas.

Ignoramos de qué momento exacto data la colaboración entre ambos pero no hay duda de que fue fructífera. Sólo así se entiende que llegaran a formar una empresa denominada *Sociedad de Affiches, Americanos Paraninfo* que se anunciaba ya en el mismo número en el que comenzaron a publicar conjuntamente, por lo que entendemos que la colaboración debía llevar ya un tiempo en marcha. La sociedad 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"[1248]. Es decir, que se trataba de una empresa de gráfica publicitaria con la que, según intuye Concha Lomba, pudieron colaborar otros pintores del momento[1249]. Para alguien como Aguado, que para ese momento ya se había hecho un cierto nombre en la ciudad como cartelista, está claro que la presencia de Barradas, y los nuevos aires gráficos que traía consigo, debieron ser una revulsivo. Hasta el punto de comprometerse con él en esta iniciativa.

La influencia de Barradas en la labor de Aguado como ilustrador resulta evidente. Concha Lomba lo señaló al referirse a la labor desarrollada por el uruguayo en la revista:

> "Las ilustraciones se tiñen de una especie de modernismo muy en boga durante la época, que indudablemente ha podido sentir y ver en Barcelona. Incluso nos resultaría difícil, si no fuese por algunos trazos rápidos que imitan esas pinceladas de París y que tan abundantemente empleará a lo largo de 1917, 1918 y 1919, diferenciar las portadas dibujadas por Barradas de las que hace su compañero y amigo Aguado"[1250].

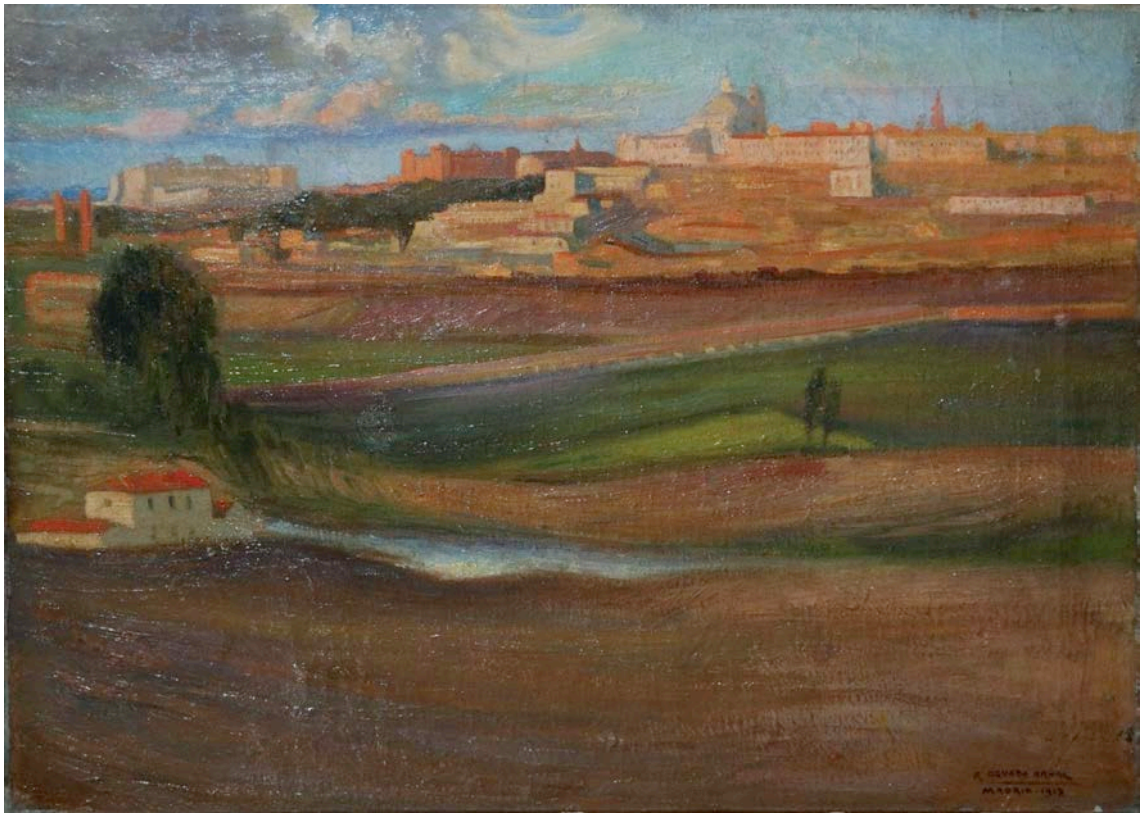
1247 En ese mismo número 47 Ángel Abella realizó una semblanza del resto de sus compañeros ilustrada con las caricaturas de Barradas: ABELLA, A., "Caras y mascarillas", *Paraninfo,* nº 47, Zaragoza, 7 de octubre de 1915, pp. 2-4.

1248 *Paraninfo*, nº 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.

1249 LOMBA*, op. cit.,* 1992, p. 67.

1250 *Ibídem*, p. 73.

Lo cierto es que la transformación que puede observarse en el trabajo de Aguado, fue muy notable. Si la portada del número 47 era un ejercicio perfectamente asimilable con lo que había sido hasta el momento su trayectoria, la que realizó tan sólo dos números después, en el 50, muestra un cambio de rumbo en el que Barradas marcaba el horizonte a seguir. Lo que llevó a la casi identificación del trabajo de ambos. Entre uno y otro puede situarse el anuncio de la perfumería Floraria de Madrid ilustrado por Aguado en el número 47. Está protagonizado por un tipo español muy propio de Aguado en el que la simplificación de las formas, en la propia figura pero especialmente en un fondo vegetal marcadamente decorativo, hablan de esa nueva etapa de su producción. Este anuncio, junto con el resto de los aparecidos en esos mismos números firmados por Barradas, serían ejemplo de los frutos que dio la citada sociedad entre ambos artistas.



Rafael Aguado Arnal, *Pradera de San Isidro,* 1917

Lamentablemente, no hemos encontrado evidencias de que esa misma influencia "barradiana" se diera en su producción pictórica. Al menos no de forma estricta. Si bien es cierto que, como veremos, algunos de los comentarios que suscitaron las obras que presentó a la regional de ese año, parecen apuntar, en cierta medida, en esa dirección. En cualquier

caso, de lo que sí estamos seguros es de que, en esos años, cuando Aguado está fraguando una nueva manera de concebir el paisaje, la que se corresponderá con su formulación más característica y dará lo mejor de su producción. Un magnífico ejemplo de esto, entre otras cuestiones por su datación segura, algo poco común en Aguado, sería *Pradera de San Isidro* (1917). Atrás dejaba las formulaciones casticistas, directamente heredadas de su maestro Chicharro, que podemos observar en obras como *Aldeana*, *Española* o *Mujer italiana* que sirvieron como portada para la revista *La Esfera* en 1918 –las dos primeras– y 1922. Obras que, sin embargo, habría que datar en fechas bastante anteriores como prueba el hecho de que la última, *Mujer italiana*, no sea sino una copia de uno de los tipos retratados por Chicharro a su paso por Cerdeña. Es decir, un ejercicio más propio de su etapa de formación.

Volviendo sobre Barradas, también el ambiente local en el que se movió durante un año dejó huella en su trabajo. Ya hemos hecho referencia a la transformación que sufrió éste, pero también conviene señalar que incluso, en un momento determinado, se vio obligado a reinterpretar esos lugares comunes de lo aragonés que protagonizaban la pintura del resto de su colegas. Fue sólo, que sepamos, en una ocasión puntual –volvería sobre ellos de forma muy diferentes durante su estancia en Luco de Jiloca de algunos años después–, pero lo cierto es que en sus dibujos para el cuento *Jota mayúscula* encontramos su particular visión de los tipos aragoneses. Formas estilizadas acordes con esa vertiente modernista propia de sus ilustraciones para la revista *El Pilar* le sirven para retratar la placidez de la vida rural de la región y el modo en que se ve perturbada por un crimen pasional. La vista de Zaragoza desde el Cabezo de Buenavista incluida en *Las venturas del diablo* respondería a esa misma visión. Ese regionalismo que lo impregnaba todo, en su vertiente más activa y regeneracionista en el ámbito de *Paraninfo*, o de una forma más anecdótica a través de narraciones como éstas, tuvo que ser componente esencial de las experiencias que Barradas vivió en Zaragoza.

La obra de Barradas pudo ser contemplada por el público en Zaragoza, al menos, en dos ocasiones. La primera, ya señalada, fue su participación en la Regional de Arte del mes de octubre, en cuya puesta en marcha participó activamente[1251]. De hecho, junto al resto de organizadores fue fotografiado en la propia sala para la portada de la revista *Juventud*[1252]. Formaba parte, entre otras cuestiones, del jurado de selección.

De la recepción crítica de sus trabajos –de la organización de la muestra daremos cuenta en el siguiente apartado–, se ha ocupado la historiografía precedente, si bien conviene subrayar que todos los medios, como correspondía a una nota tan "exótica" como la suya, se ocuparon de su producción. Entre los más favorables *Diario de Avisos*, *Heraldo de Aragón*

1251 Las obras que expuso, según el listado proporcionado por Concha Lomba, fueron: *Claro de luna, La curandera, Concilio de viejas, Gitanos, Viejo catalán, Carreteras catalanas y Ex–mujeres*. En el último instante se añadió también *Los emigrantes* que viajó desde Montevideo junto a su hermano Antonio, su hermana Carmen y probablemente su madre. Llegaron éstos a Zaragoza a finales del mes de octubre. LOMBA, *op. cit.*, p. 69.

1252 *Juventud*, nº 83, Zaragoza, 7 de noviembre de 1915.

y *El Noticiero*, la nota negativa la puso únicamente *La Crónica de Aragón*. Resulta significativo cómo los tres primeros medios coincidan en términos generales en su explicación de la obra de Barradas[1253]. "M" en *Diario de Avisos* 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"[1254].

Mientras que desde *El Noticiero*, en un artículo firmado también como "M", se aclaraba: "Sus dibujos, de una extrema originalidad, dan una sensación extraña. Sorprenden a primera vista. Luego, poco a poco, se van comprendiendo. Y es que Barradas no pinta lo que ve, sino, la sensación o el pensamiento que aquello le sugiere"[1255]. Si bien la explicación más ilustrativa la daba Luis Torres en su crónica:

> "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 emocionista"[1256].

Entendemos que la de Torres es la explicación más ilustrativa puesto que en ella encontramos el porqué en la coincidencia de argumentos. Es hasta cierto punto lógico el que los tres periodistas traten de explicar al público zaragozano que Barradas no pintaba lo que veía sino lo que sentía, pero en la recurrencia al término emociones queda patente, algo que subraya Torres, que la explicación había venido del propio autor. Proclive a la propia acuñación de sus "ismos" particulares, en el caso zaragozano recurrió a lo que llamó "emocionismo". Tal vez lo hizo alentado por la propia recepción que encontró en sus trabajos al mostrarlos

1253 Tampoco difirió mucho la que Anselmo Gascón de Gotor daba desde Huesca: "El pintor americano, también más dibujante que pintor, ha presentado una colección de cuadros, todos expresión de su temperamento en extremo nervioso y que personalizan perfectamente su yo en la pintura; no pinta seres, pinta sensaciones": GASCÓN DE GOTOR, A. (hijo), "Zaragoza y su exposición regional de arte", *El Diario de Huesca*, Huesca, 20 de octubre de 1915, pp. 1-2, espec. p. 1.

1254 M, "Exposición regional de Arte", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 19 de octubre de 1915, p. 1.

1255 M, *op. cit.*, 21 de octubre de 1915.

1256 TORRES, "De Arte. La Exposición Regional", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de octubre de 1915, pp. 1-2, espec., p. 1.

a los zaragozanos, pero lo cierto es que en base a esa capacidad para captar las emociones, se explicó al público su producción. Y eso que en el artículo aparecido en *El Noticiero* se mostraba contrario a dar a ésta su propia explicación:

> "Tengo por costumbre no explicar mis cuadros puesto que mis cuadros se explican solos, dado que, sencillamente, yo exteriorizo mis emociones pintando, como podía hacerlo tocando el violón o el acordeón. Me tiene sin cuidado que gusten o no gusten. Como decía, hablando de mí, un cronista americano, «si me contradice, me complementa»"[1257].

La nota disonante, como decíamos, la puso Don Ramiro desde *La Crónica*. Y, pese a todo, insiste en la referencia a las emociones que buscaba transmitir con su pintura:

> "Los que se las dan de críticos y ostentan de tales a todas horas competencia, dicen de él que es un pintor intelectual. ¿Con qué se come eso? Los que no nos las damos de nada, los que nos limitamos a reproducir nuestras impresiones, al buen tun-tun, sin subirnos al trípode, sin darlas importancia, confesamos que ante las obras de Pérez Barradas nos quedamos un poco perplejos, indecisos, pasmados.
>
> Pérez Barradas expone cuadros que no se comprenden sin una larga acotación explicativa al margen. Es un emotivo, no da más que sensaciones, y en algunas obras las expone tan esfumadas, que cualquiera pensaría hallarnos ante un casi-cubista.
>
> Nos han dicho amigos suyos que sabe pintar como los demás, pero que pinta así por gusto. Si lo primero es cierto, sería de desear que no insistiese en lo segundo. Hay gusto que merecen palos.
>
> Y en este caso es más de lamentar, porque se adivina, de vuelta de aqueas logamaquias emotivo-pictóricas, que en Pérez Barradas hay un artista equivocado por afanes de originalidad"[1258].

No deja de ser significativo, atendiendo al que consideramos era el ambiente cultural de la Zaragoza del momento, que los argumentos planteados por Don Ramiro, fueran la excepción. Tal vez en sus propias palabras encontremos una explicación al respecto. Cuando el escritor se desmarca de aquellos que se consideran a sí mismos como críticos y se retrata como alguien que únicamente plantea sus propias impresiones, no deja de traslucirse una crítica a la intelectualidad local. Aquella que, tal y como habíamos planteado, acogió en su seno al uruguayo y que, en su mayor parte, formaba parte de los círculos regionalistas. Un apoyo hasta cierto punto sorprendente, que, en definitiva, posibilitó la atención, y la complacencia, ante las propuestas del autor.

1257 M, *op. cit.,* 21 de octubre de 1915.

1258 DON RAMIRO, "De Arte. La Exposición de «Paraninfo»", *La Crónica*, Zaragoza, 23 de octubre de 1915, p. 1.

La segunda muestra de Barradas, como ya hemos indicado, fue individual y tuvo lugar en una sala del Lawn Tennis Club. La escasez de espacio, tal y como señala Concha Lomba, le hizo desglosarla en dos tiempos, el primero entre los días 6 y 11 de diciembre, y el segundo entre el 12 y el 27[1259]. La prensa volvió a hacerse eco de su trabajo con crónicas en *El Noticiero* –hasta tres referencias sobre el particular entre las que destaca la realizada por Sancho Izquierdo–, *Heraldo de Aragón*, *Paraninfo* o *La Crónica*. De esta última se encargó directamente Ángel Abella[1260], igual que lo hizo en *Paraninfo*, tratando de evitar así una visión negativa como la que dio Don Ramiro en este periódico en la ocasión anterior. Abella cerró uno de sus artículos subrayando el éxito de la muestra y aludiendo a la ya citada oposición entre seguidores y detractores del uruguayo: "Este nuevo triunfo de Barradas le ha servido de espaldarazo y para que los *desbarradores* se hayan convertido en barradistas"[1261].

Una de las cuestiones que más podían sorprender en relación con el paso de Barradas por Zaragoza residía en esa exposición en una entidad deportiva de cuya trayectoria apenas había datos y, mucho menos, en relación a su vinculación con el ámbito cultural. Gracias a los citados artículos de Quico Rivas sobre la revista *Stadium* y Barradas, conocemos con más detalle en qué consistió esa relación. Rivas describe el acercamiento entre el pintor y el Tennis Club a través de las caricaturas de esos cuatro "chicos bien" –Mariano Baselga (director de *Stadium*), Vicente Bas, Emilio Bas y Francisco Rivas y Jordán de Urriés–, incluidas en el primer número de la revista; en realidad puesta en marcha por la recién creada Federación Regional de Sociedades de *Sport*. Gracias también a Rivas sabemos que la relación entre esos jóvenes y Barradas terminó en un completo desencuentro que incluso llevó al pintor a descolgar las obras de su exposición antes del plazo fijado. La razón última se encontraría en un enfrentamiento con los jóvenes de *Paraninfo* a uno de cuyos artículos, a entender de *Stadium* difamatorio, dieron rápida respuesta. Eso, al tiempo que se mofaban de la factura en concepto de gastos enviada por Barradas a la entidad.

El artículo de *Stadium*, por otra parte, nos proporciona datos valiosos sobre la génesis de la exposición. En concreto señala que fueron los jóvenes de *Paraninfo* los que se acercaron al Lawn Tennis para pedir que Barradas expusiera en su salón, "con el objeto de pagar los dibujos que pintó de gratis para tal semanario"[1262]. Es decir, con la idea de facilitar una venta de obras que solucionara la imposibilidad de pagar su trabajo como ilustrador. Y, según recoge

1259 Según señala esta autora en la primera ocasión se expusieron arte de los dibujos para *Las aventuras del diablo*, *Ex–mujeres, Los emigrantes, Corazón de Jesús, La iglesia del pueblo, Mimí, Desolación absurda y Primeras luces;* mientras que en la segunda se vieron, además de algunos lienzos ya conocidos, *Novilunio, Tesoro de los humildes, Casuca embrujada, Pueblo dormido, Segador y sofisma, Paradoja* y *Un punto sobre la i*. Además de cinco caricaturas: las de Vicente Bas, Mariano Baselga, Sancho Izquierdo, Sánchez Ventura y Augusto M. Alcrudo: LOMBA, *op. cit.,* 1992, pp. 71-72.

1260 ABELLA, A., "De Arte", *La Crónica*, 16 de diciembre de 1915, p. 1

1261 ABELLA, *op. cit.*, 1 de diciembre de 1915, p. 7.

1262 "Varias cosas «mal»", *Stadium*, Zaragoza, 10 de enero de 1916. Recogido en: RIVAS, *op. cit.*, 1 de septiembre de 2001.

Rivas, el artículo añadía: "el Tennis Club recibió al Sr. Barradas y a sus amigos de Paraninfo con toda cortesía. Editó por su cuenta y lujosamente una presentación del artista llamándole "genial pintor de almas", entre otras zarandajas, y recomendó a los periodistas que elogiasen las obras que figurasen en la exposición. En vez de agradecer tales atenciones, se quejan"[1263]. Entendemos, por tanto, que fue una petición expresa, probablemente auspiciada por alguna relación de amistad después quebrada, la que convirtió el espacio de un club deportivo en sala de exposiciones. Y así se comprende mejor por qué este espacio nunca volvió a servir como tal.

Rivas considera que, en realidad, lo que se vivió fue un enfrentamiento entre "dos bandos política e ideológicamente incompatibles". Mucho de eso debió haber. En opinión de éste, la exposición puso a Barradas en contacto con una clase social que le permitía esperar un futuro más halagüeño. El acceso de Barradas a ese mundo, por otra parte, no resulta sorprendente dados sus vínculos tanto con los ambientes católicos de la ciudad como con determinados ámbitos de la burguesía universitaria. Incluso, en cierto momento, el articulista de *Stadium* lamenta la marcha de los acontecimientos en relación con el pintor: "¡Lástima que un artista tan notable y tan correcto como Barradas pierda simpatías y se ponga en mal lugar por atender a consejos de malos mentores!"[1264].

Rivas retrata perfectamente el ambiente propio de una sociedad que Abella, antes incluso de estallar el conflicto, no dudó en calificar de "aristocrática"[1265]. Desde luego el conflicto de clase resulta evidente en el artículo de *Stadium* cuando señala: "Si tuviéramos alguna autoridad con el Sr. Barradas –apuntan los directivos del Tennis Club en su carta– 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!"[1266].

En cuanto a las diferencias ideológicas señaladas por Rivas son bien patentes, si bien podemos realizar algunas precisiones al respecto. Desde *Stadium* se criticó abiertamente a "esos niños de Paraninfo que monopolizan la intelectualidad aragonesa", así como sus ridículos intentos de "regenerar la patria con cuatro plumazos"[1267]. Desde luego, *Paraninfo*, que había iniciado su andadura como una revista escolar, perdió, paulatinamente ese carácter. Al mismo tiempo, tal y como ha estudiado José Luis Calvo Carilla, la revista pasó de "la búsqueda del ideal" a la concreción progresiva de sus aspiraciones "mediante propuestas de intervención en la cultura aragonesa y a dejar atrás comportamientos y poses bohemias que desde un principio habían tildado de intrascendentes"[1268]. En cierta medida, esa es la evolución que subyace en las palabras del artículo de *Stadium*.

1263 *Ibídem.*

1264 *Ibídem.*

1265 ABELLA, *op. cit.,* 14 de diciembre de 1915, p. 6.

1266 Recogido en: RIVAS, *op. cit.*, 1 de septiembre de 2001.

1267 *Ibídem.*

1268 CALVO, *op. cit.*, p. 165.

Ya analizamos en su momento cómo esa concreción, lejos de comprometerse con una línea política determinada –en este sentido se respetó el planteamiento inicial de la publicación de no ocuparse de política, religión ni toros–, se concretó "en un regionalismo como obligada pauta de compromiso social"[1269]. Es decir, que *Paraninfo* no era *Ideal de Aragón*, semanario con el que difícilmente cabría imaginar una colaboración por parte de una sociedad aristocrática. Pero lo cierto es que durante este proceso ganaron peso en la revista personalidades como la de Ángel Abella quien, al tiempo que abogaba por la labor regionalista contenida en la organización de una exposición, daba muestra de su compromiso con la izquierda a través, precisamente, de su labor en el citado *Ideal de Aragón*. Mientras, otros regionalistas más moderados como Luis Torres, reducían o paralizaban sus colaboraciones con *Paraninfo* quien sabe si por ese cambio de rumbo que se vivió en la publicación. Un cambio que, fuera cuál fuera la chispa que lo activó, facilitaba el conflicto con los miembros del Lawn Tennis Club.

En última instancia, y más allá de este choque de intereses, la cuestión es que, en pocas semanas, todo tuvo un abrupto final. *Paraninfo* dejó de publicarse en febrero de 1916 y, en ese mismo mes, Barradas abandonó la ciudad. Y con ello quedó frustrado –o cuando menos no tenemos constancia de que tuviera lugar–, un tercer proyecto de exposición[1270] y, lo que fue más grave, la posibilidad de una más ambiciosa renovación del ambiente artístico local. La que sólo un espíritu libre como el de Barradas podía propiciar.

3.2. 10 La Exposición Regional de Arte de 1915

Después de un año, 1914, en el que los artistas aragoneses no habían tenido oportunidad de mostrar sus trabajos de forma colectiva, fue precisamente la iniciativa planteada por un artista ajeno al ámbito local la que daría lugar a la organización de una nueva exposición de carácter regional. El artista era el humorista Joaquín Xauradó quien, a su paso por Zaragoza, propuso que se llevara a cabo lo que, en realidad, ya había tenido lugar en ocasiones anteriores: una exposición artística que coincidiera con las fiestas del Pilar. Él mismo ofreció sus trabajos para formar parte de la misma.

De todo ello dio noticia Luis Torres desde la revista *Juventud* a finales del mes de septiembre, si bien es que, para entonces, el proyecto ya parecía bastante maduro[1271]. Según señala Torres los artistas acogieron inmediatamente la iniciativa y decidieron que sirviera para recaudar fondos para el proyectado monumento a Goya en Zaragoza. A juzgar por los planes

1269 *Ibídem.*

1270 Habría sido una nueva muestra individual de Barradas que debía celebrarse en La Veneciana. Lo cierto es que *Paraninfo* informó ya a principios del mes de diciembre, por lo que hubo tiempo de sobra para su celebración, pero no hemos localizado ninguna información que confirme que ésta tuviera lugar: *Paraninfo*, Zaragoza, 5 de diciembre de 1912, p. 9.

1271 TORRES, L., "Los artistas locales. Iniciativas en puerta", *Juventud*, nº 79, Zaragoza, 26 de septiembre de 1915, p. 4.

enumerados por Torres parecía que los artistas habían aprendido la lección de la última ocasión en que habían tratado de recaudar fondos a través de una exposición artística: la fiesta goyesca celebrada durante la regional de 1913. El objetivo, muy similar, recuperar la memoria de Goya, y las actuaciones también cercanas: pago de una pequeña cantidad para poder acceder, la organización de una fiesta goyesca similar a la anterior, la rifa de obras cedidas por los artistas…

Éste era, al menos, el planteamiento original según lo contaba Torres, quien, de hecho, fue el primero en hacerse eco de la cuestión. Si bien en su artículo Torres no hace ninguna referencia al respecto, la iniciativa había partido, más allá de lo que hubiera podido plantear al respecto Xauradó o de la implicación de otros artistas, de los jóvenes redactores de *Paraninfo*. De hecho, el propio Torres había formado parte, o todavía formaba, de ese mismo entorno[1272]; si bien su nombre no sería incluido en lo sucesivo entre los de sus principales instigadores. De lo que no hay duda es de que el proyecto, en manos de los artífices de la publicación, ganó, en comparación con ocasiones anteriores, en ambición y modernidad: una selección más cuidada de obras, una nueva sala de exhibiciones que se inauguraba para la ciudad, la presencia de artistas foráneos más allá del citado Xauradó…

El 7 de octubre *Paraninfo* informaba por primera vez de sus planes: "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"[1273]. Con el objetivo último de: "mostrar públicamente la poca o mucha actividad artística que exista en nuestro terruño"[1274]. Y para ello apelaba a la colaboración de los artistas pero también a los de los posibles compradores que, en última instancia, eran los que posibilitaban la labor de los primeros. Ya en ese momento, por otra parte, se anunciaba la participación de Xauradó –"que invitado por nosotros y después de alguna resistencia pudimos lograr que acudiera a nuestro concurso"–, así como la de un joven pintor americano del que, como hemos visto, se informaba en otras secciones de esa misma revista. También se estaba tratando de que Zuloaga enviara al menos uno de sus cuadros. Un intento del que informaron otros medios pero que finalmente no pudo llevarse a término.

Cerradas estaban también fechas y lugar: del 14 al 28 de octubre en uno de los recién estrenados salones del Casino Mercantil[1275]. De este modo, como anunciábamos, se inauguraba un nuevo espacio expositivo para la ciudad, al tiempo que, si pasamos por alto alguna tímida actuación anterior, se iniciaba la labor pionera del Mercantil en la difusión del arte aragonés contemporáneo[1276]. Y la idea debió partir de ese grupo de jóvenes intelectuales

1272 Un comentario incluido en la primera noticia aparecida en *Paraninfo* sobre la muestra, nos da pie a pensar que su autor sea el propio Torres, si bien la información no aparece firmada: "Nuestras iniciativas. Exposición regional de Arte", *Paraninfo*, nº 47, Zaragoza, 7 de octubre de 1915, pp. 4-5.

1273 *Ibídem.*

1274 *Ibídem.*

1275 También se había decidido que fuera gratuita en lugar de seguir la propuesta original.

1276 Eso sí, todo debía madurar con el tiempo, y tras esta ocasión, no sería hasta 1917 que el Mercantil empezaría a desarrollar verdaderamente esta labor.

que, como veíamos en el apartado anterior, estaban revolucionando la cultura artística local. Según la foto de familia inmortalizada por *Juventud*, y que reunía a organizadores y expositores –algunos eran ambas cosas–, el grupo estaba compuesto por: Augusto Alcrudo, Joaquín Xauradó, Rafael Pérez Barradas, Rafael Aguado Arnal, Ángel Abella, Miguel Alcrudo, Emilio Ostalé Tudela y un tal Huerta al que no hemos podido identificar[1277]. Entre ellos, algunos de los que desde *Diario de Avisos* se señalaba como miembros del jurado de selección[1278], cuyo criterio se alababa:

> "pues si bien es verdad que no son muchas las obras expuestas, no es menos cierto que el jurado –lo formaban los Sres. Lasuén, Navarro (M.A), Xauradó, Pérez Barrradas y Ostalé Tudela– desecharon muchas de las que se habían presentado.
>
> Y con esta selección ha quedado en poco, pero todo bueno"[1279].

Respecto al número de obras expuestas, y también en relación con la naturaleza de las mismas, no hay que olvidar lo ajustado –una vez más–, de los plazos de entrega; apenas unas semanas. Éstos obligaron a que los artistas tuvieran que participar con trabajos almacenados en sus estudios, en algún caso, no demasiado recientes.

Desde *El Noticiero*, por su parte, se llamaba la atención sobre otro de los principales logros de la empresa: la instalación de las obras[1280]. A este respecto sólo es necesario observar las fotografías de exposiciones anteriores, como las de la regional de 1911 realizadas por Luis Gandú Mercadal[1281], y la que en esta ocasión ilustró la citada portada de *Juventud*. Del abigarramiento y la acumulación, a una disposición en una sola hilera con una cierta separación entre unos cuadros y otros. El cuidado y la modernización de los modos, resulta patente.

Las fechas de celebración se retrasaron finalmente y ésta tuvo lugar entre el 17 y el 31 de octubre. En todo el proceso de preparación, tal y como recogió *Paraninfo* en diferentes ocasiones, contaron con importantes apoyos. La ya citada Junta del Mercantil, la Junta de Festejos dependiente del Ayuntamiento, que "subvencionó con una corta cantidad"[1282], la Diputación de Zaragoza, "que amablemente puso a nuestra disposición lo necesario para el

1277 Tal vez pudiera corresponderse con el enigmático "Aristodemo" que firmaba en *Paraninfo* y para el que tampoco tenemos identidad.

1278 La nómina completa de participantes sería la siguiente: Rafael Pérez Barradas, Joaquín Xauradó, Rafael Aguado Arnal, Manuel Hernández "Tatito", Julio García Condoy, Francisco Marín Bagüés, Justino Gil Bergasa, Anselmo Gascón de Gotor (padre), Antonio Aparici, Ramón Acín, Ignacio Sanz Felipe, Margarita Ester, Francisco de P. Albiñana, Antonio Torres, Orein, Justo Serrano, E. Morelio o Morellón, Germán Gil, Dionisio Lasuén y Domingo Ainaga.

1279 M., o*p. Cit*, 19 de octubre de 1915.

1280 M., *op. cit.,* 21 de octubre de 1915.

1281 *El fotógrafo Luis Gandú Mercadal. Una crónica visual 1910-1930* [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Carrera y Juan Carlos Lozano], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010, p. 136. Este fotógrafo tomó, al menos, otra instantánea del día de inauguración de la muestra.

1282 "Exposición Regional de Arte", *Paraninfo*, nº 48, Zaragoza, 16 de octubre de 1915, p. 5.

ornato de local"[1283], la prensa, después el público, que debió ser numeroso, e incluso, en cierta medida, los compradores –se vendieron cinco obras de Xauradó, una de Gil Bergasa, tres de García Condoy, una de Aparici y otra de Gascón de Gotor–; todos se involucraron en el éxito de la iniciativa.

Y es que, rápidamente, la exposición fue presentada como una empresa regionalista, avivando desde el ámbito cultural, el debate sobre la cuestión. Más que en ninguno de los casos anteriores, la exposición regional de ese año fue planeada, difundida y defendida desde esa línea de pensamiento. Ya en el primera información sobre la misma, Torres señalaba:

> "En último caso, por este vez, los artistas se bastan y deben desarrollar con valentía su proyecto, probándonos de una parte que son artistas y de otra que son aragoneses, cosas harto necesarias para que los vayamos conociendo de verdad.
>
> 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.
>
> Para este florecimiento se necesitan iniciativas, energías y muchas ganas de trabajar; ganas que no pueden tenerse cuando se vive anulado y desconocido, por falta de medios de comunicación espiritual"[1284].

Al sentimiento regional, a esa necesidad de que los artistas demostraran que eran aragoneses, se unía el convencimiento de que este tipo de acciones contribuían al fortalecimiento del arte aragonés. Se veían como iniciativas nacidas en el ámbito artístico pero que trascendían éste, entendiendo, quizá algo utópicamente, que ese despertar respondía a una necesidad común a toda la ciudadanía:

> "La Prensa de Zaragoza se nos muestra propicia, porque la Prensa de Zaragoza representa dignamente las aspiraciones del pueblo, del que recoge las voces, y porque la Prensa de Zaragoza está alerta y pronta a no dejar extinguir la llama que se enciende en los pechos aragoneses para la consecución de actos verdaderamente beneficiosos a la general pobreza de nuestro arte de y en la región, y los artistas aragoneses han dado prueba de hacer suyos nuestros propósitos"[1285].

La pobreza de la producción artística aragonesa pudo ser otra de las cuestiones expresadas por diferentes cronistas, pero esto no era entendido como una limitación sino, más bien, como un reto. Se entendía que los artistas debían someterse al juicio del público y éste posibilitar que los primeros pudieran trabajar, y mejorar, en su disciplina. Desde *El Noticiero*, "M", lo entendía del siguiente modo:

1283 "Exposición Regional de Arte", *Paraninfo*, nº 50, Zaragoza, 8 de noviembre de 1915, p. 3.

1284 TORRES, *op. cit.*, 26 de septiembre de 1915.

1285 "Exposición Regional de Arte", *op. cit.*,16 de octubre de 1915.

> "No son muchos ni muy extraordinarios los talentos dedicados en nuestra tierra al arte, pero aun siendo así, nos parece que lo más indicado y conveniente es darles algún motivo para que lancen sus obras al público, para que den a conocer sus progresos, para que triunfen y cobren alientos en su larga peregrinación por los caminos del arte. Y digo más han de cobrar, algo de lo que los artistas no pueden prescindir, porque no solo viven de ideales"[1286].

Precisamente en ese mismo artículo se llamaba la atención sobre otra de las cuestiones que singularizaban la exposición de 1915 frente a las celebradas con anterioridad: la ya señalada presencia de autores foráneos en la misma. Algo que saludaba con agrado el autor del texto pero que, en su opinión, podía llevar a replantearse el título de la misma, alejando así el fantasma de un excesivo provincialismo: "Los organizadores de la Exposición podrían muy bien prescindir de titularla regional, ya que, acertadamente, han gestionado el concurso de artistas forasteros cuya presencia, sobre avalorar el certamen, ha de evitar que el regionalismo de la fiesta pudiera dar origen a un exagerado provincialismo"[1287]. Una opinión, cuanto menos controvertida para ese momento, pero que daba pruebas de una renovada conciencia de los peligros y limitaciones que un regionalismo excesivamente restrictivo podía traer consigo. Algo que, en cualquier caso, no parecía tener cabida entre los planteamientos de *Paraninfo*. Pero sí en los de miembros de generaciones precedentes, como era el caso de Hermenegildo Estevan quien, desde Roma, criticaba precisamente esa inclusión de Barradas y Xauradó entre los participantes, mientras era evidente la ausencia de importantes autores aragoneses; como él mismo, cabría añadir[1288].

Pese al apoyo que recibió la exposición tanto desde algunas instituciones como desde la prensa, lo cierto es que, durante los primeros días de celebración de la misma, debió vivirse una considerable polémica. Al menos así quedó recogido en el número 49 de *Paraninfo*, sin que, en cualquier caso, hayamos encontrado referencias en otros medios. La cuestión no deja de resultar extraña puesto que, según señalaban desde la revista, los ataques fueron bastante abiertos; si bien debieron verse contrarrestados por las muestras de apoyo. Así, se hablaba en *Paraninfo* de una "hostilidad craneana, o mejor dicho cerebral, que consiste en la obstrucción impuesta a priori a las nuevas manifestación del vivir, ya sean metafísicas, bien sean de arte o simplemente en mayor e indiscutible importancia en el desarrollo de las energías anímicas, en la realización de las ideas", frente al "bálsamo que cicatriza las heridas que horadan nuestros cuerpos desde la cabeza hasta el corazón"[1289]. E incluso llegaban a concretar de dónde provenían las críticas: "esa venenosa baba que al destilar de las fauces de los ventrudos animales que se nombran *presidentes, directores, académicos, políticos* y demás seres irracionales", quienes "al inaugurarse la Exposición Regional de Arte han soltado la espita de

1286 M., "Una exposición de arte", *El Noticiero*, Zaragoza, 9 de octubre de 1915, p. 3.

1287 *Ibídem.*

1288 ESTEVAN, H., "Los olvidados", *La Crónica*, Zaragoza, 16 de diciembre de 1915, p. 4.

1289 "Exposición Regional de Arte", *Paraninfo*, nº 49, Zaragoza, 23 de octubre de 1915, p. 8.

sus groserías, inasociables con la cordura"[1290]. Es decir, que pese a las colaboraciones con que contaron en un primer momento, una vez inaugurada la muestra, llegaron las críticas, y éstas partieron, precisamente, de las instancias oficiales. En cuanto al motivo, nada sabemos, dado que el resultado de la muestra fue altamente elogiado desde todos los medios. De hecho, la nómina completa de diarios y semanarios de la ciudad, y aún de fuera, –*Heraldo de Aragón, El Noticiero, Diario de Avisos de Zaragoza, La Crónica, Ideal de Aragón* y *El Diario de Huesca*–, felicitaron de forma unánime a los jóvenes de *Paraninfo* por la labor desempeñada.

El texto más ilustrativo sobre las motivaciones que dieron lugar a la exposición y la decepción que supusieron esos ataques lo publicó Ángel Abella en *Paraninfo* bajo el título de "Examinando críticas. Regionalismo"[1291]. Se refiere en éste a que, en Aragón, "parecen manifestarse ciertas tendencias de regionalismo" y asocia a éstas la iniciativa llevada a cabo por la revista. Es por ello, que lamenta la falta de apoyo mostrado por asociaciones como Amigos de Aragón, en un principio, nacidas con ese mismo propósito. En su lugar, lo que se encontraron fueron obstáculos. Por lo que advierte: "Hay que tener presente que si no 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"[1292]. Lo cuál le lleva a preguntarse:"¿Creen ustedes que se consigue algo, señores de la prensa, zahiriéndose mutuamente, y como final decir que no somos regionalistas?"[1293]. Aludiendo, sin duda, al modo en que determinados sectores aragoneses fueron contrarios a reconocerse como tal y abogando por aunar esfuerzos en la defensa de los intereses propios, de acuerdo con la forma en que se hacía en otras regiones –el propio Abella pone el ejemplo–, como Cataluña.

En cualquier caso, más que la terminología o que las propias críticas que recibieran los organizadores de la exposición, lo que verdaderamente denuncia Abella es la incapacidad de acción, la falta de propuestas, de alternativas para sacar a Aragón de su letargo. Y de ahí que finalice su texto ofreciéndose a la colaboración con esos mismos estamentos por los que los jóvenes de *Paraninfo* debieron sentirse menospreciados:

> "Ustedes, señores de la pluma, señores de la cátedra, señores de la palabra, ¿qué planes concertaron?
>
> Ustedes no saben más que gritar. Gritan mucho y hacen poco. El término es vulgar, pero verdadero. La sabiduría de ustedes la tienen en la trastienda y nadie se entera de ella. Ustedes no tienen energía. Ustedes no saben hacer nada. Ustedes son unas cacatúas. Ustedes no tienen voluntad.
>
> ¿Quieren ustedes hacer algo por nuestra amada región?
>
> Ahí va esta bofetada: *¡aquí estamos nosotros! Aquí tiene ustedes médula.*

1290 *Ibídem.*

1291 ABELLA, *op. cit.*, 23 de octubre de 1915.

1292 *Ibídem.*

1293 *Ibídem.*

> Y no chillen, no murmuren, no sonrían, muy señores nuestros. Acérquense despacio, vengan 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 se de patriótica y regional dilección"[1294].

En definitiva, la acción cultural, el fomento y la difusión del arte aragonés –y de cualquier otro que se prestara a colaborar con éste–, entendidas como vía de acción, de reacción y desarrollo. Como expresión de una nueva generación. Así es como se pensó, en consonancia con los postulados regionalistas, la exposición aragonesa de 1915. Y de ahí su importancia para nuestro estudio.

Respecto a los participantes, y más allá de la recepción que, como vimos, tuvo Barradas, el verdadero triunfador de la exposición fue Xauradó. Sorprendieron gratamente al publico y la crítica las obras por él expuestas, muy alejadas de la obra humorística por la que era conocido hasta el momento. Eran representaciones de mujeres parisinas, traídas de su reciente estancia en la capital, de donde tuvo que regresar por la guerra: "Mujeres ideales, irreales, que sólo están en su fantasía porque pinta sin modelo"[1295], que fueron entendidas como la verdadera expresión de sus ideales plásticos puesto que, tal y como planteaba Luis Torres, Xauradó se veía obligado a "ocultar su personalidad bajo las exigencias de una empresa y dibuja y hasta piensa a gusto de los que lo contratan"[1296]. En cualquier caso, estas representaciones femeninas de Xauradó también tuvieron cabida en los medios para los que trabajaba, ocupando páginas a todo color en publicaciones como *Blanco y Negro*. Se trataba de ilustraciones de aspecto elegante, de inspiración modernista y 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. Y es que el gusto zaragozano era mucho más proclive a este tipo de retratos de depurada fantasía, que a las coloristas composiciones de Barradas, entendidas, como poco, como arbitrarias. Por cierto que también se encargó Xauradó del diseño de los carteles anunciadores de la exposición que ocuparon la escalera del Mercantil.

Igualmente sorprendieron las obras enviadas por el otro humorista participante, Manuel Hernández "Tatito". Al que diferentes crónicas consideraron aragonés y sobre el que se destacó, fundamentalmente, el perfeccionamiento de su técnica y la maduración de un estilo propio que no había mostrado todavía en ocasiones anteriores. Especialmente positiva fue la valoración de Martín en *Ideal de Aragón*: "Se revela con un estilo definitivo. Es, acaso, el triunfo más rotundo de la Exposición por el humorismo mordaz e inocente de sus composiciones. En él no se advierte ninguna influencia y así resulta con un estilo propio

1294 *Ibídem.*

1295 MARTÍN, "Crónicas de Arte. La Exposición de Arte Regional", *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 23 de octubre de 1915, p. 3.

1296 TORRES, *op. cit.*, 26 de septiembre de 1915.

y seguro que nos atrevemos a vaticinar que no sufrirá desviaciones fundamentales"[1297]. De ahí que se le auguraron importantes triunfos en la capital madrileña y se aludiera a colaboraciones inminentes como las que iba a tener con las revistas *Nuevo Mundo* y *Por esos mundos*.

En cuanto a los pintores aragoneses de la generación regionalista, como era de esperar, estuvieron ampliamente representados. Tan sólo sorprende la no concurrencia de Díaz Domínguez, más si cabe por haber sido anunciada su participación desde las páginas de *Paraninfo*[1298]. Tal vez el escaso margen de tiempo y sus colaboración todavía activa en la decoración del Mercantil, puedan explicar este extremo. Tampoco estuvo Gárate, instalado en Madrid, quien, una vez más, había concurrido a la Nacional de ese año con dos obras: *El amor salteador*, un desnudo femenino, y *El fígón*, escena ambientada en el interior de una taberna aragonesa; recibiendo una elogiosa crítica por parte de *La Correspondencia de España*[1299].

De todos ellos, la presencia más controvertida fue la de Aguado. Expuso cuatro obras: dos paisajes, uno de mayor tamaño que representaba el Canal Imperial a la altura del puente de América y otro, de inferiores medidas, con una vista de Zaragoza tomada desde el Cabezo de Buenavista; y dos retratos, uno masculino y la efigie de una baturra. En su conjunto, debían responder a la situación de un artista que se encontraba en una fase de tanteo y experimentación, muy probablemente, por la referida influencia de Barradas. En cualquier caso, sus propuestas no llegaron a contentar completamente ni a los partidarios de este último, ni a los que abogaban por una pintura más tradicional.

"M", desde *El Noticiero*, le calificaba como un pintor típicamente aragonés, que buscaba en Aragón sus temas de inspiración, destacado especialmente por sus baturras, pero que, sin embargo, no había presentado obras que se correspondieran con lo más característico de su producción:

> "Otro pintor típico de Aragón y que en Aragón busca el asunto de sus cuadros, es Aguado. ¡Qué baturras las de Aguado!... No busquéis, sin embargo, la justificación de esta exclamación en los cuadros que expone. Tampoco responden a lo que Aguado es, con ser bueno. Tiene otras cosas mejores. Y aun puede dar más de sí.. no sé. Parece que se encuentra cohibido este artista en el ambiente de Zaragoza"[1300].

Se pasaba así por alto que, tanto los paisajes como la baturra, respondían a los motivos de inspiración señalados, por lo que todo apuntaba hacia esa línea de cambio a la que hacíamos referencia. Y, sin embargo, en esta misma crítica, se apuntaba que el autor no era capaz de asumir todo el riesgo que podía esperarse de él:

1297 MARTÍN, *op. cit.*, 23 de octubre de 1915.

1298 "Exposición Regional…", *op. cit.,* 16 de octubre de 1915.

1299 J del C., "La Exposición de Bellas Artes IV", *La Correspondencia de España*, Madrid, 22 de mayo de 1915, p. 5.

1300 M., *op. cit.*, 21 de octubre de 1915.

"- Es poco atrevido Aguado –me decía Barradas en una ocasión– no sé si es virtud o defecto…

Defecto. Defecto seguramente. A lo menos en la práctica"[1301].

Por último, este mismo artículo destacaba su trabajo como cartelista. Una vertiente por la que estaba de plena actualidad tras haber ganado el concurso para las fiestas del Pilar de ese año. Conocemos únicamente este trabajo a través de las reproducciones aparecidas en prensa, pero lo cierto es que destaca por una factura realista que, obligatoriamente, debía desembocar en el tópico. Tal vez el fondo, que fue calificado de "modernista" por la prensa[1302], fuera el elemento de mayor interés. En cualquier caso, se encontraba a gran distancia de aquel con el que había ganado el concurso de 1913, mucho más preocupado por la síntesis y la expresividad que por la mímesis figurativa, y quizá también de ese otro que, según recordaba el crítico de *El Noticiero* que había servido para anunciar un baile de cotillón organizado por el Ateneo.

Pese a la citada falta de atrevimiento, y a juzgar por los comentarios de Don Ramiro en *La Crónica*, el mismo que rechazó frontalmente los experimentos de Barradas, tal vez éste hubiera ejercido cierta influencia, quizá en el tratamiento del color, en el aragonés. Al menos en dos de las obras presentadas:

"El paisaje pequeño está bien visto y tiene acertada coloración. Al grande, el Canal en el Puente de América, le sucede lo contrario. Sus entonaciones son caprichosas y absurdas, y en conjunto al cuadro carece de toda poesía, queriendo tenerla.

El retrato de hombre está aproximado de parecido, aunque no satisfaga mucho por su monotonía de color.

La baturra 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 equivocación"[1303].

Las entonaciones caprichosas y absurdas, la monotonía del color y, sobre todo, esas libres estructuras que conformaban el cuerpo de la baturra y que, tan poco, se acercaban al natural, daban prueba de que algo estaba sucediendo en la pintura de un sobrio realista como el que había sido hasta el momento Aguado. Algo que, sin embargo, no podemos concretar en mayor medida por no haber localizado estos trabajos ni otros que cumplan similares características. Por cierto, que tampoco a Martín, firme defensor

1301 *Ibídem.*

1302 "El cartel de fiestas. Fallo del jurado", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19 de agosto de 1915, p. 1.

1303 DON RAMIRO, *op. cit.*, 23 de octubre de 1915.

de las propuestas barradianas, había convencido el paisaje del canal, al que consideró una "lamentable equivocación" que perjudicaba al resto de sus obras de una "ejecución más rotunda y libre de amaneramientos"[1304].

Como decíamos, todo parecía hablar, en el Aguado de 1915, de un momento de transición, de búsqueda de nuevas vías de expresión con las que afianzar su propio estilo.

Las obras presentadas por Julio García Condoy eran parte de las que había traído de su estancia italiana, de las cuales podemos ver una buena muestra en el catálogo adjunto. Se trataba de un autorretrato, diferentes paisajes romanos, especialmente apuntes de ruinas clásicas, y el retrato de la bailarina rusa M. Vametzoff. Los cronistas se detuvieron en señalar su dominio técnico, su verdad y clasicismo según palabras de Royo Barandiarán[1305]. En *El Noticiero* se afirmaba que Condoy, era precisamente lo contrario a Barradas, y de ahí el éxito de su propuesta[1306].

La obra que más atención despertó fue su *Autorretrato*, en el que se representa ante un arco de triunfo, tal vez aludiendo a sus propias aspiraciones. Torres desde, *Heraldo*, lo describía en los siguientes términos:

> "Entre los paisajes está un autorretrato del autor: el parecido es notable y la composición muy efectista. La cabeza con un cuello desnudo se recorta muy estilizada sobre un fondo azul claro de mar o de cielo en cuya parte inferior se alza un pórtico romano junto a unas artística ruinas. Hay en este retrato algo sugestivo que interesa y obliga a pensar"[1307].

Se trata, y no sólo por su ambientación, de una obra marcadamente clasicista, que para *El Noticiero* tenía todo el aspecto de "una fotografía iluminada". Destaca tanto por la cuidada perfección de su dibujo como por las suaves entonaciones de color que se ajustan a éste. Todo para enmarcar una mirada penetrante que, que pretende expresar la psicología del autor. Un trabajo que demuestra, especialmente, una profunda comprensión y respeto por la tradición pictórica. Algo nada entraño para la pintura española del momento, si pensamos en determinados trabajos de Viladrich –como su propio *Autorretrato*–, Valentín de Zubiaurre y Julio Romero de Torres –con los retratos de *Martín Abad* y *Mabel Rick*, respectivamente, cuya cercanía mutua ya fue señalada por Javier Pérez Rojas[1308]– e incluso, en cierta medida, el tipo de retratos en los que se especializó el pintor Fernando Labrada.

1304 MARTÍN, *op. cit.*, 23 de octubre de 1915.

1305 ROYO, *op. cit.*, 7 de noviembre de 1915, p. 3.

1306 M., *op. cit.,* 21 de octubre de 1915.

1307 TORRES, *op. cit.*, 22 de octubre de 1915.

1308 PÉREZ y GARCÍA, *op. cit.*, 1994, p. 85.



Julio García Condoy, *Autorretrato*, 1915

Más desapercibido pasó el retrato de la bailarina rusa, una obra en la que el propio Condoy confiaba hasta el punto de ser uno de los dos retratos femeninos que envió a la Nacional de ese año. Si bien desde *Juventud* se indicó que éstos recibieron "calurosos elogios"[1309], apenas hemos encontrado referencia a ellos, ni recibieron recompensa alguna. El de la bailarina, lo conocemos únicamente a través de una reproducción parcial aparecida en *Juventud*[1310], y lo cierto es que resulta especialmente sugestivo. Se trata de uno de esos tipos de mujer austera, de mirada triste y enigmática y rostro ojeroso, que tanto interés despertaron desde el fin de siglo y que mantenían vigentes autores como Romero de Torres en obras como *La mujer del cántaro* (c. 1910) o el ya referido retrato de *Mabel Rick* (1913).

En cierta sintonía con Condoy hay que situar los trabajos de Justino Gil Bergasa. Al menos así lo entendieron determinados críticos al referirse, también en este caso, al dominio de la técnica pictórica que también demostraba este autor. Bergasa participó con tres retratos femeninos y algunos apuntes. Bergasa no había expuesto hasta el momento en Zaragoza, por lo que sus propuestas se siguieron con especial atención. Suponía la presentación de una nueva figura del arte aragonés, que venía con el aval que suponía una beca otorgada por una institución madrileña y la atención que había recibido en la prensa de esa ciudad. Y el resultado, en muchos casos, satisfizo las expectativas creadas. Así ocurrió, por ejemplo, con Don Ramiro quien, desde *La Crónica*, lo señalaba como la principal figura de la exposición[1311]. En términos similares se pronunciaba Royo desde *Juventud*:

> "Este (Gil Bergasa) no había expuesto nada en Zaragoza pero ahora viene a ella demostrándonos que es un maestro; su dibujo muy seguro y el dominio que tiene sobre el color hace dar a sus obras cierta sobriedad y concisión de verdadero mérito. Sus cuadros son los que más han gustado de la exposición y en Madrid donde reside, se le reputa como uno de los mejores retratistas; lástima que aquí no conozcan su obra completa, que le ha valido tantos éxitos"[1312].

Los tres retratos eran: el de su propia madre, que ya había expuesto en Madrid y que Don Ramiro ponía en relación con el que Gárate había realizado con ese mismo asunto; el titulado *La dama de la mantilla*, que gustó especialmente; y otro de una mujer joven, que en *Diario de Avisos* denominaron "retrato decorativo"[1313] y, en el que, en opinión de Torres, había cierta relación con Romero de Torres[1314]. Este mismo crítico, a la hora de describir la obra de Bergasa, subrayó cómo, poco a poco, iba "imponiéndose a las dificultades del natural sin apelar

1309 TORRES, L., "En la Exposición de Bellas Artes. Los aragoneses laureados", *Juventud*, Zaragoza, 30 de mayo de 1915, p. 3.

1310 TORRES, *op. cit.*, 17 de enero de 1915..

1311 DON RAMIRO, "La Exposición de «Paraninfo»", *La Crónica*, Zaragoza, 22 de octubre de 1915, p. 1.

1312 ROYO, *op. cit.*, 7 de noviembre de 1915, p. 3.

1313 M., *op. cit.*, 19 de octubre de 1915.

1314 TORRES, *op. cit.*, 22 de octubre de 1915, p. 1.

a modernismos complicados"[1315]. Es decir, que en la fidelidad al retratado residía su mayor virtud. Hasta el punto de que, tal y como el propio Torres reconocía, algunos calificaban su pintura de anticuada. En su caso, prefería entender que "la realidad en pintura" no podía ser anticuada.

También participó en la exposición Francisco Marín Bagüés, si bien lo hizo con una única obra y, según el parecer de buena parte de la prensa, de escasa entidad. De ahí que arreciaran las críticas contra el pintor por lo que se consideró un desaire.

Algunos meses antes, Marín había participado en la Exposición Nacional con dos obras: *Los Compromisarios de Caspe* y *El pan bendito.* Puesto que ya nos referimos a la segunda, aludiremos a la primera que, en realidad, era un trabajo bastante anterior. Se trataba, como ya indicamos, de su segundo envío como pensionado de la Diputación de Zaragoza. Es decir, un trabajo realizado en el año 1912. Y, sin embargo, Marín estaba seguro de la importancia de la misma, por lo que no dudó en enviarla a la que esperaba fuera su gran oportunidad para el triunfo: la Nacional de 1915. Tantas eran las expectativas que, según señala García Guatas[1316], resultó una completa decepción la segunda medalla obtenida. Tanto fue así que debió contribuir a la crisis psicológica vivida durante el año siguiente por el pintor, que le llevó a abandonar por un tiempo la pintura y a residir durante unos meses en un sanatorio en Reus.



Francisco Marín Bagüés, *Los compromisarios de Caspe*, 1912

1315 *Ibídem.*

1316 GARCÍA, *op. cit.*, 2004, pp. 73-77.

La sensación de fracaso no fue compartida por el ambiente zaragozano, que incluso celebró un banquete en su honor. Desde la prensa también se celebró junto con la tercera medalla obtenida por el escultor José Bueno en esa misma edición. Entre otros, Torres, les agradeció haber llevado el nombre de Aragón al certamen nacional y lo hizo desde las páginas de *Juventud*, como el mismo indicaba, "siempre aragonesas, siempre regionalistas"[1317].

También la prensa nacional había elogiado justamente el trabajo de Marín. Así pudo leerse en publicaciones como *La Correspondencia de España, La Época* o *Nuevo Mundo*[1318]. En todas ellas se destacaba el modo en que había trabajado el rostro de los diferentes protagonistas del acontecimiento histórico, subrayándose también en diferentes ocasiones, las lecciones aprendidas de maestros como El Greco por el pintor. Más controvertido fue el asunto de los ropajes, inacabados a juicio de algunos cronistas, si bien de un abocetamiento intencionado para los más avezados.

Puesto que el proceso de elaboración de *Los Compromisarios de Caspe* ha sido minuciosamente detallado por García Guatas a través de sus diferentes bocetos y de la propia correspondencia del autor, no insistiremos en el análisis de la cuestión[1319]. En cualquier caso, como en su día lo fue su *Santa Isabel*, suponía un nuevo acercamiento a un género, la pintura de historia, ya denostado por los más, pero todavía obligado para los pensionados provinciales. Tal vez por eso, desde *Nuevo Mundo*, Fernando López Marín, calificó a Marín de "nuevo y glorioso Rosales"[1320].

Los Compromisarios era una obra sobradamente conocida en Aragón, si bien sólo a través de las descripciones que aparecieron en prensa, como las de Valenzuela en *Heraldo de Aragón* o Luis Torres en *Diario de Avisos*. Sin embargo, nunca había sido expuesta en la ciudad. Algo similar ocurría con *El pan bendito* que tampoco había podido ser contemplada por el público zaragozano. De ahí probablemente el malestar expresado cuando Marín concurrió a la regional de 1915 con un único trabajo y sin la fama de los dos citados. Desde *El Noticiero* se interrogaban:

> "¿A qué se debe tan mezquino envío? Hay quien habla de orgullo… yo que conozco a Marín Bagüés no lo creo. (…) La obra que ha enviada la he odio elogiar grandemente y yo mismo, hago míos los elogios. Pero ¿por qué exponer una obra que tiene en el estudio hace tanto tiempo y, sobre todo, decorativa, siendo él un pintor de historia? Los bocetos, uno solo, que hubiera presentado de aquel cuadro tan típico de Aragón «El pan bendito» y su triunfo hubiera sido completo"[1321].

1317 TORRES, L., "En la Exposición de Bellas Artes. Los laureados", *Juventud*, Zaragoza, 30 de mayo de 1915, p. 3.

1318 J. del C., *op. cit.*, 22 de mayo de 1915; VAQUER, E., "La Exposición de Bellas Artes", *La Época*, Madrid, 8 de junio de 1915; LÓPEZ MARTÍN, F., "Comentarios sobre la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1915", *Nuevo Mundo*, Madrid, 12 de junio de 1915, p. 8.

1319 GARCÍA, *op. cit.*,, 2004, pp. 58-65.

1320 LÓPEZ, *op. cit.*, 12 de junio de 1915.

1321 M, *op. cit.,* 21 de octubre de 1915.

Algunos cronistas apuntaron que el motivo se encontraba en su participación en una exposición en Cádiz. En agosto de 1915 la Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz organizó una exhibición a la que acudió el aragonés con algunos de sus trabajos principales: *Los Compromisarios de Caspe*, *El pan bendito*, *Una del siglo pasado*, *Frutas de Aragón* y *Media figura*[1322]. Es probable que éstas no regresaran a tiempo de figurar en octubre en la exposición zaragozana pero también es cierto que, en ese momento, Marín se mostraba más interesado en obtener fuera de su región un reconocimiento del que ya disfrutaba en ésta.

En cuanto al trabajo presentado a la regional, fuera o no un envío fruto del desinterés, se calificó en diferentes ocasiones de pintura decorativa, así como de retrato de gusto bizantino. Aunque no estamos seguros de su identidad, son características que encontramos en pinturas de ese momento como *Baturra con mantón rayado* (1914). Ésta, cuando menos, se ajustaría bastante bien a la descripción realizada por Torres: "Es una figura de gusto bizantino; en conjunto imita a las tablas románicas anteriores al Renacimiento. Este cuadro es una maravilla de entonación y un verdadero acierto de pintura decorativa"[1323].

Si Marín Bagüés era considerado para entonces un maestro, las nuevas perspectivas que se abrían para el arte aragonés, estuvieron encarnadas en la exposición por Ramón Acín. Al parecer, éste presentó una única obra, un paisaje del que se hizo eco la mayor parte de la prensa[1324]. En primer lugar, sorprendió el que no concurriera con caricaturas, disciplina en la que ya era conocido. Gascón de Gotor se lamentaba por ello: "Lástima que no haya remitido caricaturas, pues en este género es dónde única y verdaderamente Acín tiene estilo suyo"[1325]. Como pintor, sin embargo, nadie parecía recordar su paso por anteriores regionales. En lo que sí hubo unanimidad, además de en subrayar lo acertado del jardín que representó, fue en la vinculación que mostraba con los trabajos de Santiago Rusiñol. De hecho, ninguna de las críticas localizadas pasó por alto esta referencia. No nos parece extraño a juzgar por obras como *Jardín de Anzánigo (Huesca)* (1921), pese a tratarse de un trabajo algo posterior.

Vista la organización, la nómina de participantes y su fortuna crítica, tan sólo restaría subrayar la importancia del certamen aragonés de 1915. Tanto por las motivaciones que llevaron a su celebración, manifiestamente regionalistas, como por los autores, propios y extraños, que formaron parte del mismo. Independientemente de las obras presentadas por cada uno de ellos, podemos insistir en que, para ese momento, la plástica regionalista aragonesa, era ya una realidad, y que sus principales representantes habían dado, o lo iban a hacer de forma inminente, con el modo en que participarían de ésta.

1322 *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 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.

1323 TORRES, *op. cit.*, 22 de octubre de 1915.

1324 Tan sólo Don Ramiro en *Diario de Avisos* habló de "varios cuadros", si bien a la hora de elegir uno, comentaba el mismo que el resto de autores.

1325 GASCÓN, *op. cit.*, 20 de octubre de 1915.

3.2.11 Zuloaga y Aragón

La intensa relación establecida entre Zuloaga y Aragón estuvo fundamentada en cuatro aspectos básicos: sus propias relaciones familiares, a las que ya hicimos referencia; su descubrimiento del paisaje de la región, que rápidamente incorporó a su obra y de lo que también nos ocupamos en su momento; su veneración por la figura de Goya, que le llevó a realizar toda una serie de actuaciones encaminadas a recuperar su memoria; y, por último, su magisterio sobre la generación de pintores aragoneses que identificamos con la plástica regionalista, con los que colaboró y estableció una estrecha red de relaciones personales[1326]. De estos dos últimos aspectos nos ocuparemos a continuación, cerrando así, tras Chicharro –de forma más tenue e indirecta– y Barradas, la triada de grandes pintores foráneos que tuvieron una más activa influencia en el contexto aragonés del momento.

Al margen de viajes previos de carácter personal con los que comenzó su conocimiento de la geografía aragonesa –en 1900 y 1901 al Pirineo, de nuevo por Aragón en 1905–, la relación de Zuloaga con el ambiente artístico zaragozano arranca, por lo que sabemos, del año 1903. Fue entonces cuando José Valenzuela la Rosa le dedicó en *Revista de Aragón* un extenso artículo titulado "El caso «Zuloaga»"[1327]. Tanto por su título como por sus contenidos, el escrito parece dedicado a la tantas veces tratada "cuestión Zuloaga", a través de la cual la prensa española se hizo eco de la polémica recepción de éste en su propio país, fundamentalmente, en relación a la visión de la sociedad española que aportaba con su pintura: un falseamiento pensado para contentar al público europeo o una auténtica lección de españolismo.

En cualquier caso, hay que recordar que el uso de la citada locución, "cuestión Zuloaga", es bastante posterior. Se debe a un artículo publicado por Francisco Alcántara en *El Imparcial*, en marzo de 1910 titulado "Ignacio Zuloaga. Arte y Nacionalidad"[1328]. Éste, tuvo una rápida respuesta por parte de Azorín que negó la existencia de tal cuestión desde *ABC*[1329], postura que tuvo también su réplica de manos de Ramiro de Maeztu quien señaló en *Nuevo Mundo*, lo acertado de la denominación planteada por Alcántara y la incuestionable existencia de tal asunto[1330]. A partir de ese momento, se generalizó la terminología y, durante los años siguiente, la polémica vivió su momento álgido.

Se utilizara la terminología planteada por Alcántara o no, la cuestión es que la polémica en torno a la obra de Zuloaga llevaba años instalada entre la prensa especializada española. Cuando menos, desde el polémico rechazo de su obra *Víspera de la corrida* (1898) para el pabellón español de la Exposición Universal de París de 1900. Una obra que, pese a

1326 Para atender a estas cuestiones resulta esencial el catálogo de la exposición: *Zuloaga en Fuendetodos*, *op. cit.* 1996.

1327 VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte Moderno. El caso «Zuloaga»", *Revista de Aragón*, Zaragoza, noviembre de 1903.

1328 ALCÁNTARA, F., "Ignacio Zuloaga. Arte y nacionalidad", *El Imparcial*, Madrid, 19 de marzo de 1910, p. 2.

1329 AZORÍN, "La España de un pintor", *ABC*, Madrid, 7 de abril de 1910, pp. 5-6.

1330 MAEZTU, R., "Desde Londres. La visión de Zuloaga", *Nuevo Mundo*, Madrid, 28 de abril de 1910, p. 4.

la opinión de las autoridades académicas españolas, reportó importantes éxitos al pintor en el ámbito internacional hasta terminar siendo adquirida por parte del Museo de Bellas Artes de Bruselas.

A este hecho hace referencia el propio artículo de Valenzuela, así como al silencio instalado en los medios escritos españoles sobre los importantes reconocimientos que, en esos años, estaba cosechando el autor. Lo que hace remarcable el texto publicado en *Revista de Aragón* es precisamente la indignación ante el modo en que la oficialidad artística española venía tratando al pintor vasco. De este modo, como el propio Zuloaga reconocerá, Valenzuela se convirtió en uno de los primeros defensores españoles de su obra. Al menos de forma tan directa y decidida. Años después, cuando la práctica totalidad de la profesión le reconozca como maestro, fue lugar común señalar que precisamente aquello que en un primer momento se rechazaba de su pintura, su particular visión de España, se convirtió después en lo más valorado de la misma. En este sentido, Valenzuela se adelantó a ese reconocimiento generalizado.

En realidad, Valenzuela va más allá y se erige aquí en defensor de la nueva generación de artistas españoles, defendiendo no sólo a Zuloaga sino también a otros como Joaquín Mir, Ramón Casas y Darío de Regoyos. Y aclaraba: "Todo aquel que intentaba afianzar su personalidad ensayando nuevas formas estéticas, rompiendo con las formas cristalizadas de un arte viejo, ya sin sustancia, caía en la desgracia e aquellos hombres sesudos, que no conciben otro mundo distinto del que ellos ven con sus ojos viciados por el prejuicio y la falsilla"[1331]. Si bien advierte una tímida reacción por parte de determinados ambientes de los que él mismo formaría parte: "Se ha caído en la cuenta de que estábamos siempre en el mismo sitio sin avanzar un solo paso, mientras el arte, por esos mundos, iba sufriendo radicales transformaciones en pos de un ideal más fecundo y verdadero que el nuestro"[1332].

A Zuloaga lo retrata como un realista capaz de estudiar la Naturaleza con una profunda capacidad de penetración pero, sobre todo, lo hace a partir de su citado enfrentamiento con una oficialidad nacional, que quedaba desacreditada por su magnífica recepción en el extranjero:

> "Zuloaga también es una prueba viviente de la estupidez que caracteriza á nuestra pedagogía artística. Por ser un rebelde, por huir de las enseñanzas académicas, por despreciar las advertencias sensatas de los que tienen experiencia, se vio un día menospreciado por los dómines, lo cual ya es un honor, y más tarde recibiéronlo con palmas los más grandes artistas del mundo[1333].

1331 VALENZUELA, *op. cit.*, noviembre de 1903.

1332 *Ibídem.*

1333 *Ibídem.*

Al mismo tiempo, lo defiende de aquellos que lo caracterizaban como mero copista de los maestros, señalando las diferencias y similitudes de su obra con la de El Greco, Velázquez y Goya; y, respecto a su controvertida visión de lo español, sentencia: "Ignacio Zuloaga es español por su nacimiento y por sus producciones. Es preciso que aquí se le estudie y se le admire y ninguna ocasión más propicia que el certamen del año que viene par que España acoja con cariño y entusiasmo al hijo que vuelve honrado y glorioso de extrañas tierras"[1334].

La identificación de Valenzuela con la obra de Zuloaga era prácticamente obligada. Al menos es así si atendemos a las opiniones que, como vimos, expresó el autor desde las páginas de esta misma revista, especialmente por el modo en que, según entendía, debía trabajarse en pos de la tan ansiada escuela aragonesa de pintura.

La publicación del artículo trajo consigo una rápida respuesta por parte de Zuloaga que quiso agradecer a Valenzuela, al que al parecer no conocía, su reconocimiento a través de una carta personal que, un año después fue publicada parcialmente por *Heraldo de Aragón*. Se hizo con motivo del primer homenaje recibido por Zuloaga en el centro madrileño, del que participaron pintores como Casas, Santamaría, Rusiñol o Chicharro en diciembre de 1904[1335].

En su carta, Zuloaga señalaba a Valenzuela como "el primero" en realizar una defensa de su persona y aludía a los motivos por los que se vio en esa situación de ostracismo:

> "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.
>
> Su paisano, el colosal Goya murió con el arte español y desde entonces no ha dominado, en este hermoso y desdichado país, más que la pintura académica, decadente, amanerada y comercial: por lo que, siendo mi ideal artístico completamente distinto, rompí de lleno con todas las odiosas rutinas.
>
> Esta es la causa de la Guerra que me declararon hace más de doce años y que persiste en la actualidad como usted bien sabe.
>
> Pero, gracias a Dios, hoy empieza á cambiar algo mi situación. En la escuela joven hay otros ideales y no dudo que de estos saldrá alguien que recuerde las pasadas glorias de la verdadera escuela Española"[1336].

La nueva generación a la que se refiere Zuloaga era, precisamente, la que participará del regionalismo plástico y que siempre le señalará como precursor y maestro. Entre esos jóvenes, como veremos, estarían también los aragoneses, en cuya orientación, e incluso en cuya proyección exterior, Zuloaga jugará un papel clave.

1334 *Ibídem.*

1335 "Madrid", *El País*, Madrid, 9 de diciembre de 1904, p. 3.

1336 "De Arte. Una carta de Zuloaga", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de diciembre de 1904, p. 1.

La primera noticia segura que tenemos sobre algún tipo de relación directa entre Zuloaga y algunos de los pintores regionalistas aragoneses, data del año 1912[1337]. Zuloaga pasó brevemente por la ciudad en el mes de noviembre, según sabemos a través del diario *La Crónica* que recoge una información transmitida por el pintor Aguado. En Zaragoza, Zuloaga, gran coleccionista, acudió al establecimiento del "artista restaurador" y anticuario Hermenegildo Villagrasa y, en su visita, coincidió con el citado pintor[1338]. De este modo, se inició una relación personal de la que el aragonés se enorgullecería toda su vida. Según recoge Almaral, la conversación llevó al grupo a hablar de Goya y del homenaje que Zuloaga le había tributado a través de la lápida que, en 1907, colocó en la casa donde éste muriera en Burdeos. Fue entonces cuando, por primera vez, expresó su deseo de hacer algo similar en Fuendetodos. A lo cual, Villagrasa y Aguado, "tímidamente, recabaron una humilde participación en aquel homenaje, en nombre de todos los artistas aragoneses"[1339]. Zuloaga se ofreció a hacerse cargo del coste, o de la parte que restara por cubrir tras abrir una suscripción popular, mientras que éstos debían ocuparse de las gestiones pertinentes. Y así lo hicieron puesto que el mismo diario dio noticia del viaje que ambos hicieron a Fuendetodos el 21 de noviembre para examinar la vivienda del pintor[1340]. En éste u otro viaje posterior, Aguado tomó un apunte de la misma, el cual le envió a Zuloaga a París. Éste le agradeció el gesto y alabó la calidad de su pintura, en una carta que fue publicada por *La Crónica* y *La Correspondencia de España*:

> "Sr. D. Rafael Aguado. – Zaragoza.
>
> Mi distinguido amigo: Llegó el estudio de la casa de Goya, y no puede imaginarse la alegría que me ha causado!!!
>
> Es un recuerdo que se lo agradezco en el alma, y debo decirle que hablando bajo el punto de vista pictórico, me gusta también mucho.
>
> Dentro de dos ó tres días tendrá el lugar que le corresponde en mi colección.
>
> Deseando estoy de saber cuándo hacemos la jira [sic] á Fuendetodos. De no ser ahora en seguida, preferiría que lo dejáramos para bastante más tarde, pues tengo que emprender un trabajo importante que me llevará lo menos tres meses.
>
> Sabe soy su amigo agradecido. – I. Zuloaga"[1341].

1337 A ella se refirió ya Elisa Picazo en: PICAZO VERDEJO, E., "Zuloaga: un peregrino del arte", en *Zuloaga en Fuendetodos... op. cit.*, pp. 41-49, espec., p. 43.

1338 ALMARAL, "In memoriam. Zuloaga y la casa de Goya", *La Crónica*, Zaragoza, 22 de noviembre de 1912, p. 4.

1339 *Ibídem.*

1340 "De arte y artistas. La casa de Goya", *La Crónica*, Zaragoza, 21 de diciembre de 1912, p. 7.

1341 "La casa de Goya", *La Correspondencia de España*, Madrid, 3 de febrero de 1913, p. 1.

La iniciativa, por tanto, estaba en marcha y del diseño de la placa se hizo cargo Dionisio Lasuén. Éste fue del agrado del vasco, tal y como recoge una carta que envió a Villagrasa el 31 de marzo de 1913[1342]. En esta misma, Zuloaga expresaba su interés por asistir a la colocación, de modo que, para que esto fuera posible, se decidió retrasarla hasta el día 4 de mayo.

El acto se convirtió en un auténtico acontecimiento para la prensa regional que le dedicó amplias crónicas. Pese a que, según señalaba Fernando Soteras en *Heraldo de Aragón*, Zuloaga les había pedido discreción al respecto[1343]. También indicó a los asistentes que habría huido ante cualquier acto de carácter oficial. No se trató de eso sino que, salvo por la obligada presencia del alcalde de Fuendetodos, Benito Corzán, fue una reunión de artistas y amantes del arte que querían rendir tributo al maestro aragonés. Entre éstos: Dionisio Lasuén, Hermenegildo Villagrasa, Mariano Aladrén, Francisco Marín Bagüés, Félix Lafuente, Ignacio Sanz, Antonio González, Emilio Ostalé, Domingo Ainaga, Rufino Ginés, Francisco Goyena, Luis Torres, Fernando Soteras, Santiago Pelegrín, Tomás Royo Barandiarán y Rafael Aguado. Además del propio Zuloaga y del pintor Pablo Uranga que le había acompañado en esta ocasión.

Tas los pertinentes discursos, en los que, entre otras cosas, se declaró al pintor hijo adoptivo de la localidad, se inauguró la lápida y se visitó el interior de la casa, donde habitaba todavía una anciana descendiente de Goya. No fue esto impedimento para que Zuloaga expresara por primera vez su deseo de que la vivienda fuera escuela o pequeño museo y ofreció 500 pesetas como colaboración para su compra[1344]. Los representantes del ayuntamiento expresaron su intención de adquirirla. Poco después la comitiva pudo contemplar el relicario pintado por Goya conservado en la iglesia de la localidad y, tras la comida, regresaron a Zaragoza.

Resulta evidente que, para esas fechas, el pintor contaba ya con una buena nómina de incondicionales en tierras aragonesas, tal y como demuestran las palabras de Soteras en alusión indirecta a la citada "cuestión Zuloaga". En su opinión, el patriotismo del vasco había sido "puesto en entredicho por cuatro pintamonas de tres al cuarto"[1345]. Y todavía más expeditivas fueron las afirmaciones aparecidas en *Arte aragonés*, donde se señalaba que su pintura:

1342 Carta enviada por Ignacio Zuloaga a Hermenegildo Villagrasa el 31 de marzo de 1913. Recogida en PICAZO, *op. cit.*, p. 44.

1343 SOTERAS, F., "Colocación de la lápida a Goya, en Fuendetodos", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 5 de mayo de 1913, p. 1.

1344 Según la crónica de Francisco Goyena publicada en *El Noticiero* el 5 de mayo de 1913. Recogida en: PICAZO, *op. cit.*, p. 47. También se hizo eco de esa cantidad, algún tiempo después, Ostalé Tudela desde *Paraninfo*: OSTALÉ TUDELA, E., "Arte. La casa olvidada", *Paraninfo*, nº 9, Zaragoza, 4 de diciembre de 1914.

1345 SOTERAS, *op. cit.*

> "Representa una fuerte y elocuente protesta de españolismo, de patriotismo sincero, con la cual quedan contrarrestadas gallardamente aquellas malévolas insinuaciones de lo que reprochan al artista vasco sus toreros y sus mantillas y sus brujas y sus tonalidades ardientes y austeras a un tiempo, donde crepita el alma milagrera y trágica de una España, para algunos falsa, y para nosotros real y lealmente interpretada en esos símbolos valientes de Zuloaga"[1346].

En Aragón no parecía haber espacio para cuestionar el trabajo del pintor eibarrés. No es de extrañar, por tanto, que, en lo sucesivo, Zuloaga mantuviera una estrecha relación con el ambiente artístico local, que constantemente reclamaría su colaboración en diferentes iniciativas. Así, poco tiempo después, cuando se puso en marcha una comisión mixta formada por la Sociedad Económica de Amigos del País y la Sección de Arte del Ateneo para la erección de un monumento a Goya en Zaragoza, se nombró Zuloaga vocal, llegando a presidir una reunión de la misma en uno de sus viajes a la ciudad[1347].

El vasco, por su parte, continuó con la idea de que la casa fuera adquirida, labor en la que, como vimos, colaboraron los artistas aragoneses con lo recaudado en la fiesta goyesca celebrada durante la exposición regional de octubre de 1913. En cualquier caso, el proceso se demoró en el tiempo.

Emilio Ostalé Tudela recuperó el asunto en marzo de 1915 en *Juventud* bajo el elocuente título de "Muy en serio. La casa de Goya"[1348]. Y eso que, según aclaraba, "cierto día prometí no escribir más de arte pero hoy vuelvo –con disgusto de alguien– para decir unas verdades". Ostalé dejaba constancia de las cifras recaudadas: 500 pesetas donación de Zuloaga, otras 500 de sus amigos parisinos, una cantidad sin concretar ofrecida por la Diputación y 980 pesetas con 20 céntimos recaudadas con motivo del citado baile. En definitiva, dinero suficiente para una compra que, sin embargo, todavía se hacía esperar. Como secretario de los artistas aragoneses, –todo apunta que se refiere a los reunidos en torno al Ateneo–, informaba de que, en ningún caso, consentirían estos en que "el dinero *de la casa de Goya* sirva para engrosar el de la *suscripción del monumento*"[1349].

1346 "Homenaje a Goya en Fuendetodos", *Arte Aragonés*, nº 3, Zaragoza, 1913. Aunque el artículo no aparece firmado sabemos que es el mismo autor de la crónica aparecida en *La Crónica* y que firma como "El chico de Buñuel". Según cuenta en ésta acudió a la localidad en un coche conducido por el fotógrafo Luis Gandú Mercadal pero un accidente durante el trayecto les impidió llegar a tiempo: EL CHICO DE BUÑUEL, "Una excursión a Fuendetodos", *La Crónica* (Suplemento Semanal), 11 de mayo de 1913, pp. 1-2.

1347 "El monumento a Goya", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza,12 de febrero de 1914, p. 1.

1348 OSTALÉ TUDELA, E., "Muy en serio. La casa de Goya", *Juventud,* nº 53, Zaragoza, 21 de marzo de 1915, p. 12.

1349 *Ibídem.*

La presión ejercida por Ostalé debió dar resultado, puesto que tan solo un mes después *Heraldo de Aragón* informaba de la compra de la casa que quedaba inscrita a nombre de Zuloaga[1350]. Luis Torres desde *Juventud*, por su parte, recordaba la lentitud con que se había solucionado el asunto, pero aludía también a las dificultades administrativas a las que habían tenido que enfrentarse Zuloaga y Aguado –los más implicados–, en todo el proceso[1351]. En cualquier caso, todavía quedaba mucho por hacer, dado que la casa necesitaba someterse a una profunda labor de restauración antes de poder convertirse en "museo representativo" y "escuela artística". Esta última idea, diferente de lo que finalmente fue y de lo que, según sabemos, había expresado el propio Zuloaga, respondía perfectamente a los propios planteamientos de Torres y otros contemporáneos sobre la escuela aragonesa; tal y como ya observamos. Habla Torres de la posibilidad de encontrar todavía en Aragón "sedimentos de aquella escuela artística tan personal de Goya", entendiendo que el espíritu artístico de Aragón no ha desaparecido por completo sino que tan solo "se ha ocultado entre sombras de otras razas vecinas y ha perdido aparentemente algo de su carácter"[1352]. Entiende como necesaria, por lo tanto, una vuelta a lo primigenio, lo esencial, "alejado de todo contagio extraño", que tome como referente a Goya y el lugar que le vio nacer. Y es que es en el ambiente, en la geografía, desde unos parámetros herederos de Taine y propios del regionalismo, donde encuentra esa posibilidad de florecimiento artístico:

> "Si esta idea llegara a cristalizar en un grado conveniente, es posible que se encontraran gérmenes del genio que inmortalizó Goya. El pintor, ante todo, necesita carácter y temperamento; pero necesita como nadie un ambiente inspirador.
>
> La personalidad de Goya es un producto del paisaje que vivió mientras el hombre adquiría consistencia, y cuyo recuerdo conservó toda la vida a través de las más exóticas civilizaciones y de las más endebles sociedades"[1353].

En definitiva, que Goya era Aragón porque Aragón había engendrado a Goya. Y, por lo tanto, era perfectamente posible recuperar esa vena de genialidad.

Zuloaga no regresó a Zaragoza hasta el mes de noviembre de ese año. Y lo hizo con el propósito de firmar las escrituras de la casa. De nuevo su visita no pasó desapercibida aunque, desde *Ideal de Aragón,* se señaló que la prensa no le había prestado la atención que merecía[1354].

1350 "La casa de Goya", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 30 de abril de 1915, p. 1.

1351 TORRES, L., "Goya y los pintores aragoneses", *Juventud*, nº 60, Zaragoza, 9 de mayo de 1915, pp. 4-5.

1352 *Ibídem.*

1353 *Ibídem.*

1354 "Crónicas de Arte. Zuloaga en Zaragoza", *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 20 de noviembre de 1915, p. 3.

Sí que estuvo atenta *Paraninfo*, cuya redacción visitó; tal y como sabemos por una crónica redactada por Ángel Abella[1355]. Se produjo entonces el conocido encuentro con Barradas. Se trataba de un cara a cara entre "dos fuertes temperamentos de artista", ambos fuertemente vinculados a la ciudad, pensado para que Zuloaga, como maestro reconocido, diera su parecer sobre la obra del uruguayo. Ante *Ex–mujeres* señaló que era un cuadro con "mucha literatura", expresión que tuvo fortuna, dado que el propio Abella la utilizaría posteriormente. Expresó su predilección por dos obras *Carreteras catalanas* y *Viejo catalán,* y planteó una única objeción ante el trabajo de Barradas: "Poca pintura usa usted, mi amigo"; a lo que el aludido respondió: "La precisa, la precisa nada más"[1356].

Durante la visita se ofreció un banquete en su honor, del que informó en *Paraninfo* en ese mismo número Ostalé Tudela[1357]. Éste anunció también que el arquitecto Albiñana se iba a hacer cargo de las obras de rehabilitación del edificio. La idea de la escuela artística, si es que alguna vez se formuló más allá de la imaginación de Torres, estaba ya descartada y, en su lugar, Ostalé hablaba de nuevo de la construcción de una escuela de niños y niñas en el espacio del corral.

En este mismo artículo –que, por supuesto, incluye también una defensa de la pintura del vasco, desterrado "por tener la valentía de mostrarnos nuestros vicios atávicos"[1358]–, Ostalé aludía a otros planes de futuro relacionados con Zuloaga. Así, se daba por primera vez noticia de la intención del autor de celebrar una exposición de sus obras en Zaragoza, que se esperaba tuviera lugar durante la primavera siguiente, coincidiendo con la inauguración del monumento a Goya. Quizá esto pudo influir en que, finalmente, no hubiera enviado ninguno de sus trabajos para la regional de ese año. Al mismo tiempo, se recogía la iniciativa planteada por *La Crónica de Aragón* al Ayuntamiento de Zaragoza de que se concediera a Zuloaga la medalla de oro de la ciudad. El apoyo, por parte de Ostalé, era contundente: "D. Ignacio Zuloaga está por Aragón. Que esté Aragón por Zuloaga no será mucho"[1359].

Puesto que de la exposición de 1916 nos ocuparemos de forma específica en el siguiente epígrafe, falta referirnos a la presencia de Zuloaga en Aragón en fechas posteriores. Su presencia era siempre destacada y sus juicios tenidos en cuenta. Lo fueron en relación a las pinturas de Díaz en el Mercantil, en relación con las novedades propuestas por Barradas e igualmente cuando validó la autoría goyesca de las pechinas de Remolinos en 1916[1360].

En febrero de 1917, Zuloaga regresó a Zaragoza, muy probablemente para supervisar la marcha de su proyecto más ambicioso en Fuendetodos: la construcción de las escuelas. Una vez más, se celebró un banquete en su honor al que asistieron, entre otros, Ángel Díaz

1355 ABELLA, A., "Barradas con Zuloaga", *Paraninfo*, nº 52, Zaragoza, 26 de noviembre de 1915, p. 11.

1356 *Ibídem.*

1357 OSTALÉ TUDELA, E., "Zuloaga por Aragón", *Paraninfo*, nº 52, Zaragoza, 26 de noviembre de 1915, p. 7.

1358 *Ibídem.*

1359 *Ibídem.*

1360 UN AMIGO DE ARAGÓN, "Goya, Zuloaga y Remolinos", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 25 de junio de 1916, p. 4.

Domínguez, quien, hasta ese momento, no parecía haber formado parte del séquito que acompañaba al pintor en sus estancias en la ciudad como sí haría en lo sucesivo. Mientras que *Heraldo de Aragón* hablaba de que Zuloaga había venido para preparar la "semana goyesca"[1361], *La Crónica* se refería a sus planes para celebrar una exposición en Fuendetodos que reuniría a artistas españoles y aragoneses[1362]. Una idea que no llegaría a materializarse.

El gran acontecimiento de ese año fue la inauguración de las citadas escuelas en la localidad natal de Goya. Se habían construido en un espacio anejo a la casa adquirida dos años antes y su financiación, más allá de lo recaudado con motivo de la exposición de 1916, corrió a cargo de Zuloaga. Sin "auxilio oficial alguno y sin otra alentadora compañía que la de unos cuantos jóvenes artistas aragoneses", según destacaba Silvio Lago desde *La Esfera*[1363]. Que Zuloaga, entre todas las formas posibles de homenaje a Goya, decidiera construir unas escuelas en su localidad natal fue puesto en relación por Elisa Picazo con las orientaciones y métodos pedagógicos de la Institución Libre de Enseñanza[1364]. A esto habría que añadir una actitud propiamente regeneracionista, la que pretendía que el homenaje diera lugar a una vía de acción más directa, que reportara un beneficio para la comunidad local.

El discurrir de la jornada celebrada el 8 de octubre es sobradamente conocido y fue ampliamente publicitado tanto por la prensa local como por la nacional. Manuel García Guatas ha puesto en relación esta "auténtica fiesta del arte" con las fiestas modernistas celebradas por el propio Zuloaga junto a Rusiñol en el Cau Ferrat de Sitges, concretamente aquella de 1894 que tuvo como motivación principal la reivindicación de la figura de El Greco[1365]. No hay duda de que Zuloaga había pretendido convertir Fuendetodos en un "santo lugar de peregrinación", tal y como él mismo indicaba a Marín Bagüés en una carta enviada en mayo de 1914[1366]. De hecho, ya en su visita de 1913 se había declarado sobrecogido al penetrar en la alcoba de Goya de modo que, en esta ocasión, decidió acudir un día antes –algunas crónicas hablan de tres–, y pasar la noche en ésta.

Treinta automóviles, según las crónicas, se desplazaron desde Zaragoza para participar en el homenaje. En ellos viajaban artistas, 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, Emilio Ostalé Tudela, Ricardo Royo Villanova, José Valenzuela la Rosa, Miguel Allué, Inocencio Jiménez, los condes de Morella, Manuel Lorenzo Pardo, Florencio Jardiel, Ángel Díaz Domínguez, Justino Gil Bergasa, Pablo Uranga y algunos descendientes de Goya.

1361 "Zuloaga en Zaragoza", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de febrero de 1917, p. 2.

1362 "Banquete a Zuloaga", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 7 de febrero de 1917, p. 3.

1363 LAGO, S., "Goya y Zuloaga", *La Esfera*, Madrid, 27 de octubre de 1917, pp.10-11.

1364 PICAZO, *op. cit.*, p. 48.

1365 GARCÍA, 1976, pp. 62-67.

1366 Recogida en GARCÍA, 2004, p. 82.

Una vez allí se celebró una solemne misa presidida por Jardiel en la que Falla acompañó con el órgano la voz Lahowska. Después se procedió a la inauguración del museo de reproducciones fotográficas situado en la casa natal, y de las escuelas. En éstas se colocó una copia del retrato de Goya pintado por Vicente López que había realizado Gil Bergasa y una placa cerámica a dos tintas realizada por Daniel Zuloaga con el retrato de Goya. Hubo discursos del rector de la Universidad, Royo Villanova, de Jardiel y Zuloaga. Las escuelas tenían capacidad para 45 niños y para ellos escribió Valenzuela una cartilla dedicada a Goya, de modo que supieran quién fue su paisano.

Por la tarde, la celebración tomó un carácter más popular. Hubo un concurso de jotas –la propia Lahowska cantó alguna desde el balcón del Ayuntamiento–, de trajes regionales, un baile amenizado por la Banda Municipal y, por la noche, fuegos artificiales.

En realidad, la fiesta no tuvo un carácter ni más ni menos modernista que la celebrada en 1913. Se trataba de un paso más en el ambicioso plan trazado por Zuloaga para recuperar la memoria de Goya en su propia localidad natal. Sí que se fue un acto más solemne, con cierto carácter oficial, aquello de lo que Zuloaga había querido huir en la ocasión anterior. Hubo eucaristía, presencia de autoridades como el Director de Bellas Artes, conde de Peña Ramiro, y alguna más ya citada como el rector de la Universidad o el deán de la catedral de Zaragoza. Pero, en última instancia, seguía tratándose de una iniciativa privada en la que el pintor vasco se rodeó de sus amigos, y eso incluía a toda la generación de pintores regionalistas aragoneses que volvieron a ocupar un lugar preferente. No en vano, ellos debían formar parte de ese intento por poner en marcha una "escuela pictórica" cuyo origen y fuente de inspiración encontraban en Goya.

En el transcurso del día se aprovechó también para colocar la primera piedra de un monumento a Goya que había sido encargado al escultor Julio Antonio. Según relataba Juan de la Encina en la revista *Hermes,* en julio de 1917, fue un grupo de amigos del pintor los que le propusieron al catalán como la mejor opción para llevar a cabo esa empresa. Zuloaga no conocía la obra de éste, por lo que se trasladó a su taller. La impresión no pudo ser más positiva destacando especialmente de él, la españolidad de su trabajo:

> "Una de las impresiones más desagradables que suelo experimentar cuando voy a visitar alguna exposición artística, –decía el autor de la *Víctima de la Fiesta*–, es la de no poder determinar por las obras la nacionalidad de sus autores (...). Por eso me complace este Julio Antonio. Veo en él un español, un artista español de verdad. tal es su instinto, que llamaríamos castizo si esta noble expresión no se hubiera corrompido"[1367].

Lo cierto es que la obra de Zuloaga y la de Julio Antonio compartían intereses y preocupaciones, por lo que no puede sorprender la elección. El monumento ideado por Julio Antonio, cuyo diseño apareció publicado en el diario *La Acción* ya en octubre de 1917[1368], se

1367 ENCINA, J. de la, "Un gran artista catalán. El escultor Julio Antonio", *Hermes*, nº 7, Bilbao, julio de 1917.

1368 *La Acción*, Madrid, 7 de octubre de 1917, p. 1.

convirtió finalmente en obra póstuma, dado que no fue inaugurado hasta 1920, tras la muerte de su autor. Fue entonces cuando Zuloaga realizó un nuevo viaje a Fuendetodos, tres años después de la colocación de la primera piedra.

Además de alguna visita puntual, como la que le llevó a asistir a la inauguración de la exposición de Bueno y Díaz Domínguez celebrada en el Mercantil en 1918, la vinculación de Zuloaga con Aragón, se mantendría muy viva durante la década siguiente. En concreto, con motivo de la preparación y celebración del centenario de la muerte Goya. Dado todo lo que había hecho hasta ese momento, su implicación en este intento de celebrar la onomástica de una forma ambiciosa –esta vez contando con la implicación de las instituciones oficiales–, resultaba prácticamente obligada.

De modo que, cuando en 1925 se constituyó en Zaragoza una "Junta del Centenario de Goya" a instancias del rector de la universidad Ricardo Royo Villanova –presente en el homenaje de 1917, como vimos–, se llamó a Zuloaga para formar parte de la misma en calidad de vocal. Así se lo comunicó a París el secretario de la misma, Emilio Ostalé Tudela, de nuevo, otro de los habituales en los reconocimientos al pintor aragonés. Tal y como ha señalado Ricardo Centellas: "Se pensó en Zuloaga como el mejor aval posible para sus proyectos, como un embajador que pusiera en relación a los miembros de la Junta –sin casi ningún prestigio fuera de la región e incluso de la capital– con las grandes figuras con las que se esperaba contar para realizar «a lo grande» la conmemoración de la efemérides goyesca"[1369].

Zuloaga ofreció su apoyo e incluso se implicó en la preparación y celebración de las actividades que lograron ponerse en marcha pero, desde el comienzo, y como él mismo reconoció, el problema principal iba a ser reunir el dinero necesario[1370]. Y así sucedió. Zuloaga vino por primera vez a Zaragoza con este motivo en noviembre de 1926, momento en que presidió una de las reuniones de la Junta ofreciendo su total colaboración[1371]. Para entonces se había celebrado ya alguna conferencia y en se plantearon otras actividades como la celebración de un baile y una comida "goyesca"; pensados como medio para la recaudación de fondos. También estaba ya en marcha la idea de construir el Rincón de Goya, se pensaba celebrar una edición extraordinaria del Salón Internacional de Fotografía durante el año 1928, así como colaborar con los vecinos franceses en la organización de la exposición girondino-aragonesa. Durante el transcurso de la reunión Zuloaga ofreció uno de sus cuadros para que "pudiera adquirirse por suscripción popular y fuese destinado al Museo provincial"[1372]. Ángel Díaz Domínguez, Ramón Martín Durbán y Honorio García Condoy, al parecer también presentes

1369 CENTELLAS, R., "Goya y Zuloaga. «Raza», regionalismo y burguesía", en *Zuloaga en Fuendetodos… op. cit.*, pp. 33-39, espec., p. 37.

1370 Tal y como le planteaba en un carta a Royo Villanova en enero de 1926. Recogido en *Ibídem*, p. 38.

1371 "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; y "Labor del sindicato", *Aragón*, nº 15, Zaragoza, diciembre de 1926, p. 262.

1372 EDUJOA, "Centenario de Goya", *Aragón*, nº 15, Zaragoza, diciembre de 1926, p. 261.

en la reunión, se sumaron a la iniciativa y ofrecieron sus propios trabajos. En el caso de Zuloaga éste terminó por donar una de sus obras sin que se llevara a cabo suscripción alguna. Fue la titulada *Agustina, de bailarina, con falda amarilla* (1918), hoy conocida como *Chulilla*.

De todos los acontecimientos relacionados con el centenario, en el que Zuloaga debió verse más implicado, fue en la celebración de una corrida goyesca en mayo de 1927[1373]. Él mismo se encargo de la dirección del decorado de la plaza que ejecutaron Díaz Domínguez y Francisco Sorribas. En el centro del ruedo, con serrín, se trazó el autorretrato de Goya que abre los *Caprichos*. Antes y después de la misma se realizó un desfile con cuatro calesas de época, en una de las cuales montaba la hija mayor del pintor, reina de la fiesta.

Lamentablemente, ésa fue una de las escasas actividades que pudo desarrollar la junta. El año siguiente tuvo lugar la citada exposición Gironde-Aragon, a la que Zuloaga envió una de sus obras. También, obviamente, la inauguración del Rincón de Goya de García Mercadal; la más destacable actuación llevada a cabo. Por cierto que fue entonces cuando Ramón Acín, en uno de sus críticos artículos contra la deriva que habían tomado las actuaciones del centenario, aludió directamente a Zuloaga, señalando que si bien en un principio mostró su apoyo a las iniciativas que estaban pensando poner en marcha un grupo de artistas aragoneses, pronto se lo negó:

> "Un grupo de artistas aragoneses, modestos, eso sí (el maestro exprimió para varias centurias el arte de la tierra que le vio nacer), pero los más indicados para honrar a su gran colega pretendimos hacer algo por nuestra cuenta y riesgo. Zuloaga, esa luna que refleja la luz de tres soles (Goya, Velázquez, Greco), nos animó un día, pero antes de anunciar el gallo el alba del siguiente nos había negado tres veces, apagando el poco calor de los tibios que siempre son los más"[1374].

Tal vez lo que ocurrió fuera un síntoma de que, para esas fechas, con nuevos artistas, nuevas fórmulas, en definitiva, ante un nuevo ambiente, el magisterio de Zuloaga para con los artistas aragoneses debía tocar ya a su fin.

3.2.12 La exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* (1916)

La exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* fue uno de los más importantes acontecimientos artísticos que vivió la ciudad de Zaragoza durante el primer tercio del siglo XX[1375]. Fundamentalmente, por su resonancia a nivel nacional que permitió a la generación de

1373 "La corrida goyesca", *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de mayo de 1927, p. 2; "Corrida goyesca", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 12 de mayo de 1927, p. 3.

1374 ACÍN, R., "En el centenario de Goya. Unos minutos de silencio", *El Diario de Huesca*, Huesca, 15 de abril de 1928, p. 1.

1375 LOMBA SERRANO, C., "La exposición Zuloaga y los artistas aragoneses", en BELTRÁN LLORIS, M. (coord.), *Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, IberCaja, 2000, pp. 113-117.

pintores que nos ocupa recibir una cierta atención por parte de la prensa especializada más allá de su tierra natal. Y, si fue un acontecimiento de carácter nacional, se debió, principalmente, al hecho de que se trataba de la más ambiciosa presentación de obras de Zuloaga celebrada hasta el momento en España; diez años antes de que una iniciativa de tal magnitud se diera por primera vez en Madrid[1376]. No es de extrañar, por tanto, que Ramón Pérez de Ayala, en un artículo aparecido en *Gran Mundo* en 1914 se hiciera eco del desconocimiento que se tenía de la obra del vasco y que, pese a ello, la polémica sobre ésta y su influencia en otros autores, fuera tan manifiesta:

> "Lo segundo que llama nuestra atención es, cómo un pintor del cual no conocemos directamente ningún cuadro (continúo poniéndome en el caso, muy general, de un español que no ha salido de España), nos da tanto que hablar y discutir, y cómo con sólo imperfectos trasuntos en negro ha influido en nuestra sensibilidad, en nuestro juicio y aun en la orientación de buena parte de nuestros pintores. ¿Cómo puede explicarse que un grabado o una fotografía nos impresione y apasione en tanta medida?"[1377].

De ahí que fuera tan importante que Zuloaga, hasta entonces reacio a mostrar sus trabajos en España dada su problemática recepción, decidiera realizar una exposición en Zaragoza. Un deseo que, como vimos, había manifestado ya a finales de 1915[1378]. Ostalé Tudela fue perfectamente consciente de lo señalado del acontecimiento y de la importancia que podía tener para el arte aragonés. Así, recordaba desde *La Crónica de Aragón* que se trataba de una acontecimiento nacional, "por no decir mundial"[1379]. Y lo era porque Zuloaga había preferido Zaragoza a Madrid, Bilbao o San Sebastián, teniendo como consecuencia que fuera "visitada nuestra población por ilustrísimas personalidad del mundo artístico y pintores foráneos descubran los méritos de nuestros paisanos artistas aragoneses". Y es que, concluía, su idea última era que nuestros artistas "luchen con entusiasmo porque Zaragoza sea una Meca del arte"[1380].

Las primeras noticias firmes sobre la exposición, las proporcionó Valenzuela la Rosa en marzo de 1916. Y lo hizo de forma prácticamente simultánea en *Heraldo de Aragón* y *Juventud*[1381]. Obviamente comenzaba su texto aludiendo al amor de Zuloaga por Aragón y por Goya, la razón por la que había decidido exponer en la ciudad. Para esas fechas, la

1376 Existen precedentes, si bien no tan ambiciosos, como la exposición celebrada en febrero del año anterior por Zuloaga y Uranga en Bilbao en el local de la Asociación de Artistas Vascos, donde el primero mostró sólo cinco obras.

1377 PÉREZ DE AYALA, R., "La España de Zuloaga", *Gran Mundo*, Madrid, 15 de mayo de 1914.

1378 OSTALÉ, *op. cit.,* 26 de noviembre de 1915.

1379 OSTALÉ TUDELA, E., "Exposición Zuloaga", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 14 de mayo de 1916, p. 4

1380 *Ibídem.*

1381 VALENZUELA LA ROSA, J., "Por nuestro arte. Los amores de Zuloaga", *Heraldo de Aragón*, 20 de marzo de 1916, p. 1; y "Una exposición", *Juventud*, nº 100, Zaragoza, 19 de marzo de 1916.

exposición era una realidad bastante definida. La Junta del Museo había decidido ceder "uno de sus mejores salones" y ya se hablaba de la inauguración para el mes de mayo. Si bien lo más significativo es que Zuloaga ya había expresado su intención de no exponer en solitario: "Es su voluntad que le acompañen los artistas zaragozanos a quienes impulsa y estimula para que funden lo que llama él la escuela pictórica de Fuendetodos"[1382]. Era la creación de esa escuela pictórica la que motivaba las intenciones de Zuloaga, su interés por los artistas aragoneses y, en última instancia, la que explica el papel de guía que, voluntariamente, jugó para toda una generación de artistas locales[1383]. Junto a todos ellos expondría otro vasco, el pintor Pablo Uranga, amigo personal del eibarrés y compañía habitual en sus visitas a Zaragoza.

Pocos días después también *La Crónica de Aragón* se hacía eco de la noticia llamando la atención sobre la importancia del acontecimiento y recordando al Ayuntamiento que sería el momento de entregarle la medalla de oro de la ciudad que, por iniciativa de ese mismo diario, le había sido concedida[1384]. Por otra parte, se indicaba erróneamente que los fondos recaudados irían a parar a la suscripción para el monumento a Goya en lugar de a la construcción de las escuelas de Fuendetodos.

No hay duda de que la celebración, pese a ser iniciativa del propio Zuloaga, tomó un considerable carácter oficial que llevó a diferentes instituciones a implicarse en la puesta en marcha del proyecto. El propio museo corrió con determinados arreglos para acondicionar las salas; el Ayuntamiento se encargó de realizar unos jardines frente al edificio; el gobernador civil de Zaragoza prestó fuerzas de la guardia civil para que custodiaran los cuadros, día y noche, mientras durara la exposición[1385]; y la Diputación de Zaragoza corrió con el gasto de unos soportes publicitarios para anunciarla[1386]. También se solicitó a la Academia de San Luis que mantuviera abiertas las salas del museo durante el tiempo en que estuviera abierta la muestra, cuestión a la que los académicos accedieron, al tiempo que posibilitaran el que el ticket de entrada a la exposición permitiera visitar todo el edificio[1387]. Aunque esto podía suponer una merma en los ingresos de la institución, se acordó prestar el servicio siempre que la propia organización de la exposición corriera con los gastos de personal derivados[1388]. La decisión fue acertada, al menos en lo que atañe a lograr una mayor difusión de un museo que, según recogían diversas crónicas, languidecía mientras luchaba por la escasez de presupuesto.

1382 VALENZUELA, *op. cit.*, 20 de marzo de 1916.

1383 TUDELILLA, C., "Las señales del guía. La influencia de Zuloaga en el arte aragonés de principios de siglo", en *Zuloaga en Fuendetodos… op. cit.*, pp. 51-61.

1384 X., "Aragón e Ignacio Zuloaga", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 30 de marzo de 1916, p. 4.

1385 OSTALÉ TUDELA, E., "De Arte. Exposición Zuloaga", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 1 de mayo de 1916, p. 3.

1386 ADZ, Legajo XIV-945, expediente 73. Cuenta de 20,5 pesetas por seis piezas construidas por el taller de Carpintería del Hospicio para anunciar la Exposición Zuloaga.

1387 OSTALÉ TUDELA, E., "De arte. Exposición aragonesa", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 3 de mayo de 1916, p. 4.

1388 A.R.A.N.B.A.S.L.Z., *Libro de actas 1915-25,* Sesión del 11 de mayo de 1916.

Concha Lomba señala que la exposición fue visitada por 14.000 personas[1389], cifra impensable para el museo hasta ese momento y, en general, para el grado de interés que las iniciativas artísticas despertaban entre el público zaragozano. Y más si tenemos en cuenta que el acceso no era gratuito. No es de extrañar, por tanto, que fuera calificada de total éxito.

Según informaba la prensa, el 7 de mayo Zuloaga y Uranga, llegaron a Zaragoza. Ostalé Tudela, como no podía ser de otra manera, dedicó al primero una auténtica loa desde las páginas de *La Crónica*[1390]. Lo comparaba con Goya, calificando a ambos como "los dos pintores de nuestra raza", el vivo y el muerto; y le calificaba de maestro para los autores aragoneses; aquellos a los que exhortaba "a ofrecerle las flores de su trabajo y su estudio". Junto a ellos debían estar el resto de aragoneses, incluyendo a las mujeres, a las que reclamó ir a la exhibición ataviadas con mantones de Manila y cubiertas con mantillas españolas. Así vestidas porque "irán cantando la historia de nuestra patria, entonarán un himno a nuestra independencia, traerán a nuestros oídos ecos de cantares, perfumes de flores, risas de cristal, ruido de cascabeles de calesas y rasguear de guitarras"[1391]. Todo en un tono ponderativo y excesivamente retórico que, en cualquier caso, se consideraba apropiado para convertir la cita en un verdadero acontecimiento de españolidad y aragonesismo.

La inauguración oficial tuvo lugar el 13 de mayo, si bien el día anterior había tenido una presentación para prensa, artistas y algunos aficionados. Zuloaga estuvo en esta primera cita pero se ausentó de la segunda alegando la necesidad de desplazarse a Fuendetodos a supervisar la marcha de las escuelas. Una vez más, trató de escapar de los fastos oficiales. A estos asistieron, tal y como recogía Ostalé en su crónica, representantes de todos los estamentos de la región: "aristocracia, clero, milicia, escritores, artistas, aficionados, etc."[1392]. Y entre las autoridades el gobernador civil, el alcalde o el rector de la Universidad. También hubo invitados extranjeros, especialmente alemanes, y personalidades españolas como los artistas Pinazo y López Mezquita, en representación de los artistas madrileños, o el escritor y crítico José Francés.

El transcurso de la exposición, como era costumbre si bien en este caso de manera más ambiciosa, se jalonó de diferentes acontecimientos que atrajeran al público. Ya en la propia inauguración Valenzuela la Rosa impartió la conferencia *¿Quién es Zuloaga?*, demostrando su profundo conocimiento de la obra del vasco. Otros conferenciantes que pasaron por las salas del museo fueron: José Francés (*Goya y Zuloaga*, 14 de mayo); Mariano Baselga (*Lo cursi en el arte*, 22 de mayo); José García Mercadal (*Ignacio Zuloaga, pintor de España*, 26 de mayo); y Joaquín Jimeno Riera (5 de junio). Algunas de ellas, en concreto las de Francés y Mercadal, fueron publicadas de forma íntegra en *La Crónica de Aragón*.

1389 LOMBA, *op. cit.,* 2000, p. 113.

1390 OSTALÉ TUDELA, E., "Ignacio Zuloaga y Zabaleta. Bienvenida", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 9 de mayo de 1916, p. 1.

1391 *Ibídem.*

1392 OSTALÉ TUDELA, E., "Exposición Zuloaga", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 14 de mayo de 1916, p. 4.

También fueron abundantes los conciertos celebrados en el patio del museo y, entre las fiestas, destacó la gran fiesta española celebrada el sábado 17 de junio. En ella se celebró una rifa que contribuyera en la recaudación de fondos para las escuelas. El premio, obras cedidas por cuatro de los participantes en la exposición: un cuadro de Pablo Uranga, un retrato al pastel y un apunte de Marín y un "boceto goyesco" de Díaz. Como ya había sucedido en la fiesta celebrada en la regional de 1913, las mujeres que acudían con mantilla española, recibían un obsequio. La ambientación musical, con un sexteto primero y un pianista después, se centró en el repertorio de Albéniz y Granados. En definitiva, todo el conjunto, de las obras pictóricas a los atuendos o la música, estaba concebido como una auténtica expresión de casticismo.

La clausura tuvo lugar el día 18 de junio, es decir, que estuvo más de un mes abierta al público, un lapso de tiempo sólo posible con motivo de grandes acontecimientos artísticos. Durante el trascurso de la misma se impartieron otras dos conferencias. Manuel Abizanda habló de *Los pintores aragoneses*, refiriéndose a la pintura del siglo de oro, mientras que el barón de Areyzaga leyó un trabajo enviado por Hermenegildo Estevan desde Roma referido a los frescos de Goya en el Pilar. Tras el discurso de Florencio Jardiel y la lectura de Mariano de Pano, presidente de la Academia, de una carta de agradecimiento enviada por Zuloaga, se dio por clausurada la exposición. Ahora bien, todavía permaneció abierta el lunes y martes, eso sí, de forma gratuita para que nadie con interés quedara excluido.

De la importancia que el propio Zuloaga dio a la exposición da prueba la nómina de obras que presentó. No se trataba de un intento de dar a conocer su última producción, sino más bien de una auténtica retrospectiva que pretendía mostrar, por primera vez en España, toda su trayectoria completa. Y lo hacía a través de algunos de sus mejores trabajos: *La victima de la fiesta, El Cristo de la Sangre, Ídolos futuros, Mi tío Daniel y su familia, El Cardenal, Retrato de Maurice Barrés, Retrato de Buffalo, Retrato de la Condesa Mathieu de Noailles, Torerillos de invierno, Segovia, Marcela Souty, Aldeano vasco, En el balcón, Lucienne Breval (de la ópera de París), La del clavel rojo, Retrato de Larrapidi, Un ermitaño, Una rusa, La señorita Lolita Serrano* (citada dos veces en el catálogo)*, Cándida, Melquiades, La hora de la cita, La Trini* y *La del loro azul.* En total veinticinco lienzos, los más recientes en el tiempo todavía sin enmarcar y con la pintura fresca. Un conjunto sobre cuya relevancia se hicieron eco críticos como el propio José Francés[1393].

En cualquier caso, no hay que olvidar que Zaragoza no dejaba de ser una pequeña ciudad provinciana y, pese al respecto que se tenía por la figura del vasco, se tomaron algunas decisiones encaminadas a evitar la polémica, como la de exponer sus dos desnudos, *La del clavel rojo* y *La del loro azul*, en una sala aparte y sin apenas iluminación. Tan sólo acompañados del retrato de la mujer rusa. Al menos así lo denunciaba Luis Torres desde *Juventud*:

1393 FRANCÉS, J., "De Bellas Artes. Zuloaga y los artistas aragoneses", *Mundo Gráfico*, Madrid, 7 de junio de 1916.

> "A esta última época corresponden sin duda los dos desnudos de mujer, hurtados a la curiosidad del público en un cuarto cerrado y sin luz. ¿A quién ha podido ocurrírsele esta grosera idea que envuelve una malignidad inconcebible? ¿A la comisión organizadora? ¿Pero quién es la comisión organizador? ¿Para qué sirve? ¿Dónde se le encuentra? Indudablemente no existe, porque si existiera sería cosa de que otra comisión fuese a echar en cara primero esta grosería de ocultar los desnudos…"[1394].

Esta fue, en cualquier caso, la versión de Luis Torres, refutada poco tiempo después por Ostalé Tudela. Éste explicaba que la organización –y aquí cita como tal a Antonio González–, fue precisamente la que quiso traer estas dos obras a Zaragoza. Una vez aquí, la sala destinada a Zuloaga quedó llena con el resto de trabajos[1395]. No sabiendo dónde colocarlos, Mariano de Pano ofreció un cuarto anexo donde quedaron instalados, al otro lado de una puerta que quedó abierta para quien estuviera interesado en traspasarla. De ahí que Ostalé atacara a la "literatura indignada" que había criticado a quien sólo merecía aplausos: Antonio González.

La figura de Antonio González Zapatero, verdadero artífice por lo que cuenta Ostalé de la exposición, está pendiente de recibir la atención que merece por parte de la historiografía. Hasta el momento se ha pasado por alto su importancia como dinamizador, en algunos casos casi único, de la vida artística zaragozana de las primeras décadas del siglo XX.

Antonio González fue pintor aficionado. Formado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid[1396], se había hecho cargo algunos años antes de la cátedra de pintura del Ateneo; teniendo un protagonismo esencial en la organización de sus clases de modelo vivo. Como pintor, participó en las regionales de 1912 y 1913 y también en la de Independientes y Noveles de 1919. Pero, al mismo tiempo, González fue uno de los citados hermanos González, aquellos industriales que en su tienda de muebles dieron cabida a las primeras exposiciones individuales celebradas en la ciudad de Zaragoza a principios de siglo. Conocemos su rostro gracias al retrato que Miguel Viladrich le realizó hacia 1918 y que, aunque se encuentra en paradero desconocido, aparece reproducido bajo el título *El mueblista de Zaragoza* en la monografía que dedicó Luis Bertrán al pintor en 1926[1397]. También en esos años fue retratado por Juan José Gárate, según ha recogido María Pilar López[1398].

1394 TORRES, L., "Zuloaga y sus obras. Comentarios a la Exposición II", *Juventud*, nº 109, Zaragoza, 21 de mayo de 1916, pp. 3-4, espec., p. 3.

1395 OSTALÉ TUDELA, E., "Lienzos y artistas de la Exposición", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 17 de junio de 1916, p. 1.

1396 En concreto etuvo matriculado en los cursos 1888-89 y 1890-91, no figurando, que tengamos noticia, en el intermedio: A.E.E.P.E.G.M., Universidad Complutense de Madrid, Caja 174-3, cursos 1888-89 y 1890-91.

1397 BERTRÁN, L., *M. Viladrich. La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Caras y Caretas, 1926, p.39.

1398 LÓPEZ, *op. cit.*, p. 240 (reproducido).

Pero si mantuvo relación con algún pintor este fue Ignacio Zuloaga. Su amistad con el vasco fue larga y estrecha, tal y como demuestra la profusa correspondencia que intercambió con éste y que conserva actualmente el archivo del pintor en Pedraza (Segovia). De ahí que no pueda sorprender su implicación en la puesta en marcha de la exposición de 1916. Una labor, por cierto, en la que debió compartir esfuerzos con el barón de Areyzaga. Al menos así lo recogen las actas de la Academia de San Luis, según las cuales ambos fueron nombrados académicos correspondientes por su trabajo en la organización de la misma[1399].

Por cierto que los académicos quedaron tan impresionados por el éxito de la empresa, que consideraron necesario implicarse en el futuro en la organización de otras muestras temporales. Para ello se creó una comisión formada por los señores Lasierra, Palao y Lafiguera, que debían encontrar el modo de instalar los objetos expuestos en alguno de los salones del museo de manera que fuera sencillo retirarlos de cara a futuras citas[1400]. Lamentablemente, y pese a sus intenciones, ni la Academia ni el Museo se caracterizaron en los años sucesivos por su capacidad para organizar nuevas exposiciones.

Volviendo sobre la recepción que tuvo la obra de Zuloaga en Zaragoza, podemos decir que éste lo tenía todo a su favor. Al menos en relación a lo que podía haber ocurrido de exponer, por ejemplo, en Madrid. Era una figura respetada por toda la intelectualidad local, considerado ejemplo y maestro para los artistas aragoneses y, entre todos ellos, como vimos, contaba con no pocos amigos. De modo que la recepción de su obra dejaba escaso margen a la polémica. Y, cuando ésta se produjo, fue a partir de una única opinión aislada que rápidamente fue respondida desde otros medios.

La propia Academia de San Luis encargó a uno de sus miembros, el pintor Luis Gracia Pueyo, por cierto también participante en la muestra, que realizara una informe sobre las obras expuestas por el vasco. Algo que no es de extrañar dado que la de San Luis le había concedido poco antes el título de académico de honor[1401]. Gracia realizó un exhaustivo análisis obra por obra, que ha quedado recogido en el Libro de Actas de la entidad. En éste concluía:

> "En resumen, mis impresiones son las de que aparte de que yo no seguiría nunca la escuela Zuloaguesca por ser mi temperamento opuesto (…) soy un ferviente admirador suyo; su arte me hechiza; como patriota le deseo mucha salud y el mismo entusiasmo por esta tierra para volver a cobijar en nuestro Museo obras tan admirables como las presentes"[1402].

1399 A.R.A.N.B.A.S.L.Z., *Libro de actas 1915-25,* Sesión del 18 de junio de 1916.

1400 *Ibídem.*

1401 Zuloaga remitió a la Academia de San Luis una carta de agradecimiento por este nombramiento fechada en París el 28 de mayo de 1916. A.R.A.N.B.A.S.L.Z, Caja 1916.

1402 A.R.A.N.B.A.S.L.Z., *Libro de actas 1915-25,* Sesión del 21 de mayo de 1916.

Queda patente que, incluso entre quienes no compartían sus planteamientos estéticos, había profunda admiración por su trabajo. No parecía haber lugar para cuestionar su patriotismo, asunto que, como vimos, subyacía en última instancia en la llamada "cuestión Zuloaga"; cuyo momento álgido, en cualquier caso, ya había quedado atrás.

Los primeros análisis de su pintura corrieron a cargo de Torres en *Juventud* y Valenzuela en *Heraldo.* Como no podía ser de otra manera. El primero describía así sus contenidos: "Son los ojos obsesionados de las mujeres, la fuerte y luminosa palpitación de las carnes desnudas, la acometividad de los personajes convertidos en símbolos y rebeldías de un gran espíritu independiente, la trágica visión de los fondos tormentosos y atormentadores que son como el espejo en que mira un país alegre que llora", al tiempo que le calificaba de maestro y renovador de la técnica[1403]. Valenzuela, por su parte, le calificaba como superador de la técnica impresionista, alababa su renuncia a convertirse en copista servil de la naturaleza y llamaba la atención sobre la gran cantidad de seguidores con que contaba[1404].

En ambos casos, no hubo lugar a crítica alguna, tan solo alabanzas. Y, sin embargo, hubo una voz discordante dentro del aparente consenso aragonés a este respecto. Y ésta trajo consigo la consiguiente reacción. Todo se inició a partir de la aparición de una serie de cinco artículos dedicados a la exposición en *Diario de Avisos de Zaragoza* con la firma del escritor José Viana Cólera[1405]. Comenzó analizando el modo en que la sátira era utilizada en la obra de Goya para diferenciarla de cómo, en su opinión, se servía de ella Zuloaga. El tono de su crítica empezaba a hacerse evidente en el tercero de sus textos, cuando concluía: "Tolero la mentira artística si no tiene intención de zaherir; pero no la aplaudo nunca cuando con esa mentir se quiere retratar una época"[1406]. De este modo, y sin aludir todavía directamente al pintor vasco, se posicionaba con aquellos que consideraban su visión de España un falseamiento de la realidad. Una visión que concreta, y censura, de forma clara en su siguiente artículo:

> "No participe usted consintiendo, de ese embrutecimiento que se nos echa en cara. Diga usted a los españoles que por huir de una dictadura caen en la peor de las dictaduras, que es la dictadura sobre los entendimientos (…)
>
> Pero deje usted a los toros y a los toreros que, al fin y al cabo es un abolengo de raza que se ha convertido en catecismo. ¿Acaso piensa usted que dentro de la raza latina, desde Bizancio a Calpe, no hay defectos más grandes que el de los toros (…)
>
> El pueblo español decae por lo mismo que decae el arte: Por falta de ideales nacionales, y por falta de ideales artísticos (…)

1403 Aunque el artículo no aparece firmado es el primero de una serie escrita por Torres: "Zuloaga y su obra. Comentarios a la exposición", *Juventud*, nº 108, Zaragoza, 14 de mayo de 1916, pp. 3-4, espec., p. 3.

1404 VALENZUELA LA ROSA, J., "Notas de Arte. Las obras de Zuloaga", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza 21 de mayo de 1916, p. 1.

1405 Aparecidos de forma sucesiva en *Diario de Avisos* entre finales de mayo y principios de junio.

1406 VIANA CÓLERA, J., "Para que la sátira lo sea… Goya y Zuloaga III", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 30 de mayo de 1916, p. 1.

> ¿Quiere usted oír mi consejo? Recorra usted España, que no sé por qué, me parece que guarda muchos misterios para el talento que usted tiene. Maneje usted su luz como quiera que es privilegio de artista: pero déjenos intactos nuestros campos y nuestro cielo: pinte usted si quiere víctimas de la fiesta pero déjenos una ráfaga de luz siquiera y sobre todo sea usted más optimista y más certero en sus flechazos ya que el mal que usted cree injustamente principalísimo es una consecuencia de nuestra decadencia, no la decadencia consecuencia del mal"[1407].

Unos planteamientos que resumía en el último de sus trabajos: "Extractando lo dicho en mis crónicas yo juzgo a Zuloaga en mi fuero interno diciendo que es un buen artista, dibujante minucioso, estrecho de criterio, poco conocedor de España, muy inferior; pero considerablemente inferior a Goya, amigo del Greco, "lector" a ratos de Velázquez, adusto, agrio de carácter y pesimista"[1408].

Para finalizar cuestionando aquello que tantas veces se había esgrimido desde la prensa aragonesa, la posibilidad de que Zuloaga pudiera ser guía y maestro para las nuevas generaciones:

> "Los discípulos de Zuloaga no valdrán nunca nada. He aquí la razón.
>
> La escuela de Zuloaga es de las que mueren con el artista porque no tiene realidad ninguna. Zuloaga ha prescindido de todo. Nos deja el asunto y detrás pone un tapiz. El catecúmeno artístico que quiera estudiarse encontrara con una cosa tan excéntrica como el escultor que sin conocer más modelo que los clásicos se tropieza de manos a boca con una escultura de Miguel Ángel. (…)
>
> Para que esos discípulos valieran algo sería preciso que Zuloaga les sugestionara hasta el punto de convencerlos que la reunión de los siete colores del iris forma el color negro. (…) Afortunadamente para el Arte y para los artistas no habrá muchos Zuloaguistas dentro de pocos años. Porque el pintor que nos ha ocupado es de esos hombres que pasan por el mundo completamente solos, sin dejar sucesión, ya que los casos de un pesimismo tan morboso no son el patrimonio de nuestra raza"[1409].

Como adelantábamos, la serie de artículos de Viana recibió una rápida respuesta desde otros medios, especialmente *Heraldo de Aragón* y *La Crónica de Aragón*. E incluso el propio *Diario de Avisos* terminaría por incluir una nota de felicitación por la exposición señalando su admiración por la figura de Zuloaga[1410].

1407 VIANA CÓLERA, J., "La sátira de Zuloaga. Goya y Zuloaga IV", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 1 de junio de 1916, p. 2.

1408 VIANA CÓLERA, J., "Crónica de Arte. Resumen y conclusión", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 4 de junio de 1916, p. 1.

1409 *Ibídem.*

1410 Tal y como recoge Chus Tudelilla en: TUDELILLA, *op. cit.,* 1996, p. 57.

El primero en responder fue el dibujante Mariano Ara Burges, que participaba en la exposición. En su réplica, que aludía directamente a Viana y su serie de artículos, censuró el que se atacara a quien había mostrado la generosidad de traer hasta Zaragoza sus trabajos y, sobre todo, cuestionaba la capacidad de Viana para actuar como crítico de arte: "Sí, señor Viana Cólera; en el campo literario quizá alcance éxitos ruidosos, pero abandone la crítica pictórica que resulta tan mala como mi crónica juzgada como trabajo literario"[1411]. Tras una contrarréplica de Viana en que trataba de demostrar su erudición, Ara volvió a intervenir en *La Crónica* recurriendo en su defensa de Zuloaga a lo que autores más reputados que él habían planteado[1412]. Entre ellos Santiago Rusiñol y Ricardo del Arco quien en su reseña sobre la exposición aparecida en *El Liberal* madrileño y *El Diario de Huesca* señalaba:

> "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 Goya. No cabe duda de que se trata de un acontecimiento en la vida artística española: y la emoción estética que se experimenta compensa con creces cualquier sacrificio. Por lo demás, lo que Zuloaga significa en el arte contemporáneo es ocioso apuntarlo. Estamos ante un valor artístico de muchos quilates. A ver si ahora, merced a esta Exposición (con la que Zaragoza ha renovado su gloriosa tradición artística), cesa la anomalía de que se conozca a Zuloaga más en el extranjero que en España"[1413].

Igualmente en contra de las opiniones de Viana se manifestó Dionisio Lasuén en *Heraldo de Aragón*, volviendo a incidir en la falta de capacitación del escritor para desempeñar la labor de crítico, y más para hacerlo en contra de un artista no sólo generoso con los aragoneses sino también internacionalmente laureado[1414].

De la exposición habló también Luis López Allué y, si bien en su caso no aludió directamente a los escritos de Viana, destacó precisamente del trabajo de Zuloaga el tono crítico contenido en su obra contra la España más tradicional. Especialmente encontraba una crítica descarnada contra la idiosincrasia española en la obra *Ídolos futuros*, en cuyos jóvenes toreros, con "aquel rictus de imbecilidad que asoma a sus bocas y aquellas estrechas frentes, negación de la inteligencia" encontraba, tal vez una visión algo exagerada y pesimista de la España del siglo XX, pero también un "pedazo vivo y chorreando sangre del alma española"[1415].

1411 ARA BURGES, M., "De Arte. ¡Zuloaga!", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 6 de junio de 1916, p. 1.

1412 ARA BURGES, M., "¡¡¡Zuloaga!!!", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 11 de junio de 1916, p. 1.

1413 DEL ARCO, R., "Impresiones artísticas. La Exposición Zuloaga", *El Diario de Huesca*, Huesca, 7 de junio de 1916, pp. 1-2, espec. p. 1.

1414 LASUÉN, D., "Algo de Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 15 de junio de 1916, p. 1.

1415 LÓPEZ ALLUÉ, L., "En la Exposición Zuloaga. Impresiones de un profano", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de junio de 1916, pp. 1-2.

Tal y como ha podido observarse, si hay una idea que se repetía en relación con la implicación de Zuloaga en el medio artístico aragonés, era la de destacar el papel que podía jugar como inspirador de la nueva generación de pintores aragoneses, faltos de una figura de verdadero renombre y proyección nacional. Incluso antes de que se celebrara la exposición, Valenzuela ya señalaba que había venido a sacar a los jóvenes de su letargo:

> "Vino a Zaragoza y sopló la llama del entusiasmo artístico en la juventud. A su poderoso conjuro despertaron las actividades muertas y se reanimó la fe que vacilaba. Sugestionados nuestros artistas por aquella confianza ciega en el idea, mostrada por un hombre de tan recia voluntad, se levantaron y emprendieron animosos su camino"[1416].

Y es que, como el propio Valenzuela criticaría poco después, insistiendo en esa labor de denuncia del precario ambiente artístico aragonés de la que llegaba ocupándose desde el inicio del siglo:

> "En ninguna parte viven los artistas tan olvidados, tan sumidos en una letal atmósfera de indiferencia y menosprecio. Se necesita una voluntad heroica para resistir y mantenerse fuerte, en esas condiciones.
>
> No hay nadie que adivine la trascendencia que podría alcanzar la oscura labor de esos trabajadores del ideal. No hay nadie que vislumbre su influencia posible sobre el sentimiento público y la riqueza común.
>
> Y, sin embargo, sin artistas, no habrá nunca en un pueblo ni verdadero florecimiento de cultura ni positivo engrandecimiento industrial. El arte es hoy, más que nunca un indispensable ornato de todos los aspectos de la vida. La lucha más terrible y porfiada de los tiempos actuales es la del hombre con la naturaleza para arrancarle el secreto de una fórmula artística que satisfaga los anhelos del mundo presente.
>
> Aquí seguimos sin enterarnos de todo ello. Por eso nuestros artistas, aún contando con excepcionales aptitudes, viven la vida del fastidio y de la desesperanza"[1417].

De ahí que fuera tan importante la reunión de sus trabajos en torno a la pintura de Zuloaga, puesto que era una oportunidad única de enseñar su obra no sólo al propio público aragonés, en su mayor parte desconocedor de la realidad artística local, sino también de proyectarla fuera de la región. Podía ser el momento de los aragoneses en esa paulatina sucesión de descubrimientos provinciales que se estaba operando desde el centro madrileño. Lamentablemente, no se llegó tan lejos.

En cualquier caso, así debió verlo Luis Torres, quien, de acuerdo con los principios aragonesistas que había esgrimido en sus escritos de esos años, subrayaba la necesidad de que la exposición se convirtiera en un instrumento de desarrollo regional:

1416 VALENZUELA, *op. cit.*, 20 de marzo de 1916.

1417 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.

"La Exposición Zuloaga marca un resurgimiento que ya no debe abandonar nuestra juventud, ni la que ya tiene su personalidad formada, ni la que todavía está en los comienzos de la lucha.

Prescindiendo un poco del centralismo y sin llegar, ni menos pensarlo, a separatistas, podemos continuar haciendo mucha labor regional"[1418].

Sin embargo fue Juan José Lorente, director por aquel entonces de la revista *Juventud*, quien desde esta publicación supo recoger mejor el sentimiento de despertar cultural que en ese momento se estaba apoderando de la intelectualidad zaragozana. Y lo hacía bajo el expresivo título de "Renacimiento":

"¡Albricias! Asistimos a un vigoroso renacimiento de este Aragón que parecía aletargado.

En todos los órdenes de la vida se advierten señales claras del resurgir de Aragón.

El fenómeno es más perceptible en el terreno del arte, que es el que siempre tuvimos más descuidado. (…)

En el yermo espiritual de Aragón, hosco y desolador como la estepa rusa, ni florecía el arte ni se aclimataban sus sacerdotes. (…) El arte languidecía de un modo alarmante; los artistas, heridos por el desamor de los suyos, o tenía 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. Poco a poco se va purificando el ambiente enrarecido; poco a poco también se suaviza y reblandece la costra del yermo. Ya empieza a dar flores el erial en que antes solamente podían crecer los caros"[1419].

Era por tanto el arte, uno de los ámbitos que mejor podía encarnar ese sentimiento regionalista tan acusado en esos mismos años. Y Lorente pone diferentes ejemplos de ello: el nacimiento de dos asociaciones musicales, la orquesta de Lully y la Sinfónica Aragonesa; la labor que estaba desarrollando una nueva generación de escritores aragoneses; y, por supuesto, las obras de los pintores locales reunidas en la exposición Zuloaga, que, en su opinión, habían dado "una bizarra muestra de su valer"[1420]. Y de este modo concluía: "Adelante jóvenes. El hielo está roto. El resurgimiento artístico se ha iniciado. A vosotros toca proseguirlo"[1421].

Antes de analizar el paso de los aragoneses por la exposición, conviene hacer alusión a la participación de Uranga en la misma. Ésta no pasó ni mucho menos desapercibida, pero lo cierto es que ocupó siempre un lugar algo secundario en relación a la atención que recibió Zuloaga e incluso los aragoneses. Su labor pictórica fue siempre reconocida y destacada,

1418 TORRES, L., "La Exposición Zuloaga", *Juventud*, nº 107, Zaragoza, 7 de mayo de 1916, p. 3.

1419 LORENTE, J. J., "Renacimiento", *Juventud*, nº 110, Zaragoza, 28 de mayo de 1916, pp. 1-2, espec., p. 1.

1420 *Ibídem.*

1421 *Ibídem,* p. 2.

pero ninguna de las reseñas localizadas acometió en profundidad el análisis de la misma. Y, sin embargo, su presencia distó mucho de ser anecdótica. De hecho, presentó veinticinco trabajos, el mismo número que Zuloaga, por lo que debió tener un protagonismo mucho mayor del que pueda pensarse[1422]. Eso sí, no expuso, como el eibarrés, en sala propia, sino que agrupó sus trabajos junto al de los aragoneses a los que, al menos por volumen de obra, debió en cierta medida eclipsar.

En cuanto a los pintores aragoneses[1423], si analizamos su obra en conjunto, y pese al éxito que se señaló en todas las crónicas, lo cierto es que distó mucho de ser brillante. Fundamentalmente porque algunos de los que tuvieron un mayor protagonismo, no acudieron con trabajos inéditos. Ya el 1 de mayo, ante el anuncio de las obras que iba a enviar Gil Bergasa, Ostalé tuvo sospechas al respecto, por lo que incluyó el ruego de los organizadores de que los trabajos enviados fueran originales y no expuestos en otras regionales[1424]. Poco después, en su reseña sobre la inauguración dejó constancia de que Gil Bergasa, Aguado y Lafuente habían presentado obra nueva junto a otras con las que ya habían tenido éxito en citas anteriores[1425]. A este grupo podemos añadir a García Condoy y Marín Bagüés, no tanto por llevar obras ya vistas, sino por participar con trabajos escasamente recientes.

En su descargo cabe recordar que la exposición de *Paraninfo* había tenido lugar apenas ocho meses antes, en octubre de 1915, sin duda tiempo suficiente para producir obra nueva, pero muy ajustado si tenemos en cuenta el ritmo expositivo al que estaban acostumbrados. De cualquier modo, es necesario analizar cada caso de manera independiente.

Antes de ello, conviene llamar la atención sobre la clasificación en dos grupos diferentes establecida por Ostalé y que deja constancia de las manifiestas diferencias que había entre los pintores regionalistas y los de la generación anterior. Dentro de este segundo grupo incluye Ostalé a Gárate, Casanova, Estevan, Gracia, Bayod, Oliver Aznar, Pallarés e Íñigo. Aquellos que, a su entender, mantenían una estética propia de la centuria pasada, la que prevalecía todavía en los centros de enseñanza:

> "Un grupo de estos posee una estética ramplona, rudimentaria, que los viejos quieren a toda costa sostener y que fue consagrada a mediados del pasado siglo. Es la estética que encanta a las señoritas, la de las verdaderas preciosidades, la sostenida por

1422 Según el folleto editado los títulos de esas veinticinco obras fueron: *Ermita, Apunte de Guipúzcoa, Posada de las Ánimas, Retrato de una señorita, Inri, Segovia, Caserío de Elgueta, Retrato del cronista Sr. Izarra, Toro ensogado, El anticuario, Después de la fiesta, El Quijote, La despedida del Buñolero, Ansotanas, Elgueta, Casas de Vitoria, La Catedral de Vitoria, Cabeza de estudio, Chulas, Mendigo, Segovia (Plaza del Carmen), Catedral de Segovia, Prueba de hacha, Paisaje de Álava* y *Tipo segoviano.*

1423 La nómina completa de participantes fue: Francisco Marín Bagüés, Rafael Aguado Arnal, Julio García Condoy, Ángel Díaz Domínguez, Justino Gil Bergasa, Cayo Guadalupe, Enrique de Gregorio Rocasolano, Juan José Gárate, Enrique Casanova, Hermenegildo Estevan, Luis Gracia Pueyo, Joaquín Pallarés, Mariano Ara Burges, Luis Íñigo, Félix Lafuente, Eulogio Murillo, Mariano Oliver Aznar y F. Bayod.

1424 OSTALÉ TUDELA, E., "De Arte. Exposición Zuloaga", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 1 de mayo de 1916, p. 3

1425 OSTALÉ, *op. cit.*, 14 de mayo de 1916.

ancianos y jóvenes sin talento; la que por desgracia nuestra enseñan los inválidos del arte en sus cátedras oficiales, y salvo honrosas excepciones, los profesores de esas mil Academias particulares. Me refiero a esa estética que parte de dos principios: de los atenienses en escultura y de los italianos, en pintura"[1426].

Una estética que también estaba instalada en los centros oficiales aragoneses, cuestión que le sirve para denunciar que, precisamente los maestros de éstos, no habían participado en la exposición y que, algunos de ellos, ni siquiera se habían dignado a visitarla. Con lo que concluye: "Esos señores son los más obligados a hacer manifestaciones de arte y no hacen ninguna. Son los culpables de nuestra decadencia artística. Ni tienen entusiasmo, ni afición. Hace mucho tiempo que no muestran ninguna producción suya"[1427].

Frente a éstos situaba a los que sí mostraban entusiasmo y, sin embargo, tenían que sobrevivir precariamente. Tanto, que señala el hecho de que uno de ellos se ganaba la vida como blanquero –ignoramos de a quién puede referirse– y otro como diseñador de una platería –en probable alusión a Díaz Domínguez y sus trabajos para los Faci–. Dentro de este segundo grupo, en el que enumera a Marín, Díaz Domínguez, Gil Bergasa, Aguado, García Condoy, de Gregorio, Cayo Guadalupe, Ara, Lafuente y Murillo, agrupaba alos que buscaban nuevas vías de expresión, sin renunciar a los grandes maestros, pero sí a permanecer en el ámbito definido por la generación anterior:

"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"[1428].

Lo cierto es que resulta difícil precisar dónde situaba ese comienzo de la decadencia y, más aún, a qué se refería con esa "nueva estética científica". De hecho, criticaba a los autores del primer grupo por ignorar "todo lo que se refiere a propiedades geométricas de la forma" y echar a un lado "todas las leyes de generación matemática"[1429]. Y, a continuación, añadía:

1426 OSTALÉ TUDELA, E., "Lienzos y artistas de la Exposición", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 23 de junio de 1916, p. 1.

1427 *Ibídem.*

1428 *Ibídem.*

1429 *Ibídem.*

"Es la estética atrasada, si se compara con el estado actual en que se hallan las ciencias exactas que han logrado introducirse en todos los conocimientos, y podemos notar su influencia hasta el punto de romper en el orden pictórico las clasificaciones de éste"[1430].

Las alusiones a la geometría y la matemática parecen abundar en el camino de la depuración formal, de la eliminación de los excesos retóricos y literarios propios del arte decimonónico. El propio autor alude a "la precisión de las formas", un camino que, si bien se estaba ensayando ya, se desarrollaría de forma más clara tras el final de la I Guerra Mundial.

En cualquier caso, resulta difícil precisar dónde se encontraban los referentes plásticos defendidos por Ostalé. No podemos olvidar, eso sí, que si bien Ostalé se había mostrado respetuoso con las propuestas pictóricas de Barradas, apenas un año después se declararía poco favorable hacia lo que denominó como "snobismo parisién". Fue en relación con la exposición a beneficio de los Legionarios Españoles celebrada en Madrid y Barcelona en 1917[1431]. Más allá de la presencia de los humoristas franceses, Ostalé tan sólo destacó en ésta el hecho de que cuatro de las obras pintadas, dos de Celso Lagar y dos de Súñez (entendemos que se refería en realidad a Sunyer) formaban parte de un "sistema incubado por el Snobismo parisién y que han sido repelidos a Montmartre, donde nacieron para que sigan su vida lánguida de desequilibrados, solitaria, de incomprendidos"[1432]. Se trataba por tanto de un buen conocedor del panorama español del momento pero, una vez más, sus horizontes estéticos estaban más cerca de las propuestas de Zuloaga y sus seguidores que de todo aquello que pudiera significar una verdadera modernización. El regionalismo plástico seguía siendo la única vía mínimamente renovadora que eran capaces de degustar la mayor parte de los paladares aragoneses.

Y es esa la vía que triunfó en la exposición Zuloaga como lo estaba haciendo en el resto de regiones españolas. Así lo reconocía el propio José Francés desde *La Esfera*: "Desde luego el triunfo es de los jóvenes. En Aragón, como en todas las regiones que integran la vida española, hallamos en la juventud las felices pruebas del actual renacimiento estético"[1433].

Figura clave de ese renacimiento estético en Aragón era, tal y como hemos visto, y como el propio Francés señalaba, Francisco Marín Bagüés. Éste llevó cinco obras a la exposición: *El pan bendito, Paisaje de Florencia, De regreso de la fuente, El almuerzo, Una del siglo pasado.* Al menos según el folleto oficial. La prensa citó también la posibilidad de que enviara un *Autorretrato*, así como uno de sus bodegones: *Frutos de Aragón*. Ostalé también planteó la posibilidad de que los artistas solicitaran a la Diputación de Zaragoza la cesión de *Los compromisarios de Caspe* pero, aunque García Guatas señalara que finalmente se expuso en una

1430 *Ibídem.*

1431 Aunque Ostalé informa sobre la exposición en un medio zaragozano e incluso realiza una crítica sobre la misma, no aclara en ningún momento dónde tiene lugar la muestra. Aunque cabría la sospecha de que la muestra pudiera pasar por Zaragoza, no tenemos ninguna otra noticia segura que así lo confirme: OSTALÉ TUDELA, E., "La pintura en 1917", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 13 de febrero de 1917, p. 1.

1432 *Ibídem.*

1433 LAGO, S., "Arte regional. Los pintores aragoneses", *La Esfera,* nº 132, Madrid, 8 de julio de 1916.

sala aparte, no hemos podido confirmarlo[1434]. Fuera así o no, lo cierto es que se trataba bien de obras ampliamente publicitadas para entonces por la prensa, bien de trabajos inéditos pero pintados hacía tiempo. Y es que, en esos momentos, Marín estaba sufriendo su citada crisis de salud mental. Un extremo que fue reiteradamente aludido por los diferentes cronistas de la exposición, fundamentalmente, para desearle una pronta recuperación. Valenzuela, por ejemplo, que le reconocía como un maestro, vinculaba la crisis a la propia auto-exigencia del autor: "Marín ha hecho muchísimo en poco tiempo. Tal vez la violenta tensión que impuso a su ánimo, fuera la causa de que éste se haya quebrado dolorosamente"[1435].

Torres, de acuerdo con sus propias inquietudes, prefería centrarse en la forma en que Marín era capaz de representar los tipos aragoneses. Razón por la cual no es de extrañar que le situara a la cabeza de los jóvenes artistas aragoneses. En relación con *El pan bendito* señalaba:

> "es una bella nota de regionalismo y de color. Los tipos netamente aragoneses están en este lienzo analizados y vistos con absoluta consciencia. Todas las figuras del grupo tienen rasgos inconfundibles de la tierra. Sin firma se adivinaría en todos ellos el pincel del joven maestro, que tanto se ha perfeccionado en el estudio de los caracteres baturros".

Esa era una de las preocupaciones principales de la crítica regionalista: el modo en que los tipos, que en definitiva reunían la esencia de lo aragonés, eran representados por estos autores con su pintura. Si bien, curiosamente, no consideraba que fuera *El pan bendito* –ni tampoco el resto de las presentadas–, una de las principales obras del autor. Algo que no deja de sorprender dada la entidad, y calidad, de la misma, así como los intereses plásticos de Torres.

Por último, cabe citar las apreciaciones realizadas por Francés en *La Esfera*. Éste, en lugar de ocuparse *El pan bendito* –que ya había podido observar junto a *Los Compromisarios* en la anterior nacional–, se centró en *De regreso de la fuente*, por considerar que respondía a "la última manera del joven maestro". En realidad se trataba de un obra pintada en 1911, durante su estancia italiana, y su uso de la materia pictórica, el color y la luz se correspondían perfectamente con las obras realizadas en ese momento; no así con lo realizado después. En cualquier caso, Francés no desconocía la situación que estaba atravesando Marín entonces dado que, tal y como recogió en su *El año artístico 1916*: "Marín Bagüés, uno de los más admirables pintores de hoy, había entrado en un manicomio poco antes de inaugurarse esta Exposición[1436].

1434 OSTALÉ TUDELA, E., "De Arte. Exposición Zuloaga", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 6 de mayo de 1916, p. 4; GARCÍA, *op. cit.*, 1976, p. 55.

1435 VALENZUELA, *op. cit.,* 25 de mayo de 1916.

1436 FRANCÉS, J., *El año artístico 1916*, Madrid, Mundo Latino, 1917, p. 160.

El hecho de que Francés, uno de los más reputados críticos del país considerara a Marín uno de los autores más importantes del momento, subraya, hasta qué punto el autor estaba en condiciones de haber obtenido un mayor reconocimiento a nivel nacional –el mismo que consideró se le había negado en la Nacional del año anterior–. La crisis de salud sobrevenida en plena madurez, su escasa afición a mostrar sus trabajos al público y el hecho de que nunca diera el paso de dejar Zaragoza por Madrid, debieron sin duda contribuir a que no se convirtiera en la cabeza visible que los pintores aragoneses tanto necesitaban y que siempre pareció llamado a ser.

Más allá del reconocimiento a la maestría de Marín, el verdadero triunfador de la exposición fue Ángel Díaz Domínguez. Ahora bien, que Díaz se convirtiera en la auténtica revelación de la muestra tuvo mucho que ver con el apoyo decidido que hizo Zuloaga de su pintura. A partir de ese momento, toda la crítica se deshizo en elogios hacia su pintura. Todo se había iniciado con la ya referida visita de Zuloaga al Salón Rojo pintado por Díaz en el Mercantil. Fue entonces cuando el visto bueno otorgado por el maestro zanjó una polémica que debió estar a punto de terminar con las aspiraciones profesionales del pintor. Hasta ese punto era respetada la opinión del vasco. Tal y como planteaba Ostalé: "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"[1437].

Díaz y Zuloaga no se conocían hasta ese momento, por lo que, dado que las crónicas de la exposición recogen este episodio en pasado, no es de extrañar que Zuloaga pudiera contemplar los lienzos de Díaz en su visita de noviembre de 1915, momento en el que ya debían ocupar su lugar en el Salón Rojo. Pero Zuloaga no quedó contento únicamente con haber salvado el rédito profesional del pintor de origen logroñés, sino que durante el transcurso de la exposición insistió en su valía y encabezó una iniciativa que fue ampliamente recogida por la prensa:

> "Zuloaga que lo alabó sin conocerlo y cuando de todos era criticado, hoy se ha vuelto a nosotros y palabra más o menos nos ha dicho: Señores, Díaz Domínguez para mi, es uno de los pintores que he visto en él más talento y condiciones. Sus cuadros últimos están muy bien… es preciso que a ese muchacho se le proteja y ayude para que siga sus estudios que serán de positivo resultado. Debemos entre los que amamos las cosas de arte, y sobre todo a Aragón, abrir una suscripción para darle una pensión y que vaya a estudiar donde quiera. Yo encabezo esas suscripción con unos cientos de pesetas"[1438].

En definitiva, una labor de mecenazgo propia de alguien que había decidido firmemente prestar su apoyo a los artistas aragoneses. Finalmente, se acordó que, en lugar de reunir dinero para una pensión, se abriera una suscripción para adquirir una de sus obras

1437 OSTALÉ, *op. cit.*, 16 de mayo de 1916.

1438 *Ibídem.*

con destino al Museo provincial. Zuloaga fue el primero, pero pronto se sumaron otros particulares cuyos nombres y cantidades donadas llegaron a ser publicadas en prensa. A principios de junio el total ascendía ya a 450 pesetas[1439]. El Centro Mercantil, que en un primer momento acordó colaborar con 75 pesetas, pocos días después reconsideró su decisión y elevó la cantidad hasta las 250[1440]. Demostraba así que la polémica sobre la calidad de su pintura había quedado para entonces completamente enterrada. La Academia de San Luis, por su parte, tuvo que declinar la invitación por no contar con una partida reservada en su presupuesto de ese año[1441].

Ignoramos cuál fue la cantidad finalmente recaudada, ni si se llegó a entregar al pintor, pero lo cierto es que éste, veinte años después, todavía no había hecho entrega de su trabajo. Lo recordaba en una de las sesiones de la Academia Miguel Allué Salvador, concretamente en enero de 1936. Valenzuela fue el encargado de exponer las razones que habían llevado a Díaz a semejante retraso. Según señaló la principal preocupación de éste consistía en "hacer un cuadro digno del Museo"[1442]. La guerra debió impedir, una vez más, la entrega. De modo que *Mujer joven durmiendo*, la obra finalmente enviada por el autor, no pasó a formar de la colección de la entidad hasta el 21 de agosto de 1941[1443].

Volviendo sobre la recepción que tuvo Díaz en la exposición de 1916, resultan significativas algunas afirmaciones realizadas por Valenzuela. Éste, que había reconocido las virtudes del pintor una década antes en *Revista de Aragón*, trazó una breve descripción de su trayectoria. Según recogía, Díaz:

> "Había obtenido recompensas muy estimables en su primera juventud pero esa indiferencia del público, a la que antes aludíamos, estuvo a punto de matar en flor sus esperanzas. Cuando tuvo ocasión de mostrar su originalidad y sus arrestos lo hizo valientemente aguantando impávido el chubasco de insensatos e irónicos juicios que cayeron sobre él. Ahora triunfa en la Exposición con dos cuadros y un retrato que han merecido unánimes elogios"[1444].

Lo expresado por Valenzuela se corresponde perfectamente con la información que conservamos sobre el autor. Si durante los primeros años de siglo había sido uno de los primeros introductores del modernismo en Aragón, a través sobre todo de sus carteles, lo cierto es que después de haber participado en la Nacional de 1904 y haber obtenido buenos resultados en algún que otro concurso local, su nombre pasó prácticamente desapercibido durante casi una década. Más allá de su labor como ilustrador en *Heraldo de Aragón* –de

1439 "Díaz Domínguez", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 1 de junio de 1916, p. 3.

1440 MARTÍNEZ y RIVAS, *op. cit.* Documento 73, 24 de mayo de 1916 y documento 74, 16 de junio de 1916.

1441 A.R.A.N.B.A.S.L.Z., *Libro de actas 1915-25,* Sesión del 18 de mayo de 1916.

1442 A.R.A.N.B.A.S.L.Z., *Libro de actas abril 1925 – octubre 1941.* Sesión del 12 de enero de 1936.

1443 Archivo del Museo de Zaragoza [A.M.Z.]. Donaciones. Año 1941.

1444 VALENZUELA, *op. cit.*, 25 de mayo de 1916.

donde arrancaría su amistad con Valenzuela–, Díaz dejó de participar en exposiciones locales o nacionales, tampoco llevó sus obras a ninguno de los escaparates zaragozanos que se prestaban a ello, ni trató de competir en los escasos concursos para pensionados de pintura que se celebraron. Ni tan siquiera volvió a figurar su nombre entre los ganadores del concurso para la elaboración del cartel de fiestas del Pilar. E incluso su participación en la regional de 1913 pasó bastante desapercibida. De ahí que cuando poco después recibió un encargo tan ambicioso como era la decoración del Salón Rojo del Mercantil, más de uno debiera sorprenderse. Por nuestra parte, no tenemos otra explicación que la de que su proyecto gustara a la junta de la entidad; en la que, por otra parte, debía contar con algún aliado.

El empuje definitivo, en cualquier caso, no llegó hasta las palabras laudatorias de Zuloaga, que lo encumbraron definitivamente dentro del panorama local. Y no fueron las únicas dado que, según recoge Ostalé, al ver sus tres lienzos en la exposición de 1916 también los críticos José Francés y Juan de la Encina –que acudió a Zaragoza enviado por la revista *España*– quisieron conocer otros trabajos del autor, por lo que ambos fueron llevados a visitar el Mercantil. Francés dejó recogidas sus impresiones sobre Díaz tanto en *La Esfera* como en *El año artístico 1916*:

> "Díaz Domínguez fue una revelación para nosotros. Sus lienzos *Goya ante el cabildo del Pilar* y *Capricho* nos hicieron desear el conocimiento de otras obras suyas. Vimos los *panneaux* del Ateneo y Casino Mercantil y no vacilamos en diputar a Díaz Domínguez como un artista de excepcionales méritos. Se trata de un gran pintor decorativo, de un colorista extraordinario. Fijaos en este nombre porque será de las futuras y legítimas glorias, no sólo de la pintura aragonesa sino de la española"[1445].

Pese a contar con el refrendo de Zuloaga y Francés, Díaz nunca llegó a ocupar un lugar verdaderamente relevante en el contexto nacional. Sus participaciones en la Exposición Nacional nunca pasaron de discretas –una bolsa de viaje en 1924 y una tercera medalla ya en 1941–, y para cuando decidió trasladarse a la capital, en 1932, era ya un pintor maduro y no una joven promesa.

En cuanto a la exposición de 1916 Díaz presentó, además de las citadas *Goya ante el cabildo del Pilar* y *Capricho*, un retrato femenino, el de la Señora Lasierra. De éstas solo conocemos la primera, y únicamente a partir de fotografías en blanco y negro, por lo que resulta difícil hacerse una idea clara de sus características. Aunque el folleto de la exposición indica que se trataba de un boceto, no tenemos noticia de que llegara a realizar una versión definitiva de la misma. La obra, por cierto, fue adquirida por Zuloaga, si bien no se conserva actualmente entre los fondos de la fundación que lleva su nombre. Díaz también vendió *Capricho*, en este caso al propio Valenzuela. En definitiva, todo un éxito.

1445 FRANCÉS, *op. cit.*, 1917, p. 160.

Justino Gil Bergasa fue el pintor aragonés con mayor número de obras en la exposición. *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 *Madrileña–, Mi madre, De pesca de la anchoa, Mercado de Ávila* y *Estudio*, son las nueve obras citadas en el catálogo a las que, una vez iniciada la muestra, se añadió el *Retrato de Don Francisco de la Sota*. Algunas eran ya conocidas por el público zaragozano, en concreto, *De pesca de la anchoa*, *Mi madre* y *Mantilla*, que le habían supuesto un considerable éxito en la regional anterior. De hecho, Luis Torres insistía en su análisis en que *Mi madre* seguía siendo la obra más completa de las que había realizado hasta el momento el autor[1446]. Tal y como puede observarse, la sobria solución, tanto en lo compositivo como en lo cromático, del retrato, lo sitúan en la férrea tradición naturalista española a la que tan afín se mostró el pintor.



Justino Gil Bergasa, *Mi madre*, c. 1913

1446 TORRES, L., "Los pintores aragoneses. Comentarios a la exposición V", *Juventud*, nº 112, Zaragoza, 11 de junio de 1916, p. 3.



Justino Gil Bergasa. *Retrato de Don Franciaco de la Sota*, 1916

La crítica volvió a destacar su dominio de la técnica, como hacía Valenzuela: "sabe pintar tal vez más de lo que le conviene y eso lo decimos por temor a que con el tiempo se duerma sobre su misma facilidad"[1447]. Gustó especialmente una de las obras tituladas *Mantilla*, que conocemos a través de reproducciones aparecidas en prensa, y que ponderaron Torres, Valenzuela e incluso José Francés. A éste último sorprendió también *De pesca de la anchoa* "que no por lo exiguo de sus dimensiones es menor en belleza y en armónico acierto"[1448].

Del resto de trabajos presentados hemos podido estudiar directamente dos obras: *La abuela y la nieta* y el *Retrato de Don Francisco de la Sota.* De la primera, una anciana y su nieta vistiendo los tradicionales trajes ansotanos, ya nos ocupamos al hablar de su exposición madrileña, mientras que el retrato, que representaba al presidente del Casino zaragozano, lo finalizó con el tiempo justo para que fuera incluido en la muestra de 1916. De la Sota aparece representado de cuerpo entero, situado en un yermo paisaje que, al parecer acertadamente, Ostalé situó en Valdespartera[1449]. Una composición típicamente noventayochista que no debió desentonar situada cerca de las obras de Zuloaga, de cuyas composiciones tomaría buena nota el autor antes de acometerlo. Algo que se observa también por la fuerza y expresividad contenida en el celaje nuboso que ocupa la mitad de la composición.

La ya referida amistad entre Aguado y Zuloaga debió favorecer que el primero se encargara de elaborar los dos carteles anunciadores para la exposición. Una disciplina en la que, como hemos visto, éste venía destacando dentro del contexto aragonés desde había ya unos años. Siempre, según las crónicas, dando pruebas de modernidad. En este caso contamos únicamente con la descripción de éstos que Torres publicó en *Juventud*: "Grandes masas de color admirablemente entonadas, que sirven de fondo a figuras caricaturescas, de fácil dibujo y sugestiva expresión. Nos demuestran en suma, como Aguado, va orientándose cada día con más acierto en este género de las artes decorativas"[1450]. Por cierto que, según recordaba el periodista, éstos pudieron verse en los puntos más céntricos de la ciudad. La exposición Zuloaga debió ocupar el espacio ciudadano como ninguna otra cita artística lo había hecho desde 1908.

En cuanto a las obras expuestas por Aguado fueron cuatro: *Baturra, Desde el Cabezo de Buenavista, Casas viejas* y *Un portal.* Una de ellas –según indica Concha Lomba la última[1451]–, fue adquirida por el propio Zuloaga dando otra prueba de su apoyo a los artistas locales. En cualquier caso, tampoco ésta se conserva actualmente entre los fondos de la Fundación Zuloaga. Valenzuela recordó que se trataba de obras ya conocidas –*Baturra* y *Desde el Cabezo de Buenavista*, cuando menos, debieron estar en la anterior regional– e indicaba que era una autor

1447 VALENZUELA, *op. cit.*, 25 de mayo de 1916.

1448 LAGO, *op. cit.*, 8 de julio de 1916.

1449 OSTALÉ, *op. cit.*, 1 de mayo de 1916.

1450 TORRES, L., "Los pintores aragoneses. Comentarios a la Exposición IV", *Juventud*, nº 111, Zaragoza, 4 de junio de 1916, pp. 3-4, espec. p. 3.

1451 LOMBA, *op. cit.*, 2000, p. 115.

"capacitado para mayores empresas"[1452]. *Casa viejas*, que conocemos únicamente a través de las reproducciones en blanco y negro aparecidas en prensa, parece denotar la influencia de los rincones urbanos pintados por Zuloaga. Aguado deja atrás cualquier recreación pintoresca para dar el protagonismo a la propia ruina, centrando la composición en la pared blanca donde anteriormente apoyó una construcción ya derruida. Es la visión de una España interior avejentada, lúgubre, casi deshabitada, que se ha puesto en relación con los literatos del 98. En cuanto al color, parece optar por tonalidades oscuras en la línea del *Rincón segoviano* de su mano que ocupó la portada de *La Esfera* en marzo de 1922[1453].

La opinión que de Aguado publicó Francés en *El año artístico* corrobora el estado de transición en el que, como planteábamos, se encontraba la pintura de Aguado en esos años. Una opinión que, al mismo tiempo, debió suponer un acicate para seguir en la línea que estaba ensayando y que el propio Francés quizás pudo conocer en su visita a Zaragoza: "Estamos en presencia de otro pintor joven y de talento. *Casa viejas* y *Un portal* le acreditan suficientemente, con la ventaja de que se trata de lienzos pintados hace algún tiempo e inferiores a su dominio actual de la técnica"[1454].

Algo más cuestionada fue la presencia de otro de los miembros de la generación regionalista: Julio García Condoy. Mostró únicamente dos obras *Tipos italianos* y *Retrato de señora.* En ambos casos se trataba de obras pintadas hacía ya unos años y, según señalaba Torres, conocidas del público. Tal vez por ello no despertaron gran atención entre los cronistas. Salvo en el caso del propio Torres que encontraba en ellas la búsqueda de una personalidad propia, tratando de imitar lo menos posible a cualquiera de sus contemporáneos[1455].

A la primera de estas obras ya nos referimos en su momento, puesto que fue su primer envío como pensionado de la Diputación. En cuanto al *Retrato de señora* se trataba, en realidad, de la propia madre del pintor; la misma obra que había expuesto en 1910. Fue realizado, por lo tanto, antes de su viaje a Italia y denota todavía las imprecisiones propias de un autor en formación. O al menos eso parece intuirse, dado el oscurecimiento que presenta la capa pictórica en su estado actual. En cualquier caso, ambas obras participaban de ese interés por las tonalidades oscuras que habían caracterizado los trabajos de Condoy en aquel momento; algo que observó perfectamente José Francés: "Bien dibujados y construidos son un poco "sordos" de color. García Condoy no debe olvidar que la pintura debe ser esencialmente una exaltación del color y de la luz"[1456].

Que Condoy se presentara tan modestamente en una exposición como ésta tiene su explicación. En primer lugar, buena parte de la producción que había traído de Italia la había dado ya a conocer en la regional de 1915 pero, tal y como indicaba Torres en su crónica, la

1452 VALENZUELA, *op. cit.,* 25 de mayo de 1916.

1453 *La Esfera*, nº 428, Madrid, 18 de marzo de 1922.

1454 FRANCÉS, *op. cit.*, 1917, p. 160.

1455 TORRES, *op. cit.*, 11 de junio de 1916.

1456 LAGO, *op. cit.*, 8 de julio de 1916.

razón fundamental residía en que Condoy no quería mostrar su obra nueva dado que estaba preparando sorpresas para el futuro[1457]. Éstas vendrían en forma de una gran exposición individual, tal y como trataremos en su momento.



Julio García condoy, *Retrato de señora o Mi madre*, c. 1910

Del resto de los pintores jóvenes presentes en la exposición cabe destacar a otros dos. Eulogio Murillo era un pintor natural de Sesa que había llegado a Zaragoza desde Buenos Aires, donde había vivido durante los últimos años. De ahí que fuera un autor desconocido hasta ese momento. Poco sabemos de su trayectoria posterior, tal vez porque regresó de nuevo a América. De hecho, en 1918 participó en el Salón bonaerense. A la exposición Zuloaga trajo precisamente tipos y paisajes americanos, por lo que sus intereses debían encajar perfectamente con lo que se estaba trabajando en su región de origen.

1457 TORRES, *op. cit.,* 11 de junio de 1916.

Caso distinto es el del dibujante Mariano Ara que presentó dos caricaturas, un apunte y otra obra titulada *Bailarina*. Esta última fue calificada por Torres de "acertado ensayo de pintura futurista"[1458]. Una apreciación en la que coincidió con Ostalé que lo situaba en la órbita de esta misma escuela y recordaba "sus recientes dibujos del «Gran Futurista»"[1459]. Por nuestra parte ignoramos a qué publicación podía referirse, si bien pudo ser el propio título de ésta, el que llevara a ambos críticos a coincidir en su conceptualización del autor.

En cuanto al grupo de los veteranos, no podemos pasar por alto la presencia de Lafuente y Gárate. Respecto al primero, que llevó tres trabajos *Catedral de Huesca*, *Interior de ermita* y *Baturra*, las referencias apenas pasaron de la mera enumeración de éstos, así como del reconocimiento a su buen hacer. *Catedral de Huesca* se correspondería con un óleo que recoge la portada principal de ésta que el autor volvió a exponer en el Casino de Huesca en 1925 y que conocemos a través de una reproducción aparecida en el catálogo. Mientras que *Interior de ermita*, podría corresponderse con una representación del interior de la ermita de Jara, catalogada por Alvira que la fecha en 1901[1460], en la que incluye a una mujer vestida con traje regional que fija su mirada en el espectador. En ambos casos su tratamiento se corresponde con las fórmulas más características del autor. Por último, *Baturra*, un retrato femenino perteneciente a la colección del Ayuntamiento de Zaragoza, pudo haberla realizado en fechas algo más recientes, si bien tampoco se ajusta a las características de sus trabajos decorativos en el Mercantil o el Casino de Huesca.



Félix Lafuente, *Baturra*, 1908-1915

1458 *Ibídem.*

1459 OSTALÉ, *op. cit.*, 6 de mayo de 1916.

1460 *Ibídem*, p. 172.

Resulta especialmente significativo que Ostalé, al establecer los dos grupos de autores representados en la exposición, sitúe a Lafuente entre los que se habían apartado de la estética decimonónica[1461]. Esto pese a que las obras que presentó no destacaran por su capacidad renovadora. En cualquier caso, esto subraya lo que ya indicamos en su momento, que Lafuente supo dar un paso en busca de nuevas vías de expresión que no dieron el resto de los miembros de su generación. Y así se lo reconocía Ostalé quizá pensando más en su trabajo en el Mercantil que en la propia *Baturra* aquí expuesta; pese a que también en ésta se observa un cierto intento de llevar a cabo un nuevo acercamiento, más veraz, a los tipos locales.

Caso contrario es el del citado Gárate que, pese a ser algo más joven que el oscense, fue situado por Ostalé en el grupo de aquellos cuya estética había quedado ya desfasada[1462]. Y lo cierto es que las dos obras que presentó *Venecia* y *Lavando cáñamo*, apenas recibieron atención desde la prensa. El momento de Gárate parecía haber pasado. Ambas obras se correspondían con el estilo más característico del autor, aquel que le había llevado a ser señalado como la gran figura de la pintura aragonesa durante los primeros años del siglo. Pero lo cierto es que, para entonces, su propuesta había quedado algo desfasada, precisamente, por haber permanecer anclada en unos mismos modos que resultaba ya reiterativos. A Gárate se le reconoció siempre tanto su capacidad técnica como el hecho de que insistiera en el tratamiento de los asuntos aragoneses, pero es significativo el silencio con que se recibieron sus trabajos en esta exposición. En cualquier caso, su figura cobrará un importante protagonismo en la década siguiente, cuando exponga, tanto en Zaragoza como en Madrid, ya como un veterano maestro al que todos trataron con incuestionable respeto.

En última instancia, respecto a la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* sólo cabe insistir en algunos de los aspectos señalados. En primer lugar, en el papel clave que jugó por contribuir a la visibilidad del arte regional tanto Aragón como fuera. Hasta tal punto fue así, que se entendió como un hito en el renacer del arte aragonés cuyos principales representantes eran ya los vinculados al lenguaje regionalista. Y es que, como algunas de las anteriores regionales pero a una mayor escala, la exposición de 1916 volvió a entenderse, ante todo, como una empresa aragonesista. A este respecto el balance más elocuente de lo que supuso para el arte aragonés la muestra apareció publicado en *Heraldo de Aragón*:

> "El genio de Zuloaga ha operado una verdadera revolución en nuestro ambiente provinciano, adusto y nada propicio al entusiasmo popular por las cosas artísticas.
>
> Por la sala donde Zuloaga expuso sus cuadros maravillosos, ha desfilado casi todo Zaragoza.
>
> Y aunque del artista y de su obra formidable han dicho alguna que otra herejía, tal vez los menos llamados a pensarlas y a decirlas, Zaragoza en general ha rendido al maestro elocuente testimonio de admiración y de gratitud.

1461 OSTALÉ, *op. cit.*,23 de junio de 1916.

1462 *Ibídem.*

Con los artistas aragoneses que a la Exposición acudieron llenos de noble entusiasmo, Zaragoza ha contraído un alto deber.

Hasta ahora ha tenido a ese puñado de artistas condenado al olvido y el desdén.

No obstante, se les ha brindado ocasión, ellos han sabido demostrar que pueden ser los paladines de un resurgimiento artístico regional muy necesario, porque no solo de pan viven los hombres y los pueblos, cuya cultura se mide, por la atención que prestan a las exquisitas emociones del Arte.

Puesto que hay esa pléyade de jóvenes artistas madera de triunfadores, en vez de tenerlos abandonados y desconocidos, Zaragoza debe ayudarlos a caminar por la áspera senda emprendida.

Después de todo no hay protección mas usuaria que la que una ciudad presta a sus artistas.

Estos generalmente mueren pobres y sin alcanzar la gloria que persiguen.

Es la posteridad quien los consagra, y al no poder rendirles personalmente el homenaje en vida merecieron la rinde a la ciudad que han nacido"[1463].

Aunque podría decirse que ese renacer fue, cuando menos, relativo; entendemos que no puede minusvalorarse la importancia que para el ambiente artístico zaragozano jugaron tanto ésta como la anterior regional. En primer lugar porque supuso la consagración definitiva de sus principales triunfadores: Marín, Aguado, Díaz, Condoy, Bergasa… que desde ese momento serían los protagonistas absolutos del medio artístico local. Al mismo tiempo, ambas contribuyeron de forma decisiva a la normalización de los exhibiciones artísticas en la ciudad. No porque no las hubiera habido hasta el momento, sino porque, desde entonces, éstas ganaron en frecuencia, espacios y hasta ambiciones. Si la de 1915 inauguró el Centro Mercantil como lugar para la exhibición, ésta de 1916 recuperaba un museo apenas visitado para su propia ciudad. De igual modo, entendemos que no es coincidencia que, después de las iniciativas llevadas a cabo por Barradas y Zuloaga, las exposiciones individuales de artistas aragoneses comenzaran a ser una realidad habitual, y no sólo en pequeños establecimientos comerciales, sino en un espacio expresamente dedicado para ello como el que pronto puso en marcha el citado Mercantil.

3.2.13 La exposición de artistas aragoneses de Barcelona (1916)

La inauguración del edificio construido como sede del Centro Aragonés de Barcelona en 1916 se convirtió en un verdadero acontecimiento tanto para los aragoneses emigrados a la ciudad condal como para los que continuaban residiendo en su tierra de origen[1464]. El edificio, diseñado por el arquitecto Miguel Ángel Navarro, se levantó entre 1914

1463 "Zuloaga y Zaragoza", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza 24 de junio de 1916, p. 1.

1464 El mejor estudio sobre todo el proceso que llevó a la construcción del edificio, así como de los acontecimientos celebrados durante la inauguración, lo encontramos en: LACARTA APARICIO, A., CUENCA MORENO, R., y PLANA MENDIETA, E., "Merletti, testigo de la inauguración del Centro

y 1916, tras el acto solemne de colocación de la primera piedra celebrado en mayo de 1914, para lo que se trasladaron hasta Barcelona sillares procedentes de las murallas históricas de las tres capitales aragonesas.

La apertura oficial del centro tuvo lugar el 7 se septiembre, si bien los actos programados duraron varios días. Su preparación llevó meses y supuso el que los representantes del Centro –el presidente Pascual Sayos y su secretario Manuel Bona–, se trasladaran a Zaragoza para invitar a autoridades y diferentes personalidades[1465]. El trabajo surtió efecto y la expectación creada no pudo ser más alta. Hasta el punto de que, llegado el momento, se fletaron dos trenes especiales desde Zaragoza para todos aquellos que quisieran acudir. Las localidades se agotaron y acudieron hasta Barcelona por este medio unos mil visitantes; entre ellos las autoridades aragonesas[1466]. También el Ayuntamiento de Barcelona aceptó la invitación del Centro Aragonés y acordó acudir en pleno a los festejos. La prensa zaragozana al completo envió representantes y, tanto en los días previos como en los sucesivos, todos los diarios dedicaron un espacio fundamental al transcurso de los acontecimientos.

El acto oficial del día 7 comenzó con una marcha de la comitiva desde la antigua sede del Centro, en la calle Sepúlveda, hasta el nuevo edificio en la antigua calle de Poniente. De la comitiva formaban parte los alcaldes de las tres principales localidades aragonesas, con el de Zaragoza, José Salarrullana, a la cabeza; y junto a ellos el de Barcelona, marqués de Olérdola. También el gobernador civil, senadores, diputados, presidentes de diputaciones, concejales… acompañaban a una rondalla "de estilo baturro". Una vez en el edificio se procedió a la entrega de llaves al alcalde de Zaragoza y a la proclamación de los pertinentes discursos en el nuevo teatro de la entidad. A continuación tuvo lugar un gran banquete.

Como adelantábamos, los actos continuaron durante los días siguientes, teniendo lugar el 8 de septiembre la inauguración de la Exposición Aragonesa de Bellas Artes. Después llegarían los conciertos y hasta una corrida de toros.

La exposición había sido cuidadosamente preparada durante los meses anteriores. El reglamento de participación había sido publicado en medios como *Heraldo de Aragón* o *Juventud* en febrero de ese año[1467]. La intención era invitar a los artistas aragoneses a formar parte, así como a los propietarios de obras que quisieran cederlas para la ocasión. Se contaba con una comisión organizadora formada por miembros de la Junta directiva del Centro

Aragonés de Barcelona", en LACARTA APARICIO, A., CUENCA MORENO, R., y PLANA MENDIETA, E., *Investigación y Patrimonio en la provincia de Zaragoza I*, Zaragoza, Diputación de Provincial de Zaragoza, Escuela Taller "Pietro Morone", 2007, pp. 3-61. Sobre el Centro Aragonés de Barcelona también: CASTRO A., *Cien años del Centro Aragonés de Barcelona*, Zaragoza, Centro Aragonés de Barcelona, Vicepresidencia del Gobierno de Aragón, 2009.

1465 "Los aragoneses en Barcelona", *Juventud*, nº 118, Zaragoza, 30 de julio de 1916, p. 5.

1466 LACARTA, CUENCA y PLANA, *op. cit.*, p. 36.

1467 "Exposición Aragonesa de Bellas Artes de Barcelona", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 9 de febrero de 1916, p. 2; y "Exposición de Arte Aragonés de Barcelona", *Juventud*, nº 95, Zaragoza, 13 de febrero de 1916, p. 5.

Aragonés, así como algunos artistas. Su presidente era Manuel Bona Rueda, secretario de la entidad, y con él colaboraban en los preparativos Ramón Alonso Santamaría, Víctor Gaudó Riva, Francisco Tiestos, Alejo Grau, Claudio Mimó, Juan Sayos y Juan José Alonso.

El plazo de entrega de las obras estaba estipulado entre el 1 y el 15 de mayo, fecha temprana teniendo en cuenta que no se inauguró hasta septiembre, por lo que entendemos que todo el proceso debió sufrir algún retraso. Resulta significativo, por excepcional, el que los pintores aragoneses recibieron dos solicitudes de colaboración en exposiciones colectivas de forma prácticamente simultánea: la de Zuloaga y la del Centro Aragonés. En cualquier caso, los plazos de la Barcelona debieron relajarse puesto que *El pan bendito* de Marín Bagüés se exponía en Zaragoza al mismo tiempo que, según los plazos de entrega de Barcelona, debía estar ya allí. De hecho, los preparativos continuaba a mediados del mes de junio, según informaba *Heraldo*[1468].

Respecto al resto del reglamente no se limitaba el número de obras enviadas por cada autor, si bien se pedía que se indicara una cantidad aproximada antes de proceder al envío. En caso de que fuera necesario hacer una selección, se contaría con un jurado de admisión. En cuanto a los gastos, el envío correría a cargo de los autores, si bien de su devolución se ocuparían los organizadores. Por supuesto, las obras podían estar en venta durante la exposición, pidiéndose que se remitieran tres precios: el de venta, el "de límite" (que no se haría público por lo que entendemos se refería a la cantidad mínima por la que estaban dispuestos a entregar la obra) y el de subasta, necesario en caso de que finalmente se optara por esa vía. El 15 % de las ventas quedaría en manos del propio Centro Aragonés.

La exposición ocupó finalmente uno de los salones del último piso del nuevo edificio, y aunque ésta pasó algo desapercibida entre el ambicioso programa de actividades organizado para la inauguración, lo cierto es que reunió un interesante listado de participantes[1469]. Entre ellos se encontraban algunos de los principales autores aragoneses del momento como Marín Bagüés, García Condoy, Lafuente o Gárate; veteranos como Oliver Aznar, Gisbert o Barbasán; algunos artistas aragoneses radicados en Barcelona como Joaquín Pallarés o Cayo Guadalupe; así como aficionados vinculados al centro barcelonés. Y no sólo hubo pintores también escultores como Florencio Cuairán, Claudio Mimó y Pablo Gargallo, y dibujantes como Sileno. En total 177 obras: 77 de pintura, 12 de escultura y 17 dibujos, más algunos ejemplos de joyería, orfebrería y mueblería artística[1470].

1468 "El Centro Aragonés de Barcelona. Inauguración de un nuevo edificio", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de junio de 1916, p. 3.

1469 Expusieron: Barbasán (M. y E.), Aurora Folquer, Amalia Fraile, Julio García Condoy, Juan José Gárate, Anselmo Gascón de Gotor, Salvador Gisbert, Cayo Guadalupe Zunzarren, Félix Lafuente, Francisco Marín Bagüés, Mariano Oliver Aznar, Joaquín Pallarés, Julia Peguero, Emilio Satué, Antonio Urbezo, Antonio Aparicio, Florencio Cuairán Blas, Claudio Mimó, Ramón Alonso, Tomás Fierro, Gregorio Pueyo, Dámaso Sancho Val, Silverio, Pablo Gargallo, Gregorio Cabirenca, Valero Tiestos y su hijo, Arturo Autín, Francisco García, Guadalupe Lacambra y Pedro Villahermosa (Sileno). También se expusieron tres obras supuestamente firmadas por Goya.

1470 *Boletín Extraordinario del Centro Aragonés de Barcelona*, Barcelona, 30 de septiembre de 1916, pp. 32 y 33.



Interior de la Exposición Aragonesa de Bellas Artes de Barcelona. Centro Aragonés de Barcelona, 1916

Pese a la atención que le había venido dedicando la prensa desde meses atrás, lo cierto es que la exposición no recibió gran atención, ni desde Aragón, ni desde Cataluña. En la mayor parte de los casos los diarios únicamente dieron cuenta de su celebración, enumerando los nombres de los participantes. Ni siquiera la presencia de tres supuestas obras de la mano de Goya, levantó expectación[1471]. El periodista Luis Torres, que no pudo viajar a Barcelona para verla, se lamentaba de este silencio informativo desde las páginas de *Juventud*:

> "En Barcelona y en Zaragoza se ha concedido escasa importancia a la exposición de artistas aragoneses, celebrada con motivo de la inauguración del Centro Aragonés.
>
> La verdadera causa de esta poca importancia creemos que habrá sido el exceso de otros números más atrayentes y más populares del programa que han absorbido la atención de nuestros paisanos.
>
> Pero la verdad es que apenas se han dicho cuatro palabras de la exposición. (…)
>
> Y, afortunadamente, hemos encontrado maltrecho y roto un catálogo de la exposición, por el cual documento nos hemos convencido de que no careció de importancia Lo que ocurrió es que no se la quisieron dar.

1471 Una de ellas *Retrato de señora* apareció reproducido en *La Ilustració Catalana*, Barcelona, 1 de octubre de 1916.

En el catálogo vemos que hay obras de Barbasán, Folguer Camora, Fraile, García Condoy, Gárate, Gascón de Gotor, Gisbert, Lafuente, Marín Bagüés, Oliver Aznar, Pallarés, Julia Peguero y otros muchos.

¿No valen estas firmas las pena de que se hable un poco de la exposición? ¿De que se le consagre algún comentario para que los que no hemos ido a Barcelona sepamos a qué atenernos?

Nosotros creemos que sí merece algo más de lo que se ha hecho la exposición. Aunque las obras no sean inéditas todas, en Barcelona no eran conocidas y por ello la exposición tenía importancia para los aragoneses. (…)

Un poquito de patriotismo, cuando se trataba de una fiesta pomposamente patriótica, no hubiera estado demás"[1472].

Esa falta de atención dificulta, por tanto, el análisis de las obras presentadas que, en cualquier caso, y siempre según señalaba Torres, no eran en muchos casos desconocidas para el público aragonés. No es de extrañar, por tanto, que fuera la prensa catalana la que prestara algo más de interés a los trabajos presentados por los artistas aragoneses, siendo dos pintores, Condoy y Marín, los que recibieron una mayor atención. Ahora bien, tampoco los medios barceloneses llegaron a publicar, que sepamos, verdaderos análisis en profundidad del conjunto de obras expuestas. Fueron más bien sucintas crónicas informativas.

La Vanguardia destacaba especialmente los retratos de García Condoy: "un artista sincero, que dibuja y pinta limpio de todo propósito fascinador. Los retratos que exhibe llenos de vida le acreditan de artista muy excelente"[1473]. Entre los que llevó, sabemos que estaba su propio *Autorretrato,* recogido en una de las fotografías tomadas en el interior de la exposición. Desde la revista *Vell i Nou*, por contraste, se acusaba a Condoy de ser excesivamente académico: "molt acadèmic, molt minuciós, moltísssim fred, això és, ferm aragonés"[1474]. Y se señalaba su obra como contraria a la de Marín Bagüés. Autor que también fue destacado desde *La Vanguardia*, citando dos de sus pinturas *El pan bendito* y *Boceto*[1475]. Sabemos que llevó también una obra temprana como *Triando prescos* (1907) que apareció reproducida en *La Ilustració Catalana*[1476].

En cuanto al resto tenemos noticia de que Gárate envió, cuando menos, *Cantares baturros*, con la que ya había participado en la exposición Pinelo de Buenos Aires en 1906 y, a juzgar por las fotografías, tanto su *Vista de Zaragoza* como uno de sus característicos canales venecianos. Oliver Aznar también prefirió acudir con una obra de ambientación aragonesa: *Vino nuevo y teorías viejas.*

1472 "Los artistas aragoneses en Barcelona", *Juventud*, nº 124, Zaragoza, 17 de septiembre de 1916, p. 4.

1473 "Aragón en Cataluña. Prosiguen los festejos. La Exposición de Arte", *La Vanguardia*, Barcelona, 9 de septiembre de 1916, p. 2.

1474 "Noticies", *Vell i Nou*, Barcelona, 1 de septiembre de 1916, p. 185.

1475 "Aragón en Cataluña…" *op. cit.*, 9 de septiembre de 1916.

1476 *La Ilustració Catalana*, Barcelona, 1 de octubre de 1916.

Por último, cabe llamar la atención sobre la presencia de Pablo Gargallo que exponía por primera vez como artista aragonés. De hecho, cuando pocos años después acuda a la Hispano-Francesa de Zaragoza, su nombre será incluido entre los de los autores catalanes. Como ocurrió con los demás, su presencia no llamó excesivamente la atención. Salvo para el cronista de *La Vanguardia*, quien, muy acertadamente, lo situaba por encima del resto: "Labor muy aparte es la de los notables repujados en hierro y de las cabezas estilizadas que presenta don Pablo Gargallo. Son trabajos muy por encima de lo corriente y de una importancia que no debe pasar por alto"[1477].



Mariano Oliver Aznar, *Vino nuevo y teorías viejas*. Reproducido en La Ilustración Artístca, 9 de octubre de 1916

1477 "Aragón en Cataluña…" *op. cit.*, 9 de septiembre de 1916.

3.2.14 Julio García Condoy en el Ateneo de Zaragoza (1917)

En julio de 1916 Luis torres explicaba en *Juventud* la razón por la que García Condoy había acudido a la exposición de Zuloaga con tan sólo dos obras de su primera época[1478]. La sorpresa que preparaba el artista, y que el crítico había anunciado poco antes, no era otra que una gran exposición "exclusivamente suya" a celebrar en el mes de octubre. Contaba para entonces con unas 25 obras a las que añadiría todavía algunas más pintadas entre ese verano y la inauguración de la muestra; dado que finalmente se retrasó hasta marzo del año siguiente. Era la primera vez que un artista aragonés, y más siendo un joven que aún no había alcanzado la treintena, planteaba una tan ambiciosa presentación de su trabajo ante el público zaragozano. Y, para ello, fue necesario contar con la complicidad del Ateneo de Zaragoza.

Pretendía Condoy mostrar su trabajo de los dos últimos años como pensionado de la Diputación. La plaza, concedida por tres años, habría finalizado a principios de 1916, si bien pudo darse el caso de que fuera prorrogada por un año más; una práctica común. No se ha conservado noticia documental de que fuera así, pero lo cierto es que su segundo envío como pensionado no lo realizó hasta el final de ese año, sin que tengamos tampoco constancia de que la Diputación le reprochara retraso alguno.

Aunque inicialmente Condoy tenía la intención de regresar a Italia tras su precipitado regreso de Roma por el inicio de la I Guerra Mundial, no debió hacerlo así, y pasó el resto de su beca formándose en Madrid. El otro pensionado aragonés del momento, José Bueno, sí que retornó a la Academia de España en Roma, pero entendemos que Condoy no, dado que el archivo familiar no conserva ninguna misiva enviada desde Italia que sea posterior a 1914. Al mismo tiempo, Torres, en el citado artículo de *Juventud,* indicaba que es su obra madrileña la que todavía no conocía, salvo por aquella que finalmente entregó a la Diputación[1479].

Ésta fue *La reina nómada* (hoy más conocida como *Gitanos*), que debía estar prácticamente acabada a mediados de julio cuando Torres la describió en su artículo. También *Heraldo de Aragón*, al hacerse eco a principios del mes siguiente de la próxima exposición de Condoy, en un texto sin firma debido probablemente al propio Torres, volvió a describir el citado trabajo[1480]. Al ser una pintura de temática costumbrista, Condoy volvía a incumplir las bases de la convocatoria de su plaza de pensionado, que le exigía la entrega de dos obras relacionadas con la historia aragonesa. De hecho, ni siquiera los tipos que retrató en ambas ocasiones estaban inspirados en su región. Sin embargo, tal y como había sucedido en la ocasión anterior, su envío gustó en la institución. Tanto fue así que en sesión pública de 15 de enero de 1917, el Sr. Pin, en periodo de ruegos y preguntas, planteó la posibilidad de que, en vista de la obra entregada, se felicitara a su autor "por el talento y adelanto demostrados", lo cual, fue aprobado por los asistentes. Pese a que la Comisión de Fomento, sin dejar de

1478 TORRES, L., "Obra nueva de Julio García Condoy", *Juventud*, nº 116, Zaragoza, 16 de julio de 1916, p. 3.

1479 *Ibídem.*

1480 "De Arte. Una exposición para Octubre", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de agosto de 1916, p. 1.

subrayar las virtudes de la pintura, recordó que la obra no se ajustaba a lo estipulado en las bases, la Comisión Provincial se ratificaría días después en lo ya aprobado y daría orden de hacer llegar sus felicitaciones al autor[1481]. Eran las bases del concurso y la propia pintura de historia las que para entonces habían quedado obsoletas, de ahí que no pueda resultar extraña tan positiva aceptación. Además, el propio Condoy ya había experimentado con el género histórico hacía algunos años –en su *Entrevista de la madre Rafols ante el general Lannes* (1908)– con resultados escasamente satisfactorios, de ahí que tampoco sorprenda su firme intención de apartarse de este tipo de recreaciones.



Julio García Condoy, *La reina nómada*, 1916

La reina nómada es una composición de tres figuras, dos mujeres y un hombre de raza gitana, con sus vestimentas tradicionales, situadas ante un paisaje al atardecer. La descripción que Torres nos ofrece de la obra es tan detallada que sabemos que Condoy todavía realizó algunos cambios en fecha posterior. Las gitanas no llevan finalmente las altas peinetas a

1481 ADZ, Legajo XIV-945 exp. 25.

las que alude, la que está arrodillada no examina el collar de su mano, sino que mira a su compañera y ésta no observa al gitano "con cierta delectación amorosa" sino, fijamente, al espectador[1482]. Da la sensación que los cambios introducidos por Condoy estuvieran encaminados a examinar cierto exceso de tipismo y carga anecdótica, así como a lograr un juego diferente de miradas que involucrara al espectador.

Torres destacaba de este trabajo la capacidad de mantenerse ajeno a las modas, así como una depurada técnica encaminada para la representación realista del asunto:

> "García sigue pintando a su manera, sin dejarse influir gran cosa por los maestros nuevos ni por las tendencias en boga. No es su cuadro una exaltación de colorista, ni una revelación decorativa. Es sencillamente una impresión de la realidad. El artista no ha puesto en su cuadro más artificio que el indispensable para ejecutar su plan: la composición del grupo con los modelos buscados y el estudio parcial del paisaje para un fondo que no se podía pintura directamente del natural. Con todo ello y si 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"[1483].

En cuanto a la supuesta independencia del autor, puede ser cierta en relación con esas tendencias de "exaltación colorista" a las que alude algo imprecisamente Torres, pero la realidad es que Condoy se había inclinado por un tipo de pintura muy en boga en ese momento. La elección del asunto hace pensar, obviamente, en pintores andaluces como Gonzalo Bilbao, López Mezquita o Romero de Torres. En relación a este último hay notables diferencias, –como vimos, Condoy ya se había manifestado en una entrevista contrario a su producción posterior a 1908–, pero también evidentes similitudes. El tratamiento de la luz dista notablemente del cordobés, de cuyos ambientes enrarecidos y atmósferas decadentes parece huir premeditadamente el aragonés. Y, sin embargo, pese a que se atenúa en Condoy la carga simbólica, ahí están los juegos de miradas, la significación de los gestos de las manos, la singularidad de los objetos que acompañan la escena y, en definitiva, la dificultad para establecer una lectura clara de la misma. Tal vez el propio título, *La reina nómada*, ayude en este sentido, y verdaderamente al autor no pretendiera más que dejar constancia de la idiosincrasia del pueblo gitano y su carácter itinerante.

Resulta evidente que hay en Condoy una profunda preocupación por el estudio de los maestros del clasicismo, así como por la perfección técnica en el uso del dibujo y el color. En este sentido se trataba de un pintor académico, como habían señalado desde la revista *Vell i Nou*[1484]. En realidad, coincidía Condoy con aquellos pintores españoles a los que García

1482 TORRES, *op. cit.*, 16 de julio de 1916.

1483 *Ibídem.*

1484 "Noticies", *op. cit.,* 1 de septiembre de 1916.

Maroto calificaba en 1913 de "renacentistas"[1485], con Romero de Torres y Miguel Nieto a la cabeza, así como con otros autores igualmente preocupados por desarrollar una técnica perfeccionista que abundara en la representación veraz de los tipos como el extremeño Eugenio Hermoso. En el caso de Condoy, optó siempre por unas formas depuradas, de un dibujo preciso y perfectamente acabado. Si bien en obras como ésta se confirmaba en el autor una mayor libertad en la elección del colorido, a partir de superficies muy trabajadas, que tienden al uso de tonalidades brillantes. Tal y como se señalaba desde *Heraldo* hay en esta obra un "acertado atrevimiento en el empleo del colorido, sin inclinarse demasiado a las tendencias de exaltación colorista (…). Más que un óleo parece un esmalte a fuerza de ser «tratada» con cariño y delectación"[1486].

Hablaba también Torres de que Condoy no pretendía recoger más que "una impresión de la realidad", no utilizando más artificio que el indispensable. E insistía: "En medio de los ruidosos triunfos de la pintura exótica y decorativa, Julio García sigue con su realismo, un realismo visto a través de un temperamento sentimental"[1487]. Ahora bien, como suele ocurrir con la pintura regionalista, esa impresión de realidad es completamente falsa. Toda la composición está perfectamente construida, la elección de las figuras, el lugar que ocupan, sus posturas, sus gestos, la elección del paisaje… todo está encaminado para deleitar al espectador con el tratamiento de tipos pintorescos, al tiempo que se trataba de contener en ellos una idea, una identidad. En este camino, autores como Condoy, buscarán precisamente esa ausencia de retórica, esa precisión realista, esa aparente naturalidad que, en última instancia, no es tal.

La exposición individual de Condoy se inauguró finalmente el 10 de marzo de 1917. Fue organizada por el Ateneo en una de las salas que le había cedido en su nueva sede el Centro Mercantil y estuvo formada por 32 obras, 29 de ellas recogidas en el catálogo y tres más fuera del mismo. Reunía la producción de sus últimos tres años, desde algunos de los trabajos ejecutados en Italia que todavía permanecían inéditos, hasta sus más recientes creaciones. Por el camino había dejado no sólo el uso del color propio de sus primeros años sino también el interés por una pintura de temática social y tintes dramáticos a la que se había dedicado durante la primera década del siglo, como en *Anciano bebiendo* (1909) o *Los vencidos*, (c. 1910).

Las reseñas aparecidas en prensa nos permiten hacernos una idea bastante aproximada de los obras que exhibió. Entre ellas había, al menos, trece apuntes tomados en Roma, así como en las localidades de Anticoli, Albano y Subiaco. Eran éstas, obras de trazo rápido y nervioso –muy diferentes de sus trabajadas composiciones con figuras–, que algunos calificaron de "impresionistas" y en las que mostraba una especial delectación en el uso de tonalidades verdes y azuladas. Condoy tuvo predilección por Anticoli, lugar donde

1485 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.

1486 "De Arte. Una exposición…", *op. cit.,* 2 de agosto de 1916.

1487 TORRES, *op. cit.,* 16 de julio de 1916.

realizó al menos dos estancias durante su pensionado. Según relataba en sus cartas, porque el alojamiento allí era más económico que en Roma. Igualmente confesaba en éstas sentirse más atraído por los paisajes circundantes que por la propia localidad, si bien también la representó en trabajos como *Una strada a Anticoli*, expuesta en esta misma ocasión. Además, allí coincidía, y probablemente trabajaba, junto a otro aragonés, Mariano Barbasán, con el que debió trabar una buena amistad durante su paso por Italia.

Otro importante grupo de obras lo formaban los retratos. Entre ellos se encontraban el del escritor Gregorio García Arista, el del violinista José Porta y el del crítico de arte Luis Torres. Así como otros dos que respondían a las iniciales A. G. y Mlle. W., y que podrían corresponderse con los que llevó a la Nacional de 1915, el de la señora Guitarte y el Mlle. Vametzoff. Del escritor regionalista, Condoy ya había pintado un retrato en 1910 que pertenece a la colección del Ateneo de Zaragoza. Resulta especialmente significativo comparar éste con el que realizó en 1916 y que hoy conserva el Museo de Zaragoza. En esos seis años, Condoy terminó su formación y asistió a la maduración de su estilo más característico. De las luces y tonalidades oscurecidas del primero, a la luminosidad y el cuidado dibujo del segundo. La relación entre ambos personajes, pintor y escritor, debió ser estrecha, tal y como demuestra la dedicatoria incluida en el segundo de los retratos: "a mi amigo". Algo similar debió ocurrir con el violinista José Porta, del que también había exhibido un retrato en la regional de 1912 y del que volvió a incluir una efigie en la presente exposición; si bien no conocemos directamente ninguna de las dos versiones.

El de Luis Torres, por su parte, que tampoco conocemos, fue destacado en alguna de las críticas de la exposición. Tal vez lo hiciera incluso el propio periodista quien en su reseña destaca el retrato número 9 del catálogo, sin realizar ninguna otra precisión: "Sin disputa el mejor de todos es el número 9 del catálogo. En esta pintura ha acentuado más que en ninguna otra el pintor sus inclinaciones clásicas habiendo logrado un estudio maravilloso del modelo. El colorido, el dibujo, la impresión, todo es perfecto y verista"[1488]. Muy probablemente, las sesiones de trabajo compartidas entre crítico y artista facilitaron que el primero, unos treinta años después, dejara constancia del modo de trabajo del pintor:

> "Pintaba y pinta, dibujando con esa impaciencia sensual de los grandes pintores que no les permite hacer un diseño en el lienzo antes de ponerse a colocar la pasta. En la paleta, con el color, ven antes la forma. (...) Le hemos visto pintar algunos retratos. Manchaba la tela de primera intención modelando perfectamente, sin vacilaciones. Cada mancha de color tenía ya la exactitud lineal de la forma. Después sobre ese mosaico de colores un poco arlequinesco de las primeras sesiones, matizaba suavemente empastando con delicadeza, consiguiendo carnaciones reales, magníficas, calidades justas. Nunca daba por terminado un retrato y cada toque de pincel de las sesiones sucesivas era un hallazgo de matiz y de expresión"[1489].

1488 L.T., "Artistas aragoneses. La exposición García Condoy", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 11 de marzo de 1917, p. 2.

1489 TORRES, Luis, op. cit, 12 de octubre de 1946.

Entre el resto de obras expuestas, la titulada *Rosica* –"llena de expresión y vida", según *El Noticiero*[1490]–, *La sdraita*, –¿tal vez el ya referido desnudo que pintó en Italia?–, la ya descrita *La reina nómada*, una *Cabeza de niña* y algunos apuntes para aguafuertes. De esta última actividad, la de grabador, no conocemos testimonios ejecutados por Condoy, tan sólo alusiones aparecidas en prensa.

El último grupo de obras, las de más reciente ejecución, lo componían las realizadas a partir del viaje que le llevó al Pirineo en el verano de 1916. Condoy conocía la zona, y ya a la regional de 1912 había presentado algunos apuntes tomados allí. En realidad, el paisaje había sido uno de los géneros fundamentales de su producción desde el comienzo de su carrera. A esa primera etapa pertenecerían, por ejemplo, algunos de los inspirados en la zona de Borja que incluimos en el catálogo adjunto. Por otra parte, a este último viaje al Pirineo de 1916, adscribimos otro de los conservados por los descendientes del autor, *Valle de Ansó,* probablemente uno de los tres que con esta temática expuso en Zaragoza en 1917. Tanto por el uso de la luz como por el colorido recuerda a los apuntes tomados en Italia poco tiempo atrás. Si bien se trata de una obra mucho más acabada que las impresiones que conocemos de esa etapa anterior.

Pero si en algo marcó la producción de Condoy la estancia pirenaica de 1916 fue por en su acercamiento a los tipos locales. Según recogía *Heraldo,* había acudido allí con una idea clara, la de pintar "un cuadro de grandes dimensiones en Ansó, cuyos tipos le cautivan desde hace algún tiempo. Ha ideado para pintarlos un asunto de gran ambiente y colorido"[1491]. Fue a raíz de ese momento cuando la representación de los tipos aragoneses, cobró especial protagonismo en la producción del autor. De hecho, más allá de su dedicación al paisaje, es hacia 1916 cuando encontramos el momento de mayo identificación de Condoy con las premisas del regionalismo plástico.

Fundamental a este respecto fue *En la ermita*, el cuadro de grandes dimensiones que le llevó a viajar hasta Ansó y que, sin duda, fue la obra que mayor éxito tuvo en su exposición del Ateneo, en la que ocupaba el lugar preferente de la sala. En ella aparecen representadas cinco mujeres, algunas tan sólo niñas, orando en una ermita con las características vestimentas del valle de Ansó. El principal reto del autor debió estar, además de en la pormenorizada representación de las texturas de las telas, en la utilización del color, al menos a tenor de lo señalado por Luis Torres en su crítica:

> "Es una pintura verdaderamente original, en que se nos descubre un pintor colorista y experto dibujante. La originalidad consiste en la combinación atrevida y acertadísima del colorido. No recordamos haber visto una riqueza de tonos que se asemeje a ésta y haya podido ser inspiradora. El artista ha obrado con verdadera independencia, sin apartarse del realismo más definido que es su última característica, logrando una nota

1490 "Las obras de García Condoy. Exposición en el Ateneo", *El Noticiero*, Zaragoza, 11 de marzo de 1917,p. 1.

1491 "De Arte. Una exposición…", *op. cit.,* 2 de agosto de 1916.

altamente sugestiva con los tonos, rojos, verdes, grises y amarillentos de lo bancales, las mantillas blancas coloreadas por los rayos solares y las pintorescas vestiduras ansotanas"[1492].



Julio García Condoy, *En la ermita*, 1916

Lamentablemente sólo conocemos la obra a través de reproducciones en blanco y negro por lo que, en lo que respecta al colorido, debemos atenernos a la descripción del periodista. El resultado que obtuvo con *En la ermita*, debió satisfacer plenamente a Condoy, ya que en septiembre de 1917 lo depositaba en el Museo Provincial de Zaragoza para que pudiera ser expuesto[1493]. En cualquier caso, no debió permanecer mucho tiempo allí, ya que la Junta de Centro Mercantil aprobó adquirirle la obra en febrero de 1918 por la cantidad de 4000 pesetas[1494]. Se trataba de la primera compra de una obra realizada por un pintor aragonés que realizaba la entidad, una práctica que se haría más común durante los años

1492 L.T., *op. cit.*, 11 de marzo de 1916.

1493 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.

1494 MARTÍNEZ y RIVAS, *op. cit.*, documento 94, p. 119.

siguientes. En su sede del Coso permaneció hasta principios de la década de 1980, cuando fue vendida junto a otras obras pertenecientes a la entidad. Pese a los intentos por localizarla, ignoramos su paradero actual.

A juzgar por las fotografías, la obra supuso un notable avance dentro de la producción de Condoy. Más allá de las cuestiones relativas al color, se observa en ella cómo el camino de la depuración formal que estaba siguiendo, incluso le lleva a una cierta geometrización de las formas de los paños[1495]. En esta línea pareció pronunciarse Francisco Alcántara en *El Imparcial* cuando vio la obra expuesta en Madrid, si bien no en un sentido positivo: "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"[1496]. En esta vía profundizará Condoy durante los siguientes años, proporcionándonos lo mejor de su producción.

Al mismo tiempo, sorprende la ambientación general del interior, la propia ermita de Ansó, en la que, sin embargo, introduce el autor algunos motivos que dotan a la escena de un cierto gusto orientalizante. No es esta una solución sorprendente en exceso, dado que precisamente el exotismo de estos tipos pirenaicos era una de los rasgos que más se subrayaba al encarar su representación. Al mismo tiempo, el gusto por lo oriental no era ajeno, por lo que sabemos, al propio Condoy. Ya vimos que el desnudo ejecutado durante su pensionado descansaba sobre un tapiz de reminiscencias orientales y, al mismo tiempo, según sabemos por sus descendientes, el pintor coleccionó durante toda su vida objetos de origen asiático. Como aquellos que llevó a sus bodegones de las décadas de 1930 y 1940. Puede subyacer en éstos el recuerdo de los realizados hacia 1913 por el pintor italiano Galileo Chini, cuya obra debió conocer durante su estancia en ese país[1497].

En cualquier caso, el gusto por lo oriental no era tampoco ajeno a la pintura española y lo encontramos, por ejemplo, en bodegones de Feliú Elías (*Bodegón con Buda*, 1918) o José María Rodríguez Acosta (*Naturaleza muerta con tibor de porcelana*, 1934). De modo que no es extraño encontrarlo entre los regionalistas, con Eduardo Chicharro (*Las tentaciones de Buda*, 1922), con el que Condoy estableció contacto en Italia, a la cabeza. Las formas primitivas, arcaicas, exóticas, conjugaban bien con las figuras arquetípicas de los regionalistas, siempre dispuestos a subrayar en sus representaciones el aspecto singular, atemporal, de aquellos que permanecían anclados en sus formas de vida tradicionales. Un aspecto que ponía en relación su pintura con las corrientes simbolistas, algo que se hace patente en esta obra de Condoy.

1495 Coincidimos con la opinión expresada a este respecto por Mª Jesús Rueda: RUEDA GARCÍA, M. J., "Temática y academicismo. Los géneros en las exposiciones nacionales españolas entre 1901 y 1917", *Arte, individuo y sociedad*, nº 4, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992, pp. 119-170, espec., p. 130.

1496 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.

1497 La vinculación entre ambos autores la planteamos en CASTÁN, *op. cit.*, 2009, pp. 289-290.

En el caso de *En la ermita* encontramos en la parte superior derecha un pequeño bodegón sobre una mesa consistente en un libro abierto sobre un atril, una estatuilla y un candelabro. La estatuilla, sin llegar a ser una representación de Buda, tampoco coincide con las características propias de la imaginería cristiana y, al mismo tiempo, el frontal de la mesa se cubre con un paño en el que las dos figuras representadas parecen ser la Virgen y el Niño, si bien inscritas en un arco conopial que da al resultado un cierto aspecto bizantino.

En su conjunto, sobre la exposición de 1917, se insistió en lo que señalábamos en relación a *La reina nómada*: la capacidad del autor para seguir su propio camino, ajeno a las modas "modernistas", y más preocupado por las lecciones del clasicismo. Al menos así lo entendía Torres, el crítico que, como hemos visto, le dedicó una mayor atención: "El autor ha ido formando su personalidad, calladamente, sin dejarse llevar de los estilos rimbombantes en boga, ni de las escuelas modernistas cosa que en un joven no deja de ser un mérito que acusa un temperamento y una voluntad"[1498]. Y algún tiempo después insistía: "La exposición, en conjunto nos demuestra algo muy halagüeño: que García Condoy que admira el angladismo y otras escuelas coloristas las deja para otros y se inclina decididamente por la pintura clásica que en definitiva será la perdurable"[1499].

Curiosamente, Ostalé Tudela, pese a señalar la calidad de la obra de Condoy, prefirió centrarse en cuestiones relativas al montaje expositivo. Consideraba que las piezas se encontraban situadas demasiado cerca unas de otras, lo que impedía su correcta visión y, por lo tanto, la buena lectura de las de menor tamaño. En definitiva, entendía que los salones del Ateneo no reunían las condiciones apropiadas y proponía dedicar para ello el salón de fiestas del Mercantil. Y es que, según planteaba: "Un Casino que da dinero a las sociedades benéficas y gasta bastante en bailes, no haría nada de mal si, de cuando en cuando, instalase exposiciones de arte, que ennoblecen, y su labor sería de las más dignas de loa"[1500]. Afortunadamente, su reclamación fue escuchada y no sólo el Mercantil cobró un casi inmediato protagonismo en la organización de exposiciones, sino que también utilizó su salón de fiestas para aquellas más ambiciosas.

Ese mismo año, Condoy volvió a concurrir a la Exposición Nacional de Bellas Artes. No es de extrañar que lo hiciera con *En la ermita*, dada su exitosa recepción zaragozana. Incluso el propio Torres le había reclamado en su crítica que la enviara al concurso madrileño[1501]. Condoy debía vivir para entonces entre la capital madrileña y Zaragoza, dado que aunque remitió este trabajo desde su domicilio de la calle Ferraz, en los años siguientes todavía trabajó asiduamente en su ciudad natal. En cuanto a la obra, se adaptaba perfectamente al gusto del momento, especialmente por su temática, por lo que las expectativas creadas debieron ser altas. E incluso fue elegida para ser reproducida en el catálogo de la exposición. La recompensa llegó en forma de tercera medalla, lo cual no fue poco si tenemos en cuenta que se trataba de su segunda participación en una Nacional y que apenas era un nombre conocido

1498 TORRES, *op. cit.,*16 de julio de 1916.

1499 L.T., *op. cit.*, 11 de marzo de 1917.

1500 O. T., "La pintura en 1917", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 11 de marzo de 1917, p. 1.

1501 L.T., *op. cit.,* 11 de marzo de 1917.

por el jurado. La tercera medalla venía acompañada por una bolsa de viaje concedida por el Ministerio de Instrucción Pública, por un valor de 3.000 pesetas. Especialmente notorio de por dónde discurría el gusto oficial del momento, es el hecho de que los agraciados, según el reglamento vigente, "elegirán libremente la ruta para el mismo, pero siempre con la obligación de ejecutar una obra que tendrán que presentar en la inmediata Exposición nacional de Bellas Artes, ajustándose á los aspectos característicos de la vida, tipos, paisajes, costumbres y tradición puramente españoles"[1502].

De hecho, fue el aragonés que salió mejor parado del concurso de ese año. Y eso que la representación fue relevante: seis pintores y un escultor. En cualquier caso, una cifra insuficiente en opinión de José García Mercadal al que le parecía insignificante hasta el punto de negarse a hablar de la existencia de artistas aragoneses[1503].

Aguado Arnal, ya instalado en Madrid, remitió desde su domicilio de calle Gato dos paisajes, *Paisaje* y *El Manzanares*. El primero era un paisaje crepuscular tomado del Canal Imperial de Aragón, mientras que el segundo, respondía a su nuevo interés por representar los alrededores de la capital. En concreto una vista del río Manzanares con un caserío al fondo por la parte de las Vistillas. El aspecto general de ésta podemos deducirlo por la obra *Pradera de San Isidro* (1917) que pintó ese mismo año tomando prácticamente el mismo punto de vista que Aureliano de Beruete en su conocida *Vista de Madrid desde la pradera de San Isidro* (1909), del Museo del Prado.

Díaz Domínguez, al igual que Condoy, llevó una de sus composiciones mas ambiciosas hasta la fecha *Eclesiae Senatus*, a la que nos referimos en el siguiente apartado. Gárate, por su parte, envió una de sus vistas venecianas, *Una calle de Venecia* y un pintoresco trabajo, *Cortejo báquico*, en el que mezclaba la temática regional con referentes mitológicos[1504]. La escena estaba presidida por una estatua del dios Baco a la que acompañaban diferentes tipos regionales, andaluces, aragoneses, castellanos…, en un intento, según la opinión de Mercadal, de representar el carácter de los distintos tipos españoles. Junto a ellos aparecía también el champán que, según este mismo autor, ponía en una "escena de pura cepa española una nota de extranjerismo"[1505]. También León Astruc, igualmente instalado en la capital, acudió con dos obras: *El Cristo de los faroles* y *En espera*. Por primera vez participaba Santiago Pelegrín y lo hacía con un *Autorretrato* que pasó algo desapercibido. Por último, Antonio Urbezo Unsain, natural de Cariñena y residente en Barcelona, envió un *Estudio para retrato.*

1502 "La Exposición nacional de Bellas Artes. Las bolsas de viaje", *La Época*, Madrid, 20 de junio de 1917, p. 4

1503 GARCÍA MERCADAL, J., "La Exposición nacional de Bellas Artes, IV", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 16 de junio de 1917, pp. 1-2.

1504 En 1927 ofreció al Centro Mercantil este cuadro para su adquisición por 7.000 pesetas, siendo su oferta rechazada por la Junta por la situación económica que en ese momento tenía la entidad.: MARTÍNEZ y RIVAS, *op. cit.,* documento 194, 10 de noviembre de 1927.

1505 *Ibídem*, p. 1.

El último acontecimiento artístico destacado que se vivió en Aragón en ese año tuvo forma de exposición provincial. Nos referimos a la *Exposición artística turolense* celebrada en la capital del Turia en junio de 1917. Se trataba de un homenaje al pintor Salvador Gisbert, fallecido, en realidad, un lustro antes. Tal y como ha señalado Concha Lomba, quien dio conocer la muestra hace ya algunos años[1506], se convirtió en todo un acontecimiento para la ciudad, más por lo que suponía para ésta que por la significación de las obras expuestas y, como tal, fue ampliamente reseñada por la prensa local[1507]. Se inauguró en el Casino turolense el día 30 de mayo y reunió a la práctica totalidad de los artistas turolenses[1508]. Algunos eran ya veteranos, como Gárate, que envió un único trabajo; otros, jóvenes, entre los que hay que destacar la presencia de un adolescente Luis Berdejo que, años después, despuntaría en el panorama nacional; y, por supuesto, algunos aficionados, así como los propios alumnos del pintor Gisbert. Éste, obviamente, contó con una sala propia donde pudo verse lo mejor de su producción.

3.2.15 Ángel Díaz Domínguez y José Bueno en el Ateneo (1918)

Antes de proceder a analizar la exposición conjunta realizada por Ángel Díaz Domínguez y José Bueno en los salones del Ateneo de Zaragoza conviene aludir al hecho de que este tipo de presentaciones ante el público empezaban a hacerse más habituales dentro del ámbito zaragozano. A la muestra de García Condoy le siguieron en el tiempo otra serie de iniciativas similares, si bien de una menor entidad. Curiosamente, la mayor parte fueron pequeños intentos de dinamizar el tejido cultural zaragozano por parte de establecimientos privados y aún por determinados particulares. En ello tuvo mucho que ver la situación internacional que, como al resto de ciudades españolas, trajo hasta Zaragoza a algunos artistas emigrados con motivo de la I Guerra Mundial. Zaragoza no era, ni mucho menos, Madrid, Barcelona o Bilbao, pero lo cierto es que algunos artistas, en su itinerancia, hicieron escala en la ciudad.

De todos ellos, el que recibió una mayor atención durante su paso por España fue el húngaro Segismundo de Nagy. Había dejado su país de origen para trasladarse a París y allí, tras celebrar una exitosa exposición en la casa Jorje Petit en 1914, se encontraba cuando

1506 LOMBA SERRANO, C., "Recuperar la memoria: Salvador Gisbert (1851-1912), en *Salvador Gisbert (1851-1912). Recuperar la memoria* [catalogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, IberCaja, Diputación Provincial de Teruel, 1997, pp. 13-36, espec., pp. 21 y 23-4.

1507 TERUEL, J. de, "Lo que significa la exposición artística", *El Mercantil*, Teruel, 29 de mayo de 1917; TERUEL, J. de, "De la Exposición artística", *El Mercantil*, Teruel, 1 de junio de 1917; "Sala de artes e industrias", *El Mercantil*, Teruel, 4 de junio de 1917; "Salón de Arte Moderno", *El Mercantil*, Teruel, 8 de junio de 1917; "Salvador Gisbert", *El Mercantil,* Teruel, 11 de junio de 1917; y "Arte Moderno", *El Mercantil*, Teruel, 14 de junio de 1917. Referencias todas ellas recogidas en LOMBA, *op. cit.*, 1997, p. 24.

1508 Según el listado publicado por Lomba: Salvador Gisbert y sus hijos (Salvador, Antonio y María), Ángel Novella, Luis Berdejo Elipe, Juan José Gárate, Pedro Benedicto, Juan Cabré, Emérita Ibáñez, Juste, Julia Llopis, J. M. Calvo, A. Sanz, Estruch, Díaz Spottorno, Pascual Edo, Francisca Antonio y otros alumnos del propio Gisbert: *Ibídem*, pp. 23-4.

estalló la guerra. Convertido en enemigo de Francia, se trasladó hasta España. Al interés que despertó su pintura en España, de colores fuertes y pincelada gruesa, vibrante, muy agitada, contribuyó sin duda el hecho de que decidió recorrer el país y se centró en la representación de sus tipos y paisajes. Esto además de realizar retratos de corte algo más académico como el de la propia reina Victoria Eugenia. A Zaragoza llegó en diciembre de 1917 en el primer piso del Hotel Continental.

A Nagy le siguieron otros como el pintor alemán Sollmann-Coburg, quien también se había dedicado durante su estancia en España a recoger sus tipos y paisajes. Pasó por Zaragoza en marzo de 1918 y sus obras pudieron verse en una vivienda particular de la calle Don Jaime I, de la que ignoramos su propietario.

Poco después fue el turno de un pintor francés, Rafael Gourdon, también exiliado en España durante el conflicto. En su caso, la exposición itinerante que estaba llevando por diferentes ciudades españolas no sólo contaba con obras suyas, sino también con las de algunos de sus compatriotas. Esta pequeña exposición de pintura francesa pudo verse en el establecimiento de muebles de José González, que recuperaba así una práctica que había abandonado durante los últimos años.

De pintura española se pudo ver la exposición de obras de la colección de los hermanos Bou en febrero de 1917, mientras que entre los artistas locales hay que citar al dibujante Dámaso Sancho y Vale, que expuso en la librería de los hermanos Uriarte en diciembre de ese mismo año. También de aragoneses era la exposición de dibujo y pintura de Germán Gil Losilla y Salvador Rael en la segunda iniciativa puesta en marcha por el Ateneo en su nueva sede y que tuvo lugar entre finales de abril y principios de mayo de 1918. En ambos casos se trata de autores escasamente estudiados, especialmente el segundo, del que apenas hemos podido reunir referencias. Gil Losilla sí que ocupó un lugar más destacado dentro del panorama aragonés del momento, especialmente como ilustrador y esmaltista, siendo habitual en las secciones de artes decorativas de diferentes exposiciones, incluyendo las nacionales donde logró cierto reconocimiento. Desde *El Noticiero*, el crítico Gascón de Gotor, señalaba que en su exposición conjunta había "dos o tres locuras futuristas y una cubista que es la más pasadera", y se mostraba especialmente crítico con la obra de Rael que consideraba de escasa calidad, incluyendo cuatro trabajos que eran únicamente copias[1509].

En cualquier caso, el siguiente acontecimiento artístico de verdadera relevancia, fue la exposición conjunta que Ángel Díaz Domínguez y José Bueno celebraron en el Centro Mercantil en mayo de 1918. Concretamente, fue inaugurada el día 18 y al acto acudieron autoridades, la intelectualidad zaragozana y numeroso público. Incluso se subrayaba desde la prensa cómo este tipo de acontecimientos creaban una expectación cada vez mayor entre la ciudadanía. Ahora bien, la presencia más destacada fue la Ignacio Zuloaga que se traslado ex profeso hasta Zaragoza para asistir a la inauguración[1510]. Zuloaga era recibido siempre

1509 G. de G., "De arte. Exposición de dibujo y pintura", *El Noticiero*, Zaragoza, 28 de abril de 1918, p. 1.

1510 Incluso el diario madrileño *La Correspondencia de España* se hizo eco de su presencia: 17 de mayo de 1918

con el mayor cuidado y, aunque su recepción en la estación se calificó de "no oficial", hasta su encuentro acudieron el alcalde accidental y un concejal. Incluso fue un coche del Ayuntamiento el que le trasladó a casa de sus amigos íntimos, los señores González, donde se alojó.

Durante el acto de presentación de la muestra, el vasco fue el encargado de realizar un brindis en honor de los dos artistas. Esa misma noche se celebró una cena íntima, tan sólo doce invitados según narraba Ostalé Tudela, para los amigos más cercanos del pintor[1511]. Entre ellos: González, Villagrasa, García Condoy, Abizanda, Bueno, Díaz Domínguez, Rocasolano, Marín y Jimeno Riera.

La exposición de Díaz y Bueno tiene el valor añadido de ser la primera en cuya organización se implicó directamente el Centro Mercantil. Ya vimos cómo, a raíz de la muestra de García Condoy, Ostalé había reclamado la implicación de la entidad en este tipo de iniciativas. Su petición fue escuchada, de modo que el periodista, se deshizo en elogios hacia la institución en una de sus reseñas de la misma[1512]. Tal y como había reclamado, incluso se habilitó como sala de exposiciones el salón de fiestas del edificio del Coso. Era una medida necesaria dado el volumen de obras y el gran tamaño de algunas de ellas, y contribuyó a que tanto el espacio como la distribución de las obras fueran especialmente alabados: "El local es una sala ideal para esta clase de actos, que tanto ennoblecen a las Sociedades que protegen a los artistas"[1513]. "La Exposición está admirablemente montada. Parece que el salón de actos del Mercantil ha sido construido para estos actos, por la calidad, por la cantidad de la luz y por sus condiciones arquitectónicas"[1514].

Hubo limitaciones, como el hecho de que, en un primer momento, se planteara que el acceso a la exhibición debía ser exclusivamente por invitación o acompañado por alguno de los socios de la entidad. Si bien esta restricción no levantó críticas, al menos públicamente, lo cierto es que terminó por solucionarse, y el 31 de mayo, Ostalé recordaba que la entrada era pública, en horario de mañana y tarde, por el acceso de la calle 4 de agosto[1515].

La colaboración de la Junta del Mercantil en la organización no podía sorprender. Al fin y al cabo, se trataba de mostrar públicamente los trabajos de dos de los artistas que más se habían implicado en la decoración de su propia sede. Y la cosa no quedó ahí, durante la propia inauguración de la muestra, los responsables del Casino anunciaron tanto la compra de una de las obras de Díaz, *Senatus Ecclesiae* por 3.000 pesetas, como el encargo a Bueno de la decoración del salón comedor situado en el tercer piso de la sede de la entidad. Tal y

1511 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.

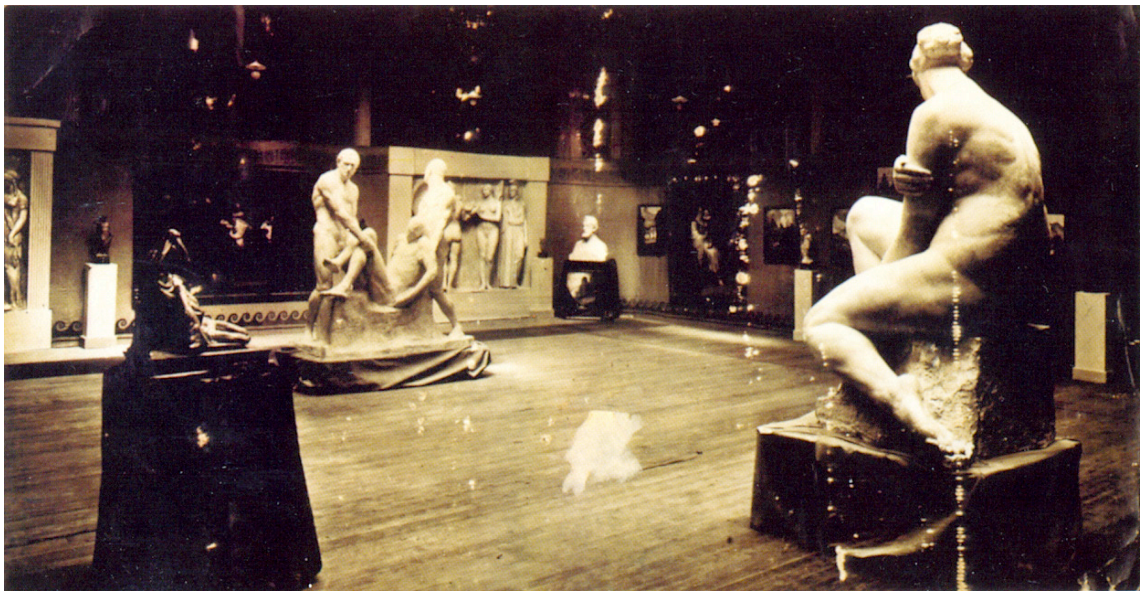
1512 *Ibídem.*

1513 *Ibídem.*

1514 TORRES, "Los artistas aragoneses. Exposición de pintura y escultura", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19 de mayo de 1918, p. 2.

1515 OSTALÉ TUDELA, E., "De Arte. De la actual exposición", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 31 de mayo de 1918, p. 1.

como recordaba Torres desde *Heraldo de Aragón*: "Su obra de apoyo y protección a las artes aragoneses merece la simpatía y la adhesión de todos"[1516]. Pero el Mercantil no fue el único, según recogían las crónicas, durante la propia inauguración se colgaron algunos carteles de vendido sobre cuadros de Díaz y "figurillas" de Bueno. Zuloaga, por su parte, reclamó que el Ayuntamiento adquiriera *La tarde* de Bueno para engalanar alguna de las calles de la ciudad.



Interior de la exposición de Ángel Díaz Domínguez y José Bueno en el Centro Mercantil de Zaragoza, 1918

Díaz Domínguez expuso veintitrés obras, algunas de las cuales conocemos por las reseñas aparecidas en prensa: la citada *Senatus Ecclesiae*, *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, por su parte, presentó diecinueve trabajos realizados en distintos materiales –piedra, bronce, madera...–, entre los que predominaban los de inspiración mitológica: *Humanidad*, *La tarde*, *Busto de Rosales*, *La partida*, *El triunfo*, *Amazona*, *Junia*, *Lygia*, *Agripina*, *Augusta*, *Proserpina*, *Diana*, y *Piedad*.

La recepción crítica que tuvieron las obras presentadas por Díaz y Bueno, tuvo una doble dimensión. En primer lugar, se ensalzaron los logros de una empresa –y nos referimos tanto a la propia exposición como al contenido de la misma–, que, una vez más, era entendida en clave aragonesista. Pero, por otro lado, y esto fue más manifiesto en el caso de Díaz, había una cierta incomprensión hacia los planteamientos renovadores contenidos en una buena parte de sus pinturas, por lo que la crítica se esforzó en muchos casos en hacer una

1516 TORRES, *op. cit.,* 19 de mayo de 1918.

labor pedagógica que trasladara al público las virtudes de la misma. Eso tratando de salvar la barrera que suponían en algunos casos sus propias limitaciones a la hora de comprenderla. Los comentarios vertidos a partir de las obras presentadas por Díaz son una buena prueba de la escasa capacidad de los cronistas aragoneses para encarar propuestas novedosas y fomentar el seguimiento de esa vías. En algunas de las opiniones publicadas, parece subyacer más un sentimiento firmemente aragonesista de colaboración con el resurgir de las artes plásticas regionales, que una verdadera valoración de sus logros artísticos.

Los primeros comentarios vertidos por Ostalé al observar la obra de Díaz iban en esa línea de exaltación regional:

> "Díaz Domínguez trae en todas sus telas aromas de Aragón. Su obra es valientísima, pletórica de color y vida y de un sentido decorativo formidable.
>
> Todo lo que conocíamos de Díaz resulta muy bajo a lo presentado ahora. Esa labor la ejecutó el artista en tres meses"[1517].

Si bien fueron las opiniones de Torres sobre la obra de Bueno las más significativas a este respecto:

> "Una de las características de sus obras, es la de demostrar que están hechas por un aragonés. No hay baturros con topas 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. Nos complace la demostración. Es más difícil ser aragonés modelando desnudos que confeccionando en barro baturros de pañuelo a la cabeza, calzones cortos, camisas rizadas, etc.. etc."[1518].

Lo aragonés era, en última instancia, el rasgo fundamental que debía traslucir cualquier obra artística, incluso aquella que no tomaba como asunto fundamental sus motivos más representativos. Tal y como concluía el mismo Torres, era éste el modo en que los artistas locales podían traspasar las fronteras locales y situar a Zaragoza al nivel de otros centros españoles: "La obra de los dos artistas merece la atención de sus paisanos porque traspasa de los linderos de una nota local, y llega a constituir una manifestación de arte que lleva a Zaragoza al nivel de otras regiones en cuanto a aspiración artística del momento"[1519].

Ostalé Tudela y Gascón de Gotor fueron los dos autores que dedicaron un mayor espacio al análisis de las obras presentes en la exposición. Y lo hicieron, respectivamente, desde *La Crónica de Aragón* y *El Noticiero*. En ambos encontramos una misma constante: la firme valoración del realismo y de la capacidad del artista para recoger fielmente las formas de la naturaleza, por encima de cualquier otro planteamiento plástico. De ahí que, para

1517 OSTALÉ, *op. cit.,* 19 de mayo de 1918.

1518 TORRES, *op. cit.,* 19 de mayo de 1918.

1519 *Ibídem.*

ambos, fuera necesario matizar los logros contenidos en las formas abocetadas, compuestas a partir de pinceladas rápidas, nerviosas y sinuosas a las que recurría la plástica de Díaz. En el caso de Ostalé, como veremos, toda su valoración al trabajo del pintor, muy positiva en términos generales, abundará en un intento de justificar la preferencia de éste por lo que el crítico denomina "pintura decorativa", en la que la fidelidad al motivo real ocupaba un lugar secundario.

De entre las obras presentadas por Díaz fue probablemente *Senatus Ecclesiae* la que despertó una mayor atención. Como vimos, la obra había sido presentada por Díaz a la Nacional del año anterior y, si bien no cosechó ningún galardón, recibió algunas críticas positivas. Así, Enrique Vaquer, pocos días después de haber contado que Alfonso XIII se detuvo especialmente ante ésta durante su visita a la exposición, señalaba desde *La Época*:

> "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, es el cuadro *Eclesiae Senatus*, del pintor riojano Díaz Domínguez. Aquellos cardenales, reunidos en Cónclave, viven y en sus frentes graves se ven los más encontrados sentimientos. La figura central es una nota de sutil humorismo. El anciano cardenal duerme apaciblemente, mientras los otros deliberan..."[1520].

Poco después, García Mercadal, desde *La Correspondencia de España,* se quejaba de que el jurado no hubiera reparado en esta obra, en su opinión, superior a otras laureadas en el certamen[1521].

En su presentación aragonesa, casi un año después, fue Gascón de Gotor quien más se preocupó de destacarla por encima del resto de obras expuestas. Fundamentalmente porque en él se imponía el estudio del natural frente a los "alardes" contenidos en otras de sus obras, en realidad, "meras impresiones, convencionalizadas luego"[1522]. Al mismo tiempo, reconocía en ella la influencia de Goya, un referente que se citaría habitualmente al hablar de los trabajos del pintor de origen logroñés. En realidad, resulta evidente que Díaz, como tantos otros en ese momento, pretendía seguir las lecciones del maestro aragonés, especialmente las de aquel Goya capaz de construir perfectamente detalles y expresiones a partir del color, renunciando a las servidumbres del dibujo. En este caso, el modelo resulta especialmente evidente, puesto que algunas de las figuras y, parcialmente, el propio asunto, está tomado del *Auto de fe* del maestro aragonés. Díaz elimina las referencias a la Inquisición, y con ello el aspecto crítico, y convierte en anecdótica la representación de los asistentes al juicio, haciendo un estudio de sus gestos, actitudes y comportamientos.

1520 VAQUER, E., "La Exposición de Bellas Artes", *La Época*, Madrid, 1 de junio de 1917, p. 3.

1521 GARCÍA MERCADAL, J., "Crónicas de la exposición", *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 de junio de 1917, p. 4.

1522 GASCÓN DE GOTOR, A., "De Arte. La partida. Senatus Ecclesiae", *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de mayo de 1918, p. 2.



Ángel Díaz Domínguez, *Senatus Ecclesiae,* 1917

Senatus Ecclesiae es, sin lugar a dudas, una obra ambiciosa. Un gran formato muy trabajado, verdadero ejercicio de habilidad técnica, con un buen estudio lumínico y de composición. En cierta medida, parece una obra más propia de los envíos que realizaban los pensionados para demostrar el aprovechamiento de sus becas. Díaz debió esperar un mayor reconocimiento en su paso por la Nacional.

El estudio de luces, marcadamente tenebrista, permite destacar el púrpura de los cardenales situados en la zona central frente a la completa penumbra en la que quedan perfiladas las figuras de la derecha, las situadas de espaldas, en una disposición especialmente característica del autor. En este sentido debía seguir las premisas de su *Goya ante el cabildo del Pilar*, cuyas reproducciones en prensa hablan igualmente de una obra de tonalidades oscuras y fuertes contrastes lumínicos. Precisamente fue esa ausencia de luminosidad una de las notas más criticadas por José Francés en *La Esfera* en relación a la Nacional de 1917[1523]. Señalaba éste que ese tratamiento de la luz era erróneamente entendido como forma de españolismo pictórico. Es probable que fuera esa inquietud la que guiara a Díaz en este trabajo, por lo que no es tampoco extraño que Francés lo eligiera como uno de los que ilustraban su artículo.

1523 LAGO, S., "La Exposición Nacional de Bellas Artes. Los cuadros de género", *La Esfera*, nº 184, Madrid, 7 de julio de 1917.

Por otro lado, la galería de personajes, como se ha dicho, permitía a Díaz realizar un estudio de diferentes actitudes y caracteres, e incluso introducir las referidas notas de humor. En última instancia no se percibe en Díaz nada más que esa intención de llevar a cabo un ejercicio de virtuosismo pictórico –en cuanto a luces, colorido, composición, expresividad…–. Ni siquiera encontramos en él la voluntad de recoger en esta escena un momento concreto, un acontecimiento histórico determinado. Se trataba únicamente de un ejercicio plástico. Ni más ni menos.

Del mismo modo que Gascón situó el realismo como criterio último para su apreciación de *Senatus Ecclesiae,* lo hizo Ostalé respecto a otra de las obras del autor: *Retrato de señora.* Refiriéndose concretamente al rostro de la retratada, que no duda en señalar como lo mejor de toda su producción:

> "Pero del cuadro, lo mejor y lo mejor también de toda la obra de Ángel Díaz Domínguez, es la cabeza de señora. (...) Indudablemente debe tener un parecido asombroso con el modelo. Y digo que debe tener un gran parecido porque está admirablemente dibujada y construida de un modo primoroso.
>
> En este retrato se ve al pintor luchar con el natural, querer arrancarle sus secretos, pintar lo que verdaderamente veía «hacer» la realidad (…). Esta tela, la más real de Díaz Domínguez, es también su más perfecta obra.
>
> La cabeza de esa mujer, es la obra cumbre del pintor"[1524].

Ahora bien, la mujer estaba acompañada de su hijo, cuya figura "apenas está hecha". Optó en ésta por no realizar un estudio del natural similar al anterior, creando un contraste tal que, en opinión del crítico, más que desmerecer el conjunto, permitía, por "su vulgaridad", que se valorara más la cabeza de la madre. Como adelantábamos, en última instancia, tanto para Gascón como para Ostalé, era la capacidad del pintor para enfrentarse a la realidad y representarla fielmente en el lienzo, la que demostraba la verdadera valía de un autor.

El aragonesismo, el otro espectro en esta escala de valoración, fue señalado especialmente en relación a dos obras: *El cierzo* y *La fiera.* Como no podía ser de otra manera, la primera gustó especialmente, siendo reproducida y comentada por diferentes diarios. Ostalé encontraba en ella una evidente influencia de la pintura vasca, llegando a señalarla como el primer intento por orientar la pintura aragonesa en esa dirección:

> "Ángel Díaz Domínguez se propuso dar en su obra «El Cierzo», una nota característica de Aragón. Decidido a seguir en nuestra tierra la misma orientación que siguen los vascos en la suya –orientación buenísima y lógica– es este óleo el primer intento en tal sentido. Es un lienzo muy decorativo, alegre de color y en el que todo guarda ritmo. A esto se reduce el cuadro, a una cosa decorativa"[1525].

1524 OSTALÉ, TUDELA, E., "De Arte. De la actual exposición", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 23 de mayo de 1918, p. 1.

1525 OSTALÉ TUDELA, E., "De Arte. De la actual exposición", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 21 de mayo de 1918, p. 1.

Ese carácter decorativo que encuentra Ostalé en *El cierzo*, podríamos vincularlo, dentro del ámbito vasco, más con los trabajos de los Zubiaurre o Maeztu, que con las composiciones de Salaverría, Uranga e incluso del propio Zuloaga. Y son precisamente las novedades contenidas en ese modo de plasmar la Vasconia más tradicional las que, en opinión de Ostalé, Díaz trataba de hacer suyas. Y las que le llevan a justificar, da la sensación de que ante el publico tanto como ante sí mismo, el carácter de esa "pintura decorativa" por la que había optado el pintor. E incluso llega a relacionar esa forma de trabajo con el propio "temperamento sumamente nervioso" propio del autor:

> "Tiene ideas y sabe todos los procedimientos para dibujar, pintar y componer, que son precisos al llamado pintor de caballete, pero sus nervios hacen que su pincel antes de terminar una parte desee pasar a otra. Es como si se cansara o fatigara. Para mí, esto es pintura decorativa, no es defecto: esa ejecución ardiente es madre de un procedimiento simplificador, por medio del cual, si se posee cierto sentido de construir, y se meditan bien los pensamientos puede dase lugar a obras admirables"[1526].



Ángel Díaz Domínguez, Figura para *El cierzo*, c. 1917

1526 *Ibídem.*

En última instancia se trataba de señalar que no es que Díaz no supiera pintar, sino que había optado por esta otra vía, la de la pintura decorativa, en la que la mímesis con la realidad no era el fin último: "No hay que buscar realismo, que no existe. No es esa pintura fiel, es indagar el agrado, la armonía luminosa en la decoración, lograr que las figuras sean elegantes y posean una graciosa colocación. Esto es todo"[1527]. Una defensa del trabajo de Díaz que sin embargo, al situar sus intereses en el ámbito de la armonía o el agrado, difícilmente podía hacerle competir con aquellos que seguían moviéndose en el ámbito del realismo más tradicional.

Dado que sólo conocemos *El cierzo* a través de reproducciones en prensa convertidas después en microfilm, resulta difícil hacerse una idea de hasta dónde llegaba ese grado de experimentación. Por lo que observamos, se trata de una composición de tres figuras femeninas cubiertas por capas o mantones que se inclinan tratando de avanzar ante el fuerte viento zaragozano. Tan sólo hemos podido estudiar directamente un dibujo al carboncillo realizado sobre el reverso de uno de sus paisajes de ese momento y que representa a la figura central de la composición. Desde luego, el esbozo da muestras de un dibujo firme, preciso, atento a la correcta representación tanto de los tipos femeninos como de sus vestimentas. No parece estar en la línea de aquellas figuras contenidas en sus escenas costumbristas ante amplios paisajes, en las que las formas se tornan curvas, sinuosas, exagerando la disposición corporal hasta extremos que sólo eran comunes en ese momento en el ámbito de la ilustración.

Y, sin embargo, ante el resultado final, Gascón insistía en que era una obra a la que, por "impresionar agradablemente", era posible perdonarle, "hasta cierto punto, imperfecciones de dibujo e inexactitudes de colorido"[1528]. Y señalaba como ejemplo de sus incorrecciones la disposición de la mano de la mujer situada en último término.

En cuanto a la segunda de las obras citadas, *La fiera*, representaba la figura de un baturro, embozado en un tapabocas –especie de gran bufanda o pequeña manta que funcionaba como abrigo– y portando una guitarra. Ostalé, ante éste, se interroga por la disposición teatral de la figura, en su opinión resultado del estudio de los retratos de Goya, si bien termina por justificar ésta a tenor del asunto retratado:

> "La fiera, en Aragón, es el amo del corral, el dueño del pueblo. Nadie canta cuando él ronda. Todos se apartan, huyen de su valentía. Es la juventud y el valor personificados. Esa figura tan bien dibujada (…) nos da la sensación de un hombre que detrás de entonar la copla hace rebrillar su navaja y cada vez que miramos el lienzo parece que llegan a nuestros oídos los ecos de esta jota castiza:
>
> «No salgas hijo de casa
> porque ha salido la fiera
> lo primero que ha cantado
> la jota *regolvedera*»"[1529].

1527 *Ibídem*.

1528 GASCÓN DE GOTOR, A., "De Arte. El Cierzo. Humanidad", *El Noticiero*, Zaragoza, 24 de mayo de 1918, p. 2.

1529 OSTALÉ TUDELA, E., "De la actual exposición", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 4 de junio de 1918, p. 1.

Una visión absolutamente castiza del asunto que, por la teatralidad de la narración, con alusiones al cante y la navaja, puede hacer pensar en las más características visiones del sur proporcionadas por Romero de Torres. Si bien esta lectura, dado que no conocemos directamente el lienzo, puede ser una muy personal interpretación del crítico, y no del pintor. En cualquier caso, el sentimiento aragonés que Ostalé encontraba contenido en estas dos últimas obras, hacía que no dudase en reclamar a la comisión de fiestas que eligiera una de ellas como motivo para el cartel del Pilar de ese año. Dado que, durante los dos últimos años, ésta había sabido elegir "verdaderos carteles".

Lo cierto es que el del año 1916 había sido adjudicado sin concurso a Marín Bagüés, quien, lejos de diseñar uno ex profeso, utilizó dos de la figuras masculinas que componían *El pan bendito*, el tamborilero y el dulzainero. Es decir, que se trataba más de una obra pictórica que de cartelería.

También fue un encargo directo el del año siguiente, 1917, debido precisamente a Ángel Díaz Domínguez. Muy probablemente gracias al éxito que había obtenido en la exposición Zuloaga. En este cartel, como en el anterior, las figuras ocupaban prácticamente toda la superficie. Lo protagoniza la figura de un aragonés, que por sus vestimentas recordaba más a un ansotano que a un baturro, que guía un burro en el que viajan dos mujeres. Al fondo, un paisaje en el que se recorta en la distancia el perfil del Pilar. El asunto elegido, unos personajes del medio rural que, con sus vestimentas tradicionales se acercan a la ciudad con motivo de las fiestas, lo encontramos ya en algún diseño del propio Unceta –como el que se recuperó para el cartel de 1919–. Sin embargo, el cartel de Díaz destaca por la modernidad en el tratamiento de las formas, muy simplificadas, y del color, a base de cuatro tintas planas en el resultado final que, muy probablemente, estuvieran trabajadas de forma similar en el diseño previo.

En cualquier caso, del cartel del año siguiente no volvió a encargarse a Díaz sino que recayó en Justino Gil Bergasa. El resultado fue polémico, muy probablemente por la sencillez con la que el pintor retrató los elementos más recurrentes de las fiestas –la baturra, la Virgen, el Pilar y el puente de Piedra– en una composición muy diferente a las que habitualmente servían con este fin. Ahora bien, lo cierto es que, pese a no ser obra de un ilustrador experto, marcaba un notable alejamiento de la práctica de convertir el cartel de fiestas en la reproducción seriada de una obra pictórica.

Volviendo sobre la exposición de Díaz, faltan por analizar las obras que debieron generar una mayor polémica: sus paisajes. De todos aquellos que Díaz mostró en ésta, los tres que aparecen referidos en las crónicas periodísticas, *Calle de Orbaneja*, *Sobrón* y *Estrecho de Cereceda*, no están tomados en territorio aragonés. De hecho, pese a que las escenas costumbristas en paisajes o vistas de la ciudad de Zaragoza, tanto ambientadas en su propio momento como trasladadas al siglo XVIII, son un parte fundamental en la producción del autor, lo cierto es que en la relación de paisajes expuestos de que tenemos noticia tan sólo los cuatro pasteles aluden a esta temática. Que los tres destacados por Ostalé estén tomados

en Burgos y Álava tiene fácil explicación si atendemos a la biografía del autor, que debió exponer en 1918 un buen número de lienzos resultado de un viaje realizado en torno a 1916 o 1917 para conocer las tierras del Alto Ebro y las cuencas y valles que lo alimentaban.

La razón de este viaje estuvo en el encargo de ilustrar el libro de Manuel Lorenzo Pardo *El pantano del Ebro* (1918), en el que el ingeniero relataba las características de su proyecto para la creación de un gran embalse en la zona de Reinosa que llevaba ideando desde 1912 y que pretendía que beneficiara tanto a la comarca del Campoo, como al resto de la cuenca fluvial. La publicación suponía un concienzudo informe que trataba de despejar las dudas de la opinión pública local, en gran medida contrarias a la ejecución de las obras.

Aunque la edición incluyó únicamente unos pequeños dibujos de Díaz que abrían cada capítulo, además de la reproducción a color de una pintura en la que trataba de recrear cómo quedaría la zona del pantano tras las obras, lo cierto es que éste debió recorrer, probablemente junto a Lorenzo Pardo, toda la zona[1530]. Y de ahí que los paisajes tomados en ésta cobraran protagonismo dentro de la producción del pintor. De hecho, la publicación incluyó finalmente fotografías de lugares como Orbaneja del Campo o el estrecho de Cereceda, los mismos recogidos en algunas de las obras expuestas en 1918.

Estos viajes, en compañía del ingeniero y puede que de otros intelectuales, nos hablan de la implicación del pintor en un proyecto de corte regeneracionista pensado para el desarrollo de la cuenca del Ebro. Un regionalismo que, en este caso, sobrepasaba el ámbito estrictamente plástico.

La vinculación de Díaz con el Ebro y las empresas encaminadas a su regulación arrancaría, por tanto, de este momento, si bien se extendería durante los siguientes quince años. Tal y como indicamos, Díaz trabajó desde julio de 1927 para la Confederación Hidrográfica del Ebro, dirigida por el propio Lorenzo Pardo. Concretamente figuró como redactor artístico de la revista *Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro* y, desde 1929, como Jefe del Taller Gráfico de la entidad y director artístico de la publicación. Allí permaneció hasta 1931 cuando presentó su dimisión ante las críticas recibidas por su labor[1531]. Su salida coincidió en el tiempo con la del propio Lorenzo Pardo, quien incluso llegó a ser llevado a juicio por su gestión.

Como decíamos, y siempre según lo expresado en *La Crónica de Aragón* por Ostalé Tudela, la recepción de los paisajes de Díaz, no estuvo exenta de cierta polémica. El crítico comenzaba señalando la notable influencia ejercida en éstos por Zuloaga, hasta el punto de

1530 En *Vida de José Valenzuela la Rosa* Genaro Poza hace alusión a un viaje efectuado por Valenzuela junto a Lorenzo Pardo y Ramiro de Maeztu en 1916 que les llevó a recorrer las tierras del Ebro desde Fontibre hasta los Alfaques. En éste o alguno posterior, Díaz Domínguez pudo acompañar también al ingeniero:

1531 Archivo de la Confederación Hidrográfica del Ebro [A.C.H.E]. Expediente 120-D. Ángel Díaz Domínguez.

indicar que la "obsesión" de Díaz fue "caminar tras él", algo que encuentra especialmente visible en *Calle de Orbaneja*[1532]. A continuación, trataba de justificar las intenciones del autor a la hora de enfrentarse a estos trabajos:

> "Todos los paisajes están pintados valientemente (…), porque al mancharlos parece que no le guiaba otra idea que esa: una ostentación de su atrevimiento al manejar los colores.
>
> Bien, de dibujo y perspectiva, nos resultan algo teatrales. Pintados casi todos ellos con tintas planas, podían reproducirse sin ningún temor como carteles, con la seguridad de que atraerían la atención del público. En este caso se pueden citar los números XIV «Sobrón» y XV «Estrecho de Cereceda»"[1533].

Entre las obras del pintor que hemos podido localizar, hay al menos cuatro que se corresponderían con este grupo de paisajes de la cuenca del Ebro. En concreto, contamos con una escena costumbrista que creemos ambientada en la comarca del Campoo, en la que resulta especialmente visible esa solución a base de tintas planas de la que hablaba Ostalé, que éste mismo consideraba más propia de un cartel y que debió general no poca sorpresa en caso de haber formado parte de la exposición. Es en obras como ésta donde Díaz llevó más lejos su atrevimiento en el manejo del color, que aparece simplificado en tonalidades puras y brillantes, sin apenas gradación entre unas y otras. Tal y como el propio Ostalé reconocía:

> "Para pintar de esta manera, tan saturado de color, es preciso que Díaz Domínguez posea en su retina una gran fuerza de penetración y que su inteligencia no sea escasa, ya que en ocasiones le permite equilibrar lo inconsistente de la naturaleza, bien sea producido por desviaciones focales de la luz o lo que más común, por aberraciones de la perspectiva.
>
> No hay, por lo tanto, que criticarle por su colorido. No es en él errónea visión; es que en muchos casos no se debe copiar al natural con exactitud, ya que si tal hacemos (aunque esto a muchos escandalice) quitamos a la obra relación, armonía y hasta lógica"[1534].

Es decir, que Ostalé se sintió obligado a justificar ese alejamiento de la realidad del que se mostraba capaz Díaz. Ahora bien, y pese a que el periodista añade que sus apuntes eran más fieles al natural que los lienzos ya resueltos, es más probable que Díaz mostrara en la exposición obras como la pareja de paisajes incluidas en el catálogo y que podrían responder a los títulos de *Orbaneja del Campo* y *Reinosa*. En éstas, mucho más trabajadas que el apunte anteriormente descrito, no hay lugar para la simplificación de formas y colores

1532 OSTALÉ, *op. cit.,* 31 de mayo de 1918.

1533 *Ibídem.*

1534 *Ibídem.*

que aquel presentaba; pero sí que hay una considerable libertad, al menos para lo que el público zaragozano estaba acostumbrado a ver, en su acercamiento a la naturaleza. En lugar de reducir el paisaje a sus elementos esenciales, Díaz juega aquí con las formas y los colores –reducidos a una gama limitada–, estableciendo un diálogo entre la tierra, el cielo o el agua que busca una completa armonización del conjunto, como señalaba Ostalé, tratando de ir más allá del natural y primando lo decorativo.



Ángel Díaz Domínguez, *Paisaje (Reinosa)*, c. 1917

Tal vez fuera Luis Torres el más acertado en su intento de definir la obra de Díaz, dado que, tras señalarlo como un "soberbio colorista", citaba una frase que hacía algún tiempo le había oído decir al pintor: "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"[1535].

La última de la extensa serie de críticas que Ostalé dedicó a la exposición de Díaz y Bueno, es quizá la más relevante en nuestro caso. En ella vuelve a insistir en ese renacimiento del arte aragonés al que se había referido ya Lorente con motivo de la muestra de Zuloaga. Un renacimiento que Ostalé no duda en concretar en lo que él mismo denomina como "pintura regional". Y dentro de ésta cita expresamente a un grupo de pintores que, en su opinión, se habían comprometido firmemente en tal empresa. Entre otras cuestiones,

1535 TORRES, *op. cit.*, 19 de mayo de 1918.

entendemos nosotros, por haber dado prueba de su preocupación por renovar el tratamiento de la temática aragonesa. Éstos eran, hasta ese momento, Francisco Marín Bagüés, Julio García Condoy y Ángel Díaz Domínguez. Una triada a la que no duda en calificar de rebelde, iconoclasta frente al neoclasicismo, y capaz de abrirse a una nueva vía que suponía también el redescubrimiento de otra tradición. En sus propias palabras:

> "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 (ilegible). 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 Condoy y Ángel Díaz Domínguez.
>
> El último de ellos nos da ahora toda la emoción de su pintura aragonesa"[1536].

3.2.16 Miguel Viladrich: pintor de Aragón

Enrique Lafuente Ferrari, en su fundacional artículo "La pintura española y la generación del 98" calificaba al catalán Miguel Viladrich como "pintor de Aragón"[1537]. No hay duda respecto al hecho de que la visión que de Aragón proporcionó Viladrich fue una de las más conocidas y difundidas de lo aragonés. Y, como es sabido, éste era de origen catalán. Aunque sólo participó activamente del ambiente artístico madrileño durante su juventud, su amistad con algunos de los más destacados miembros de la intelectualidad de la capital –Gómez de la Serna, Valle-Inclán, Baroja, Pérez de Ayala…– y con destacados artistas –Zuloaga, Romero de Torres, Anglada…–, le posibilitó un cierto acceso a sus plataformas de difusión. Pocos artistas aragoneses disfrutaron de un espacio de presentación de su trabajo tan relevante como la sala de exposiciones del Ateneo, en la que Viladrich pudo presentar en 1918 una exhibición que incluía muestras de toda su producción. Tendríamos que esperar hasta fechas algo posteriores para encontrar un evento equiparable, como pudieron ser las exposiciones individuales de Gárate en el Círculo de Bellas Artes en 1924 y 1929 y en el Museo de Arte Moderno en 1928, las de Aguado Arnal en el mismo Ateneo en 1922 y en el Círculo de Bellas Artes en 1933 o la que Santiago Pelegrín celebró en el Palacio de Bibliotecas y Museos en 1928. Por no hablar del ámbito internacional, donde ningún artista aragonés, pese a los puntuales éxitos en muestras colectivas que pudieron cosechar autores como Barbasán,

1536 OSTALÉ, *op. cit.,* 4 de junio de 1918.

1537 LAFUENTE FERRARI, E., "La pintura española y la generación del 98", *Arbor*, Madrid, pp. 450-458.

Gárate o Marín Bagüés, o la exposición individual que Díaz Domínguez celebró en 1925 en Buenos Aires, tuvo la recepción cosechada por Viladrich en Buenos Aires, Montevideo y, por supuesto, Nueva York, con sus ventas a la Hispanic Society of America. Y, de nuevo, lo logró en buena medida a través de su particular visión de Aragón.

Tanto la trayectoria vital como el análisis de la obra artística de Miguel Viladrich quedaron perfectamente trazados en el catálogo de la exposición que se le dedicó en 2007, por lo que nos remitimos a las informaciones y juicios allí expresados por diversos especialistas[1538]. En nuestro caso, debemos poner énfasis en la visión de Aragón ofrecida por éste y en el modo en que la región acogió a un foráneo dedicado a la representación de sus tipos y paisajes. También llamaremos la atención sobre algunas informaciones documentales que, por haberse localizado posteriormente, no se incluyeron en el catálogo de la citada muestra.



Miguel Viladrich, *La maja vestida*, 1908

1538 LOMBA, C, y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007. Contiene ensayos realizados por José Carlos Mainer, Jaime Brihuega, Chus Tudelilla, Concha Lomba, Alberto Castán y Diana Weschler.

La relación entre Viladrich y Aragón se inició en fecha bien temprana. Sabemos que pasó el verano de 1908 en Estadilla, donde su hermano Paco ejercía como médico[1539]. Y también que después viajó con Julio Antonio hasta Zaragoza donde pudieron ver la Exposición Hispano-Francesa antes de desplazarse a Navarra, Burgos, Ávila y, finalmente, Madrid. Pero en el contacto inicial de Viladrich con Aragón debió ser determinante su amistad con Felipe Alaiz. Aunque la relación entre ambos es bien conocida, queremos llamar la atención sobre una artículo escasamente difundido que publicó el oscense en *El Diario de Huesca* y en el que relataba el origen y la intensidad de la misma[1540]. Lo hacía en mayo de 1913, a través de pequeños epígrafes independientes en los que, de forma retrospectiva, recogía diferentes vivencias personales junto al pintor; al que, por cierto, se refiere en todo momento como Miguel, sin hacer alusión a su apellido. El primero de ellos describe un encuentro en el Museo del Prado, donde éste se encontraba realizando una copia de *La maja vestida* de Goya. Es entonces cuando señala que su amistad se había fraguado con anterioridad en una ciudad de provincias. Alaiz, nacido en Belver de Cinca, había realizado sus primeros estudios en Lérida, donde, dado que ambos nacieron el mismo año, es probable que compartieran las aulas. En cuanto al encuentro en el Prado tuvo lugar en 1908, algunos meses después de la llegada del leridano a Madrid, cuando se afanaba en la copia de los maestros y realizó la referida *La maja vestida* que todavía conservan sus descendientes. Al día siguiente, prosigue Alaiz, se encontraron para visitar el Museo de Arte Moderno, donde coincidieron con un pintor extremeño llamado Zurita. Allí, en ese "almacén de insignes vulgaridades acogidas a la misericordia oficial", los tres enmudecieron ante la visión del *Segoviano* de Zuloaga: "Yo sentí de nuevo el escalofrío de lo trascendental. En medio de un gran silencio, todos enmudecimos"[1541].

Resulta significativa la alusión a la obra de Zuloaga, más adelante amigo de Viladrich, dado que precisamente ese *Segoviano* será dos años después, un más que evidente referente para Viladrich en su *Alcalde de Almatret*. Una obra con la que, junto al *Heredero Curo*, como bien ha señalado Concha Lomba, Viladrich sentó las bases de su etapa regionalista[1542].

Continúa Alaiz describiendo el estudio del pintor, un auténtico cuchitril en su opinión. Si bien no podemos asegurar si se trataba del que compartió con el mexicano Diego Rivera o aquel de la calle Villanueva al que se trasladó después y al que dedicó un extenso artículo a finales de año Ramón Gómez de la Serna en *Prometeo*[1543]. Alaiz recoge un diálogo con Viladrich en el que, al parecer, hablan de Colombine, la escritora Carmen de Burgos, amiga común a ambos. El oscense deja entrever una posible relación amorosa entre el pintor

1539 TUDELILLA, C., "Biografía", en LOMBA y TUDELILLA, *op. cit.*, pp. 304-337.

1540 ALAIZ, F., "Una sevillana", *El Diario de Huesca*, Huesca, 16 de mayo de 1913, p. 1.

1541 *Ibídem.*

1542 LOMBA, C. "Metamorfosis de la mirada", en LOMBA y TUDELILLA, *op. cit.,* pp. 130-165, espec., p. 155.

1543 GÓMEZ DE LA SERNA, R., "En un estudio", en ZLOTESCU, I. (ed.), *Ramón Gómez de la Serna. Obras completas I. Escritos de juventud (1905-1913)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1996, pp. 257-261.

y ella, lo que lleva a Viladrich a denominarla "emperatriz de las alcahuetas"[1544]. También le enseña su trabajo, copias de El Greco, Rubens o Tiziano, ejercicios que ambos coinciden en que son sólo técnicos, pensados para contentar a jurados de pensiones. Alaiz describe el estilo del pintor en ese momento:

> "La característica de sus obras era una sutileza minuciosa, dominadora del insuperable detalle que presenta almas desnudas á los elegidos, pero no á los héroes del mudable y asequible impresionismo. Leonardo da Vinci nunca fue impresionista.
>
> Hay quien confunde el detalle con el retoque, porque se diferencian como las alas del acero macizo"[1545].

Narra a continuación Alaiz una visita que realizó al padre de Viladrich en Lérida, mientras el pintor se encontraba de viaje en París; según apunta su padre, ya sin su característica melena. Puede referirse al viaje que le llevaría también a Italia, en 1910, o tal vez a uno posterior, de 1912, cuando expuso tres obras en el *Salon des Indépendants*. Al menos es lo que se intuye por las obras que la familia muestra a Alaiz durante su visita: *A. Punch. El lego, La monja novicia, Mis funerales, Aquelarre,* tal vez *Bernarda*…

> "Enseñome la familia de Miguel cuadros que yo desconocía: Un gañán sobre fondo acre; una monja aniñada, pintada con soberano matiz arcaico apropiadísimo, atemperado por una cerebración permanente y consciente; una tela de humorismo frío, desdoblamiento de alma que podría titularse «Auto-funeral»; una jovencita que definía la inocencia con un óvalo acabadísimo, cuidadosamente estudiado, no confiado nunca á la sucinta alegoría de los pintores que dejan las danzarinas sin acabar… y sin empezar. Los fondos armonizaban con las figuras –el contraste es la primera de las armonías, la célula de la polifonía– y producían bellísimos efectos. En una tela chiquita el pintor había empezado á acusar rasgos queridos de una mi hermana [sic]. Me llamó la atención un aquelarre que Miguel tenía en estudio"[1546].

Ahora bien, la anécdota más significativa entre las recogidas por Aláiz, tan sólo tiene a Viladrich como protagonista indirecto. Se refiere al encuentro del escritor con un juez andaluz en una localidad aragonesa. Hablaron entonces de arte y ante la convicción expresada por el juez de que España vivía un momento de renacimiento, Aláiz recordó una imagen que llevaba consigo de los *Gitanos de Triana* pintados por Viladrich en 1911. Según describe:

1544 ALAIZ, *op. cit.,* 16 de mayo de 1913.

1545 *Ibídem.*

1546 *Ibídem.*

"Una trianera, lánguida, joven, ahita de fecundidad, parejana de un pinturero majo –sombrerete algo más pequeño de los acostumbrados en Triana, cigarro puro en la mano-. Yo había visto en aquel cuadro cuatro ojos estáticos y extáticos como estandartes abatidos por ese silencio trágico de España que no es mudez. Cobardes y desmayadas líneas –dolor, vencimiento, hambre– cantaban en el cuadro amargas, angustiosas y cerebrales verdades que sólo pocos nombres selectos pueden analizar, detallar, describir en curvas sin caer en la peligrosa condensación que es la vulgaridad"[1547].

Y, al mostrársela al juez, continúa:

"Yo vi en los ojos del caballero enlutado la evocación de Andalucía: 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? El rosal hispano florece entre espinas tristes y rasgueos de guitarra, pero florece, ¡por los clavos de Cristo!"[1548].

Encuentra por tanto Aláiz en Viladrich la capacidad de dar una visión más auténtica de España, alejada del tópico pese a la naturaleza de los asuntos, capaz de representar la verdadera esencia de una gente y un lugar. En definitiva, una expresión del mejor regionalismo plástico. Algo que Viladrich había sabido hacer en Andalucía y que, aunque en ese momento Aláiz no lo podía saber, estaba a punto de hacer en Aragón.

El artículo de Aláiz no pudo aparecer en un momento más acertado. Menos de dos meses después, volvió a dedicarle una reseña en *El Diario de Huesca*[1549]. Fue tras haber recibido una carta del pintor desde París en la que le relataba su éxito en el *Salon des Indépendants* de ese año, y le daba noticia de sus ventas al Conde de la Pradere y Archer M. Huntington, fundador de la Hispanic Society de Nueva York. Había triunfado en el extranjero y, rápidamente, se supo en España.

Con semejante carta de presentación lo más común habría sido tratar de obtener en Madrid el reconocimiento que hasta ese momento se le había negado. Y, sin embargo, Viladrich realizó un recorrido completamente inverso. Según recoge Chus Tudelilla, antes de su viaje a París había conocido Fraga en un viaje que realizó junto a Julio Antonio[1550]. A su regreso de Francia, impresionado por los motivos que la localidad ofrecía para su pintura, y ante el buen recibimiento que sintió, compró una casa, se instaló allí e inició los trámites para

1547 *Ibídem.*

1548 *Ibídem.*

1549 ALAIZ, F., "Miguel Viladrich", *El Diario de Huesca,* Huesca, 8 de julio de 1913, p. 1.

1550 En su mayor parte, los datos relativos a la biografía del pintor los tomamos de los trabajos de Chus Tudelilla: TUDELILLA, C., "Imágenes sin tiempo", en LOMBA y TUDELILLA, *op. cit.*, pp. 69-127; y TUDELILLA, C., "Biografía", *op. cit.*

convertir el castillo en ruinas en su lugar de trabajo[1551]. Mientras, trabajó en una gran sala que se empleaba como pajar y en la que le permitieron abrir un gran ventanal de tres metros. El 13 de diciembre de 1914 se firmaba la cesión del castillo por noventa y nueve años con la obligación de convertirlo en museo. Durante el acto de toma de posesión mostró algunos de sus trabajos, tres bustos y algunas pinturas, entre las que se encontraba su primera gran obra de inspiración local: *Las tres fragatinas*.



Miguel Viladrich, *Gitanos de Triana*, 1911. Reproducido en revista *Museum*, julio de 1913

El aislamiento de Viladrich en Fraga –interrumpido en cualquier caso por diferentes viajes dentro y fuera de España–, tuvo mucho de gesto romántico, pero también supone un posicionamiento estético e ideológico en consonancia con las premisas del regionalismo plástico. Incluso yendo en sus planteamientos mucho más allá de lo que llegaron la mayor parte de los regionalistas. Viajeros infatigables, sí, pero, sobre todo, pintores de taller.

Obviamente, no percibimos en la obra de Viladrich un posicionamiento político de corte aragonesista, y menos encontrándose en un medio que le era ajeno, pero sí que hay un compromiso en la construcción de una determinada imagen de España y de Aragón, a

1551 *Ibídem,* p.323.

través de unos tipos y unos paisajes que hizo suyos. Y además, en su caso, no se trata de una recreación de corte pintoresquista, sino una verdadera inmersión en el medio. Viladrich formó parte del mundo que estaba retratando y, de ahí, que se sintiera tan libre a la hora de representarlo desde sus propias premisas artísticas. Todo lo que pueda haber de artificio en su pintura, no es falseamiento, sino recurso plástico. Lo demás, es parte de su particular e idealista visión de la realidad.

Ése es el regionalismo que aparece en la obra de Viladrich, el cual fue perfectamente analizado por Concha Lomba, prestando especial atención a su característica hibridación con las premisas del simbolismo:

> "Viladrich todavía no había logrado la fama; la que habían conquistado su amigo Zuloaga o el valenciano Sorolla con sus característicos tipos regionales. Y como le sucediera a Romero de Torres, quiso emular el éxito de aquellos a través de una imagen metafórica de las gentes fragatinas y catalanas. Sin renunciar a sus firmes presupuestos estéticos, a sus sofisticadas categorías artísticas, a su alegorías, a sus imágenes simbólicas, su capacidad para metamorfosear las imágenes se fundió con esa suerte de regionalismo produciendo la consabida contaminación de que hizo gala el Simbolismo español.
>
> Fue entonces cuando surgieron algunas de sus más afortunadas y características composiciones regionales. Fue entonces cuando aquel universo fragatino, minúsculo y querido al tiempo, alcanzó la categoría universal convirtiéndose en un estereotipo regionalista.
>
> Tal y como hicieran, entre otros Eugenio Hermoso, los hermanos Ramón y Valentín Zubiaurre, también asistentes a la tertulia valleinclanesca y con quienes mantuvo ciertas relaciones formales, al coincidir en el empleo de determinados celajes, gamas cromáticas, paisajes y entornos casi ilusorios. También en el semblante intemporal de sus protagonistas, singularizados a través de las peculiaridades culturales, antropológicas; incluso en cierto sentimiento panteísta. Sólo que el simbolismo latente en Viladrich trascendió las propuestas de ambos, fue mucho más lejos en el empleo de los símbolos y de las alegorías, en clara sintonía con su punto de partida"[1552].

Lo cierto es, en un primer momento, la presencia de Viladrich en Fraga pasó prácticamente desapercibida para el ambiente artístico zaragozano. Entre 1913 y 1917 tan sólo su amigo Felipe Aláiz y otro miembro de ese mismo círculo, Joaquín Maurín, se hicieron eco de su lugar de residencia. El primero, volvió a referirse al pintor desde *El Diario de Huesca* a finales de 1915 llamando la atención sobre el hecho de que su obra estaba todavía pendiente de descubrirse en Aragón:

> "Cuando se conozca la obra del pintor Viladrich, habrá derecho para afirmar que Fraga puede envanecerse de la predilección del artista. Viladrich vive encastillado y trabaja en un empeño único; producir en el aislamiento. Alejado voluntariamente de

1552 LOMBA, *op. cit.*, 2007, pp. 157-159.

> los medios artísticos donde triunfó en España y fuera de ella, ha querido templar su energía y su fuerte idealidad en tierra aragonesa, y allí vive con la mirada nunca saciada ante nuestros paisajes verdiclaros que ya fueron una dulce tentación para la retina de Goya. Al pasar por Fraga, observó Viladrich, bajo los arcos morunos, un enjambre de lamas de la Reconquista. Y en Fraga quedó como encantado"[1553].

Por cierto que en este mismo artículo el oscense señala que había conocido todos los estudios del pintor: en Toledo, donde sólo tenemos constancia de que viajara pero no que residiera; en una ciudad barroca, probablemente Sevilla, donde sí pasó una temporada trabajando; Madrid; y París. Finaliza aclarando que Viladrich pinta fragatinas, las cuales planeaba enviar a Nueva York y Londres.

Joaquín Maurín, por su parte, se acordaba del pintor leridano en un artículo que escribió para el primer número de la revista *El Ebro*. En éste describía los trabajos del Viladrich, inéditos hasta ese momento tanto para los aragoneses como para los catalanes:

> "Lo más admirable, más aún que la grandiosidad de su arte, está en la espiritualidad que le anima. Su pincel huye del contacto cortesano para entonar un himno a la raza que percibe y a la tierra que fortalece y alimenta al hombre. Esas mujeres del campo serenas y majestuosas; esos hombres, héroes de la Ilíada del trabajo, en cuya frente se ve fulgurar la llama de la honradez y del esfuerzo; esos fondos que cantan a una naturaleza de futuras cosechas repletas de grandiosidad, todo esto aviva de súbito la fe en un pueblo que no ha muerto aún, mejor dicho, que no ha nacido todavía"[1554].

Maurín alude al modo en que Viladrich representa a las mujeres y los hombres del campo, destacando el modo en que logra recoger la majestuosidad, la dignidad de sus vidas. Hasta el punto de que, como ya señalamos en su momento, llega a establecer un paralelismo entre Viladrich y Costa por el modo en que, a través de su trabajo, ambos retratan la realidad social para tratar de construir "una patria nueva, una nación diferente"[1555].

A la luz de las idealistas visiones contenidas en las tablas y lienzos de Viladrich el paralelismo puede resultar artificial. Y, sin embargo, hay que recordar que el programa simbólico contenido en la pintura del leridano formaba parte –como ocurría con la pintura de tantos otros, y con la literatura, la música, la escultura, la arquitectura…–, de un proceso de construcción de la propia imagen del país que marcó de forma determinante la cultura española de las primeras décadas del siglo. Y en se proceso, el pensamiento regeneracionista de Costa, fue una de las fuentes de inspiración. De modo que la interpretación desde parámetros "costistas" de la obra de aquellos que, como Viladrich, habían optado por una materialización simbólica, más o menos directa, de algunos de sus principios, se convirtió

1553 ALAIZ, F., "Con cursiva del diez. Azulejos", *El Diario de Huesca,* Huesca, 30 de noviembre de 1915, p. 1

1554 MAURÍN, J., "Viladrich y Fraga", *El Ebro*, nº 1, Barcelona, 15 de diciembre de 1917, pp. 7-9.

1555 *Ibídem.*

en un lugar común en ese momento. Por sus propias características, la revista *El Ebro*, y especialmente a través de la pluma de Maurín, es el marco ideal donde podemos encontrar este tipo de orientaciones

Los contactos que Viladrich mantenía con el ambiente artístico y la intelectualidad madrileña posibilitaron el que, en junio de 1918, presentara por fin sus obras en una exposición individual. Y, como adelantábamos, lo hizo en la sede del Ateneo. La recepción fue muy buena, sobre todo si la comparamos con la indiferencia con que se recibieron su trabajos en las Exposiciones Nacionales de 1910 y 1912. La polémica, como siempre en el autor, giró en torno a 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 no– de su técnica pictórica… Ballesteros de Martos lo resumió muy bien 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"[1556].

Fue el crítico Tomás Borrás el que prestó una mayor atención al modo en que Viladrich recogía los tipos fragatinos. Y lo hacía por contraposición a su visión de los andaluces; respecto a la observaba un gran paso adelante. En Fraga, opinaba Borrás, Viladrich había conseguido que "se fusionasen el alma del país, el espíritu del pintor y su composición tan sencilla como decorativa", convirtiendo sus pinturas en "obras nacionales, en las que se perpetua una raza, un tiempo y un aspecto de la tierra"[1557]. Toda un hallazgo, por tanto, el encuentro con Aragón. Un hallazgo al que le había sabido sacar buen partido, llevándole a la madurez de su obra plástica:

> "La revelación de Fraga fue para Viladrich como hubiese sido la de una Grecia sin descubrir. Mujeres señoriales bajo sus trajes humildes, graciosas adolescentes de gracia natural y armoniosa, hombres con su barretina roja cual un gorro de Frigia, esbeltos, delgados y con la nobleza de ademán de un caballero. Un país suave y dulce, de aire templado, de cielos limpios; de bajas cordilleras onduladas, del olivo, de la vid, de la franqueza, de la bondad y del acento musical; Viladrich describe el más aristocrático Aragón con un sentimiento artístico del natural, porque el natural ya es artístico de por sí y no necesita modificaciones subjetivas"[1558].

José García Mercadal, que había realizado la pertinente crítica sobre el pintor en *La Correspondencia de España*, publicó también durante la exposición una reseña en *La Crónica de Aragón*. Informaba en ella de que Viladrich pretendía exponer también en Zaragoza, por lo que era necesario estar atentos a "los triunfos logrados por este catalán que de modo tan entusiasta muestra sus afectos a nuestra tierra, que es casi la suya".[1559] No en vano, había

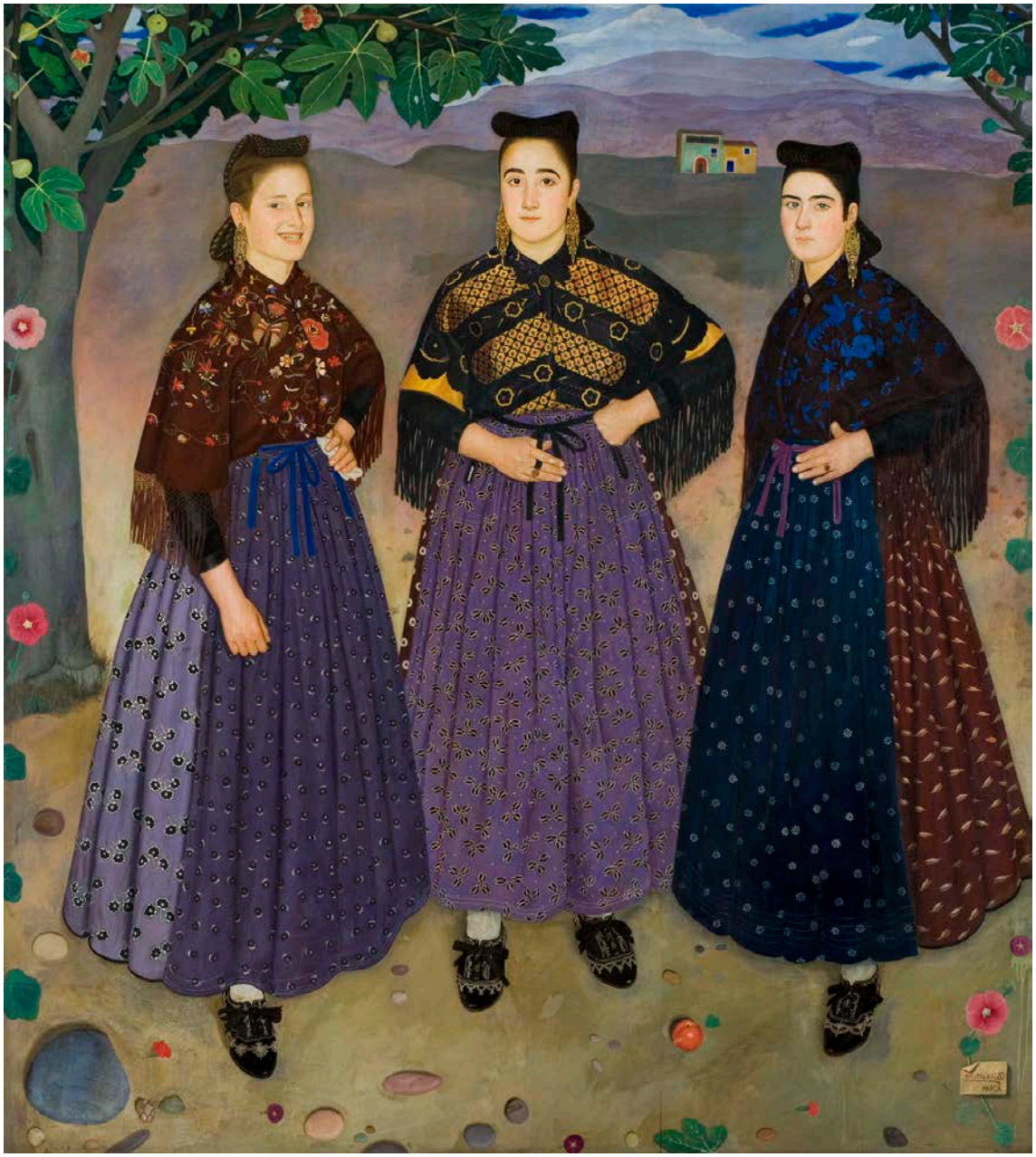
1556 BALLESTEROS DE MARTOS, "Notas de Arte. El pintor Miguel Viladrich", *La Mañana*, Madrid, 16 de junio de 1918.

1557 BORRÁS, T., "Artes & Letras. El pintor Viladrich II", *La Tribuna*, Madrid, 15 de junio de 1918, p. 7.

1558 *Ibídem.*

1559 GARCÍA MERCADAL, J., "Del momento", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 14 de junio de 1918, p. 1.

convertido a Fraga en su fuente fundamental de inspiración y, con ello, "a su pincel en intérprete del carácter de un pueblo"[1560]. El público zaragozano empezaba a descubrir que había un pintor de origen catalán que había llevado las formas de vida del Aragón más tradicional hasta las capital de España.



Miguel Viladrich, *Tres mujeres jóvenes de Fraga*, 1914

1560 *Ibídem.*

En realidad, el proceso que llevó a la celebración de una exposición de Viladrich en Zaragoza, se había venido fraguando hacía tiempo. Y no fue, como se pensaba hasta ahora, una consecuencia directa de la que tuvo lugar en Madrid. El planteamiento inicial había sido anterior, y consistía en celebrar una exposición conjunta entre Viladrich y su íntimo amigo José Antonio[1561]. Pensaba realizarse en la Lonja durante las fiestas del Pilar de 1917. Pero se trató tan sólo de una idea de la que Alaiz, en realidad artífice de todo el proyecto, dejó constancia en la revista *Aragón*. De ahí que no pueda sorprender que la muestra se retrasara todo un año y se convirtiera en una individual del pintor. Descartada la Lonja, tampoco pudo ocupar el segundo espacio previsto: el Museo provincial. Pese a que la exposición formaba parte del programa oficial de fiestas del año siguiente, en el último momento, la Academia de Bellas Artes de San Luis adujo falta de espacio para ceder sus salas[1562]. La decisión creó cierta polémica en la prensa, pero, finalmente, el Ateneo, le dio acogida; en el mismo lugar que había servido para la individual de Condoy.

El Centro Mercantil, en realidad dueño del edificio, colaboró también poniendo su Salón de Fiestas a disposición del acto inaugural. Éste tuvo lugar el 31 de octubre y en él Felipe Alaiz se encargó de leer "unas cartillas" sobre la pintura del leridano. Viladrich expuso 32 cuadros, 2 esculturas policromadas y 1 relieve; entre ellas: *Retrato de mi madre, Dama de Aragón, Xanet de Balanses, Las tres fragatinas, 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*[1563].

La recepción crítica obtenida por el pintor no pudo ser más entusiasta. Y, al mismo tiempo, más diferente de la que habían tenido aquellos otros que, como Viladrich, se habían acercado al tratamiento de los tipos locales. En la recepción del trabajo de Viladrich no se produjo la exaltación aragonesista que vimos con Condoy o Díaz. Al catalán no se le consideró parte de la pintura aragonesa[1564], y aunque su pintura gustó incluso más que la de los anteriormente citados, las argumentaciones fueron bien distintas. No hubo alusiones al renacimiento del arte aragonés, apenas se llamó la atención sobre su retiro fragatino o su obsesión con la representación de las mujeres del lugar, tampoco sobre su labor de reconstrucción del castillo o, en general, sobre su implicación en la vida de la localidad. Todos aquellos síntomas de auténtico regionalismo se pasaron por alto. Tal vez por desconocerlos.

1561 RODELA (Felipe Alaiz), "Arte", *Aragón*, nº 14, Zaragoza, 3 de noviembre de 1917.

1562 A.R.A.N.B.A.S.L.Z., *Libro de Actas 1918-1925*, Sesión del 20 de octubre de 1918.

1563 TUDELILA, *op. cit.,* 2007*,* p. 359.

1564 Tan sólo Alaiz parecía disentir a este respecto. En uno de sus artículos en la revista *Aragón* en 1918 incluía al catalán entre la serie de "jóvenes aragoneses en plena edad heroica" a la que se refería: ALAIZ, F., "Temas aragoneses. Vencer y convencer", *Aragón*, Zaragoza, 27 de julio de 1918. Recogido en DUEÑAS, *op. cit.*, p. 191.

Apenas se aludió, ante obras como *Las tres fragatinas* o *La boda de Fraga*, a su capacidad para recoger las formas de vida tradicional, la fisonomía de los tipos o su costumbres ancestrales. Tampoco se hicieron las casi obligadas exclamaciones relativas a la raza y la esencia de lo aragonés. Viladrich era un visitante y su pintura un auténtico disfrute para los sentidos, pero nada más.

Para Torres, resultaba difícil siquiera comentar su obra. Sus obras inspiraban "silencio y devoción" y por ello recomendaba al lector sentir ante ellas un "contento de infinita pureza y de elevación espiritual"[1565]. A ello le conducirían

> "estos perfiles de fragatinas, de una belleza serena y clásica, esta irradiación de colores jugosos, puros y transparentes que dan la sensación exacta de la medida y de la luz; estos magníficos retratos que con su vigor de realidad nos dan visiones espirituales, semblanzas íntimas de retratado –véase el formidable *Retrato de Pérez de Ayala*– y finalmente contémplese el simbolismo místico y extraño de *Los funerales del pintor*, donde podemos descubrir a un tiempo al pintor que ha vencido la técnica y al psicólogo capacitado para pensar"[1566].

Gascón de Gotor, como era propio de él, prefirió centrarse en su técnica, en la capacidad que demostraba con cada detalle para crear una magnífica impresión de realidad:

> "Pintor objetivista no cede un instante el paso a la fantasía. Pinta Viladrich lo que ve y como ve a la perfección –tras un estudio y una labor de la que no podemos formarnos idea aproximada en unos instantes de visita a la exposición– pinta las cosas tal como son, en sí y por sí.
>
> El natural ya no es artificio ¿quien mejor artista, por tanto, sino aquel que consigue dar la sensación perfecta de la realidad?"[1567].

E insistía en ello:

> "En sus pinturas sigue Viladrich la tradición castellana: el realismo.
>
> En ellas los colores han sido manejados con una paciencia envidiable hasta conseguir la más exacta impresión del natural; hermanados perfectamente el color y el dibujo no existe una preponderancia que haría patente una inferioridad. Viladrich labora con el pincel mejor que despacio, empleando todo el tiempo necesario y haciendo todo su gran amor hasta encontrar la realidad; podría colocar un paño cualquiera de aquellos que copió y la vista iría del paño a la pintura y viceversa sin encontrar la diferencia.

1565 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.

1566 *Ibídem.*

1567 GASCÓN DE GOTOR, A., "De arte. Miguel Viladrich. Exposición de sus obras en el Ateneo de Zaragozano", *El Noticiero*, 1 de noviembre de 1918.

> Detallista perfecto, pinta un mantón, una pana o una falda bordada, empleando la seda, el terciopelo o el paño que fabricó con los colores de su paleta a veces en hilos tan delgados como los que emplearon para bordar el vestido que le sirvió de original"[1568].

Bajo la firma de X.X., el articulista de *Diario de Avisos* fue de los pocos que hizo énfasis en la relación que el pintor mantenía con la localidad de Fraga. Ahora bien, a continuación, insistía en su capacidad técnica para la representación del natural, algo que destacaba, por ejemplo, a través de *Las tres fragatinas*:

> "El cuadro de *Las tres fragatinas* tiene muchos aspectos interesantes. El estudio de telas ha sido hecho magistralmente hasta en los menores detalles. Las tres figuras son como tres esculturas. Están modeladas, construidas, acabadas. Su expresividad es tan completa y suscitadora, que bien podríamos llenar páginas estudiándola y recreándola"[1569].

Esta obra, junto con el retrato de Ramón Pérez de Ayala, fue, como ya había ocurrido en Madrid, una de las más reseñadas de la exposición. Se trata de una gran tabla que había supuesto la primera inmersión de Viladrich en la temática aragonesa. En ella, tres mujeres fragatinas, visten sus trajes tradicionales ante un paisaje cerrado por una higuera. Presentan sus mejores galas, permitiendo que el pintor se deleite en la representación de las texturas y colores de los diferentes bordados, también los peinados tradicionales, captados con el mismo cuidado. Miran al espectador directamente, con diferentes actitudes, pero siempre trasmitiendo franqueza y arrojo. Cada muchacha es una con el paisaje, con la vegetación, con sus compañeras, con sus propias ropas. Arquetipos del lugar que, en su conjunto, componen una obra alegre, optimista.

Como en toda la pintura de Viladrich hay aquí una reducción de todo aquello que no le lleve a trasmitir la impresión y el espíritu buscados. Reduce la perspectiva, sobre todo en la zona de los pies de las muchachas, situados junto a una serie de guijarros que parecen tomados a vista de pájaro y no frontalmente. Reduce las gamas cromáticas, atendiendo especialmente a los tonos más puros, pero sólo en aquellos lugares en que lo considera necesario. Reduce la atención al detalle en los rostros, en el momento justo en que la expresión se ajusta al estado de ánimo perseguido. Reduce las formas del paisaje, de la naturaleza en la distancia, de las pequeñas construcciones... dando esa impresión de quietud y vacío tan propia de la pintura metafísica[1570]. Todo lo accesorio queda eliminado.

De este modo se producen efectos verdaderamente sorprendentes. Como en la representación de las flores, que muestran un aspecto más natural en algunos de los mantones que en las que forman parte de la vegetación. Unas flores que, como ha señalado

1568 *Ibídem.*

1569 X. X., "De arte. Exposición Viladrich", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 10 de noviembre de 1918, p. 2.

1570 Como bien señaló Concha Lomba: LOMBA, *op. cit.,* 2007, p. 161.

Concha Lomba, parecen tomadas del repertorio simbolista y *art noveau*, pero también de *La consagración de la primavera*[1571]. Y, sobre ellas, un higuera, como no podía ser de otra manera. En una referencia clara a los frutos típicos del lugar, en los que quiso encontrar un motor de desarrollo para la comarca algunos años después.

Todo lo dicho podría aplicarse también al resto de obras de inspiración aragonesa –y también a las catalanas–, del pintor: *Las cinco chicas del cántaro, Las hilanderas, El pastor,* el magnífico friso decorativo que compone con *Las herederas de Fraga,* sus diferentes representaciones infantiles, que siempre portan consigo algún producto vinculado a la tierra… Esos mismos que recogió en sus magníficos bodegones, con todo acierto denominados *Frutos de Fraga.*

Y también a *La boda de Fraga.* Esta obra la pintó en el lapso de tiempo transcurrido entre la exposición madrileña y la zaragozana. Justo cuando conoció a Ana Morera, con la que se casaría dos años después en Buenos Aires. Fue una de las pinturas que más debieron impresionar en la muestra. El propio Centro Mercantil decidió adquirirla, pagando, además, un altísimo precio por ella: 13.500 pesetas[1572].

La boda de fraga constituye, en nuestra opinión, uno de los mejores ejemplos del regionalismo hispano. Encontramos en esta tabla las características más personales de su autor, pero, al mismo tiempo, reúne, perfectamente consumados, los anhelos que perseguían el conjunto de los pintores regionalistas. Consiguió con ella Viladrich trascender completamente el tiempo y el lugar concretos. A partir del modo en que se celebraba una boda en Fraga, logra contener la expresión última contenida en cualquier ceremonia solemne, celebrada en cualquier lugar.

Hay algo que en ella que recuerda firmemente la pintura de su amigo Julio Romero de Torres. Tal vez por esa capacidad de ir más allá de lo representado, de construir cada figura de forma independiente, aislada, y crear un conjunto armónico, de convertir el tópico y el folclore en verdadera seña de identidad.

Tal vez Ostalé Tudela supo ver esa relación. Y, de ahí que, en una de sus reseñas sobre la exposición zaragozana, recordara las palabras que había dicho Romero de Torres en un homenaje tributado a Viladrich: "Con éste (por Viladrich), hemos terminado todos". Con lo que Ostalé continuaba:

> "Julio Romero de Torres es un gran artista, de la decadencia, si se quiere, pero un gran artista.
>
> No hay que olvidar que es uno de los iniciadores del renacimiento pictórico español. En sus obras encontramos mucho de femenino, religioso y sensual y que creo un tipo especial de mujer.

1571 *Ibídem.*

1572 MARTÍNEZ y RIVAS, *op. cit.,* documento 112. 24 de febrero de 1919.

Enamorado de la pintura llamada por ciertos críticos de ideas, parece que en sus lienzos quiere darnos el espíritu de Córdoba, su población querida. Él, propende al simbolismo.

Viladrich tiene cierta semejanza en esto con Romero de Torres. Si el uno busca el espíritu de Córdoba, el otro anda tras el de Fraga"[1573].



Miguel Viladrich, *La boda de Fraga*, 1918

1573 OSTALÉ TUDELA, E., "De Arte. Miguel Viladrich", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 25 de noviembre de 1918, p. 3.

No deja de resultar significativo que, como adelantábamos, el espíritu que persigue Viladrich no fuera el de Aragón, sino el de Fraga. Del mismo modo que alude a Córdoba y no a Andalucía. Viladrich era un visitante y da la sensación de que su identificación podía darse sólo con el pequeño lugar que tanto le obsesionaba. Ahora bien, en el camino seguido por ambos pintores, Viladrich, en opinión de Ostalé, tenía la partida ganada:

> "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.
>
> Pero estos dos artistas nos dejan (...) en sus obras un gusto de pintura vieja que nos deleita. Es vino nuevo con esencia vieja"[1574].

Viladrich no abandonó completamente Fraga hasta el estallido de la guerra civil. Pese a que pasó largas temporadas en Argentina, Uruguay y, ya en los años treinta, Tetuán. En su primer viaje a Buenos Aires, llevó consigo una carta de presentación a un tal Pedro Jiménez firmada por "su amigo" Zuloaga[1575]. Debió servirle, dado que pronto expuso allí. En distintas ocasiones el público bonaerense pudo observar sus obras realizadas en Aragón, al tiempo que incorporaba todo un nuevo repertorio de tipos y paisajes que ya nunca abandonaría.

De sus estancias en Fraga destaca, por su implicación en la vida de la localidad, el periodo comprendido entre 1926 y 1931. Justo después de vender a *The Hispanic Society* toda la obra con que viajó a Nueva York; una buena parte inspirada en Aragón. Ya nos referimos en su momento a la puesta en marcha durante esos años de la asociación *Amigos de Fraga* y el periódico *La Ribera del Cinca*. Fue entonces cuando la prensa aragonesa, con la revista *Aragón* del Sindicato de Iniciativa y Propaganda a la cabeza, reconoció la labor que venía desarrollando el pintor para dinamizar la vida del lugar.

Seguía pendiente la habilitación del castillo como museo. Se habló de un museo etnográfico. Pero tampoco se habían descartado las pinturas que el propio Viladrich debía realizar en sus muros. Aunque en un principio estaban pensadas para recoger las costumbres fragatinas, en 1929 Ricardo del Arco contaba en la revista *Estampa*, que el pintor pensaba dedicarlas al Quijote[1576]. Incluso, según cuenta, había comprado un caballo, una lanza, un rucio, una bacía… Si ese cambio de programa llegó a producirse, el motivo fue Urganda la desconocida, aquella que vaticinó la gloria del caballero y a la que Viladrich vinculó siempre su castillo. En cualquier caso, el proyecto nunca se realizó.

1574 *Ibídem.*

1575 Archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Carta manuscrita de Ignacio Zuloaga fechada en Madrid el 5 de junio de 1919.

1576 ARCO, R. del, "El retiro de Viladrich", *Estampa,* Madrid, 22 de octubre de 1929, p. 11.

Tras su paso por Tetuán expuso en Madrid y Barcelona, pero no volvió a hacerlo en Zaragoza. También participó con dos obras en el Salón de otoño de 1935[1577] y en algunas exposiciones barcelonesas durante los años del conflicto bélico. Con el exilio, Fraga, donde vivió, pintó y vio nacer y crecer a sus hijos, quedó para el recuerdo, y las muestras de su particular visión de ese rincón aragonés divididas entre Zaragoza, Buenos Aires y, sobre todo, Nueva York.

3.2.17 La *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza* de 1919

La Exposición Hispano-Francesa de 1919 fue, sin lugar a dudas, el acontecimiento artístico de mayor importancia que tuvo lugar en Aragón durante el primer cuarto del siglo XX. Retomando el espíritu de la exposición general celebrada en 1908, volvió a erigirse en un ejercicio de confraternización entre las dos naciones que aglutinó un considerable esfuerzo institucional. Ahora bien, el contexto había cambiado respecto a la anterior celebración, hasta el punto que la coyuntura política internacional del momento fue la que en gran medida justificó y posibilitó su misma celebración.

Si en la anterior ocasión el centenario de Los Sitios fue la efeméride que señalaba el momento de la celebración, en esta ocasión, de forma algo más artificial, se recurrió al ochocientos aniversario de la Reconquista de Zaragoza por Alfonso el Batallador, hazaña en la que se vio auxiliado por "insignes caballeros franceses"[1578]. Ahora bien, la razón última que motivó la exhibición era otra bien distinta.

Isabel García planteaba hace algún tiempo que la exposición de Zaragoza respondía a una línea 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 aliada[1579]. La primera habría sido la celebrada a beneficio de los legionarios españoles en 1917, seguida de las muestras de arte francés de Barcelona y Madrid (1917 y 1918, respectivamente), para finalizar con la exposición de pintores españoles modernos en el Petit Paláis de París que se desarrolló de forma prácticamente simultánea con la de Zaragoza. Salvo por la exposición de los legionarios, en que hubo presencia de autores franceses, la de Zaragoza era la primera ocasión en que la obra de los pintores de ambos países podía ser confrontada, por lo que, de alguna manera, suponía la culminación a ese proceso.

1577 Una presencia que se había pasado por alto hasta el momento. Lo hizo con dos obras: *Retrato de mi madre* y *Retrato de la madre de Julio Antonio.*

1578 "Crónica de la exposición", 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.

1579 GARCÍA GARCÍA, I., *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922),* Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998, p. 301; y GARCÍA GARCÍA, I., "Asomarse al caleidoscopio. Vázquez Díaz entre 1904 y 1924", en *Daniel Vázquez Díaz… op. cit.*, 2005, pp. 21-54, espec., p. 24.

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 española, hasta el punto de que, una vez finalizada la contienda, se posibilitaron verdaderos ejercicios de exaltación de la heroicidad francesa; que es en lo que se convirtieron los actos de inauguración de la muestra zaragozana.

Del pensamiento aliadófilo que motivó la celebración de la exposición dan buena prueba tanto el propio *Libro de oro* de la misma, como las crónicas aparecidas en la prensa del momento. Esas mismas fuentes dejan constancia de que, en realidad, su celebración había respondido al empeño personal del vizconde de Escoriaza, "recio aragonés que allá en su niñez aprendiera a amar Francia en los días amargos de la emigración, y que ni un día durante la guerra dejó de creer ni esperar en el triunfo definitivo"[1580]. Éste contaba además con la experiencia de haber sido vicepresidente de la muestra de 1908.

La idea había tomado forma a principios de 1918. *La Crónica de Aragón,* en mayo de ese año, hacía una breve alusión a que ésta se estaba planeando, si bien entonces se pensaba que tendría lugar en ese mismo mes de octubre[1581]; con lo que habría coincidido en el tiempo con el final del conflicto armado. El Ayuntamiento de Zaragoza la declaró oficial por un acuerdo del 7 de junio de ese año queriendo dotarla de la mayor solemnidad posible. Octubre seguía siendo la fecha prevista pero, al parecer, otros compromisos obligaban a descartar La Lonja, el espacio previsto, y sustituirla por las salas del Museo Provincial[1582]. El cambio de fechas debió posibilitar que finalmente se recuperara la idea inicial.

La exposición se inauguró finalmente el 18 de mayo de 1919 y permaneció abierta hasta el 22 de junio siguiente. Los solemnes actos de apertura demostraron el apoyo mostrado por los gobiernos francés y español, así como el entendimiento que se había establecido entre ambos. Ambos estuvieron representados por los respectivos ministros de Instrucción Pública y Bellas Artes, M. Laferre y César Silió. Del grado de solemnidad de que se quiso dotar a los acontecimientos dan prueba que ambos fueron recibidos en la estación por las autoridades zaragozanas acompañadas de una banda que entonaba la Marsellesa y la Marcha Real. También estuvieron presentes el embajador de Francia en España, el Director general de Bellas Artes, Mariano Benlliure y las máximas autoridades de las instituciones aragonesas. De hecho, la muestra no dejaba de ser una iniciativa puesta en marcha, fundamentalmente, por el Ayuntamiento de Zaragoza y, como su máximo representante, Pablo Calvo, ostentaba la presidencia de honor.

Durante los discursos inaugurales se subrayó reiteradamente, además de la necesaria amistad y activa colaboración que debía establecerse entre las dos naciones, el reconocimiento a la heroicidad demostrada por los franceses durante la contienda. Escoriaza aludió en sus palabras a Francia como "la patria grande de la humanidad, la heroína admirada siempre y

1580 "Crónica…" *op. cit.*

1581 "De Arte. Exposición Hispano-Francesa", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 23 de mayo de 1918, p. 1.

1582 "Exposición hispanofrancesa", *El Sol*, Madrid, 9 de junio de 1918, p. 6.

después del Marne, venerada de la justicia y de la libertad", al tiempo que hacía notar "cuán propio alojamiento tenían en la Lonja las obras de Francia, algunas de ellas hechas en la trinchera, mientras el artista, al precio de su vida, defendía el suelo sagrado de la patria"[1583]. Ciertamente, la vida de las trincheras estuvo reflejada a través de los dibujos de Georges Bruyer

El discurso del ministro francés, por su parte, recogido íntegro en el *Libro de oro* tampoco pasó por alto la cuestión, señalando la importancia de los acontecimientos culturales como muestra de la colaboración franco-española, en realidad, única vía posible dada la neutralidad española: "Hace tres años, cuando Francia daba generosamente su vida en espera del socorro de sus aliados, el Rey de España, en el mes de abril de 1916, inauguraba ya los salones arte francés en Barcelona"[1584]. Acabada la guerra, el gobierno francés pretendía seguir con esas muestras de colaboración de modo que el ministro Laferre anunció la creación de la Casa de Velázquez en Madrid, y se refirió, en un encuentro posterior en la Universidad de Zaragoza, a la necesidad de favorecer los intercambios entre profesores y estudiantes de ambos países.

Los medios escritos se sumaron a ese mismo clima, o al menos así lo hizo *Heraldo de Aragón* cuando señalaba: "Nosotros, que en los días tristes de la guerra, no abandonamos ni un instante el recuerdo de Francia, ni perdimos jamás la fe en su victoria, sentimos hoy una singular complacencia al saludar a los representantes de la heroica República en estas horas de paz y de esperanza"[1585].

Los trabajos preparativos debieron ser arduos por lo que Escoriaza se supo rodear de un nutrido grupo de colaboradores distribuidos en distintas localizaciones. Los primeros en sumarse a la iniciativa fueron dos artistas: el pintor Federico Beltrán y el escultor José Clará, que se convirtieron en delgados españoles de la exposición en París. El tercero fue un aragonés, José Valenzuela la Rosa, que ostentó el cargo de Secretario general y de quien el catálogo recordaba que "se había distinguido en periódicos y libros como defensor valiosísimo de la causa aliada"[1586].

Si Nicolás de Escoriaza figuraba como presidente, los vicepresidentes tenían una carácter algo más institucional: Francisco Albiñana, teniente de alcalde; Juan Buset, diputado provincial; y T. Hournet, cónsul de Francia. De modo que fue necesaria la inclusión de una serie de vocales, la mayor parte vinculados a la vida cultural zaragozana: Antonio Lasierra, del Patronato del Museo Provincial; Augusto Borderas, Presidente de la Junta de Festejos; Virgilio de Escoriaza, cónsul de Bélgica; Luis Torres, secretario de la Asociación de la Prensa;

1583 "Crónica…" *op. cit.*

1584 GASCÓN DE GOTOR, "De arte. La Exposición hispano-francesa", *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de mayo de 1919, p. 2.

1585 "Francia y España en Zaragoza. La Exposición Hispano-Francesa de Bellas Artes", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 20 de mayo de 1919, p. 1.

1586 "Crónica…" *op. cit.*

y Luis de la Figuera, director de la Escuela de Artes y Oficios. A estos hay que añadir al mueblista Antonio González, que no representaba a ninguna institución pero que, como sabemos, era entonces presencia inexcusable en una celebración como ésta.

Como decíamos, se nombraron delegados en distintas ciudades, algo casi obligado dada la importancia que tomó en la dimensión artística la cuestión regional. Desde Madrid actuaron Aureliano de Beruete, Director del Museo del Prado; el crítico de arte José Francés; y Rafael Domenech, Director del Museo de Artes Industriales. En Barcelona se contó con Feliú Elías, pintor y crítico de arte y Carlos Vázquez, pintor; mientras que el delegado en Bilbao fue Antonio de Guezala como presidente de la Asociación de Artistas Vascos. Juan José Gárate, por su parte, ostentó la representación de los artistas aragoneses desplazados de su región.

Todo esto en cuanto a la sección española, la francesa estuvo presidida por el escultor Albert Bartholomé, que contó como vocales con los máximos representantes de las tres asociaciones de pintores presentes en la exposición: la Sociedad de Artistas Franceses[1587], la Sociedad Nacional de Bellas Artes[1588] y el Salón de Otoño[1589]. El propio José

1587 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 Martín, Edgardo Maxence, Luis Montagne, Pedro Montencin, Jorge Motelei, Alejandro Nozal, Emilio Renard, Daniel Saubes, Madamoiselle Thil, Enrique Zo, Gabriel Domergue, Julio Grün y Jorge Luciano Vacossin.

1588 Los miembros de la Sociedad Nacional de Bellas Artes presentes fueron: 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 Desvallieres, Enrique Duhen, María Duhen, Mauricio Eliot, Luisa Galvier Boissiere, Luciano Griveau, Gaston Guignard, Victor Luciano Guiraud de Scevola, Adolfo Gumery, Eduardo Henry-Baudot, Jorge Jeanniot, Gaston Latouche, Fernando Legout-Gerard, Enrique Le Sidaner, Pablo Madeline, Renato Menard, José Pablo Mesle, Federico Montenard, Enrique Morisset, Fernando Olivier, Estéfano Pannemakers, Renato Prinet, 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 Despiau, Alfonso Marcel Jacques, Pedro Roche, Gastón Schnegg y Emilio Serafin Vernier.

1589 Los participantes vinculados al Salón de Otoño fueron: 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 Valloton, Luis Valtat, Carlos Vives Apy, Mauricio de Vlaminck, Eduardo Vuillard, Andrés Wuilder, José Bernard y Alberto Marque.

Francés, encargado de la "dirección artística y literaria de todos los impresos referentes a la Exposición"[1590], dejaba constancia en su texto sobre la naturaleza de los asociados en cada una de ellas:

> "En la sección francesa figuraban desde los academicismo 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. Era, por lo tanto, como un resumen de la historia de la pintura moderna en Francia, desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días"[1591].

Eran las mismas asociaciones que habían dado forma a la exposición de Barcelona de 1917, de modo que los nombres de artistas se repiten entre ésta, la de Madrid del año siguiente y la de Zaragoza. Incluso algunas obras se expusieron en más de una ocasión. Ahora bien cada cita tuvo sus propios matices. Así, la de Barcelona dio cabida a un mayor número de vanguardistas en la sección del Salón de Otoño, incluyendo dos cuadros calificados como "cubistas" de Matisse y La Fresnaye. Esto pese a que, tal y como recogía Mario Aguilar en *El Imparcial,* el Estado francés eludía "presentarnos a la joven guardia cubista y a la extrema izquierda de los neoimpresionistas"[1592]. Y citaba el malestar de Celso Lagar ante el cubismo "sin interés y manso" que se había llevado a la exposición, siendo que "el nuestro (…) es el arte del mañana inmediato"[1593].

Apenas nada de la vanguardia vista en Barcelona pudo observarse un año después en Madrid. La de la capital española fue una reunión académica en exceso, un fracaso a ojos de muchos que obligó a señalar a José Francés que la de Zaragoza era una "ampliación de ésta" y no "una rectificación"[1594]. Lo cierto es que la de Zaragoza se situó a mitad de camino entre una y otra. Con la de Barcelona, en la vertiente más avanzada de las propuestas, tuvo en común la presencia de algunos "fauvistas" –grupo en el que la crítica española incluyó también a los Nabis– que, ya en la anterior ocasión, habían sido lo más interesante de la exposición. En Zaragoza pudieron verse obras de Félix Valloton, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Otton Friesz e incluso Maurice de Vlaminck, ausente en la anterior ocasión.

En opinión de Joan Sacs –Feliú Elías– que escribió sus impresiones sobre la exposición para *Heraldo de Aragón*, la recepción de este tipo de obras por el público zaragozano no pudo ser más positiva:

> "Otro detalle edificante de esta Exposición Hispano-Francesa, es el de la civilidad que demuestra el público aragonés ante las obras más sutiles del moderno arte francés y español. Nada de burlas, ni risas, ante las telas o las esculturas incomprendidas.

1590 "Crónica…" *op. cit.*

1591 FRANCÉS, J., "El arte español y el arte francés en la Exposición de Zaragoza", en *Libro de oro… op. cit.*

1592 AGUILAR, M., "Cartas catalanas. Los salones", *El Imparcial*, Madrid, 3 de mayo de 1917, p. 1.

1593 *Ibídem.*

1594 FRANCÉS, *op. cit.*, 1919.

> 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"[1595].

No deja de sorprender lo planteado por Elías, si bien es cierto que podría obedecer a la voluntad por ofrecer una imagen positiva del anfitrión e incluso a un intento por generar en el público precisamente la reacción descrita. De hecho, la crítica apareció publicada durante los primeros días de la exposición.

En realidad, ni siquiera la propia crítica aragonesa se mostró capaz de enfrentarse a determinadas propuestas de la exposición con una actitud auténticamente receptiva. El modo en que Gascón de Gotor relataba lo acontecido durante las últimas décadas en la pintura francesa, no puede resultar más desolador:

> "La terrible reacción contra el espíritu de verdad exterior, esa reacción que nos preconizan Gauguin y Van Gogh diciéndonos que una «representación» tiene siempre junto a una «interpretación» la inferioridad de algo mecánico y que el «carácter» o sea «la verdad interior» es la pureza más alta de la obra de arte, la vemos perfectamente sintetizada en las oras que los artistas franceses han traído a esta Exposición.
>
> Los tiempos actuales, para el arte tiempo de modernismo exagerado, de imperio de escuelas en «istas», tiempos en los que la sinceridad en el arte quedó postergada por el naturalismo primero y luego por el impresionismo que antes que nada demuestra mediocridad e insuficiencia, salvo rarísimas excepciones, están bien representados en las pinturas de los sucesores del arte de Courbet, el pintor revolucionario de la pintura francesa, hoy ya arte viejo según los críticos parisinos"[1596].

Cualquier atisbo de modernidad quedaba para Gascón fuera del verdadero ideal artístico que, como hemos comprobado, no era para él otro que la representación de la realidad.

A continuación, el crítico realizaba un rápido recorrido por las salas, reflejando algunas rápidas impresiones sin reseñar obras ni autores. Pese a la variedad de propuestas que se habían reunido ninguna parecía complacer al escritor. Tan sólo en la sala que reunía las obras del Salón de Artistas Franceses, la que mostraba las obras mas académicas, pareció sentirse algo más cómodo. Esto pese a que, según aclaraba, no podía categorizarse todo el arte francés a través del traído a Zaragoza, añadiendo, además, que sería injusto juzgar de manera estricta el arte realizado en el país "en tiempos de conmociones tan terribles como las que Francia acaba de pasar"[1597].

1595 J.S., "La Exposición Hispano-Francesa de Bellas Artes", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 24 de mayo de 1919, p. 2.

1596 GASCÓN DE GOTOR, "De la Exposición de Bellas Artes. La pintura francesa", *El Noticiero*, Zaragoza, 27 de mayo de 1919, p. 1.

1597 *Ibídem.*

Gascón parecía mostrar una actitud algo hostil hacia cualquier lección que pudieran aprender los artistas españoles de sus homólogos franceses, de modo que no dudada en terminar su artículo con una interrogación sobre la futura orientación que tomarían éstos: "Será una dicha todo lo grande que se quiera el que los artistas españoles que empiezan se aparten de lo rutinario y busquen una personalidad, pero ¿qué ocurrirá cuando precisamente la mayoría de ellos no hacen otra sino hacer lo que llaman «moderno» que no es sino una imitación de este arte francés tan falso?"[1598].

A medio camino entre la recepción de la modernidad planteada por Elías y la actitud contraria mostrada Gascón, habría que situar la de Luis Torres. Casi en una respuesta a la crítica publicada por Gascón el día anterior, volvía, una vez más, a recurrir al calificativo de "decorativa" para toda aquella pintura que se escapara de los procedimientos más tradicionales de representación: "Digan lo que digan los detractores de la pintura francesa, es muy interesante el conjunto de obras enviado a esta Exposición. Con no ser lo mejor de la producción, es una muestra bastante expresiva del arte esencialmente decorativo de los pintores franceses"[1599].

Dado el talante de Torres no es de extrañar que no se sintiera especialmente atraído por los autores del Salón de Otoño, "excesivamente preocupados unos por el procedimiento, simplicistas otros, entregados solamente al impulso de sus sensaciones estéticas"[1600]. Tampoco por los excesos académicos del Salón de Artistas Franceses. Su espacio predilecto lo encontró entre el eclecticismo de las obras enviadas por la Sociedad Nacional de Bellas Artes aquellas que, como recordaba Francés en el catálogo de la muestra, "representan la mesura sin intransigencia y la modernidad sin extravíos; en definitiva, "lo más destacado de los envíos de la sección francesa"[1601].

Francés y Torres pertenecían, en sus concepciones estéticas, a un mismo espectro. Obviamente, salvando las distancias que señalaban al crítico madrileño como alguien mucho más informado, así como avezado en su capacidad para recibir las novedades. En cualquier caso, ambos se identificaron con esa modernidad sin estridencias que encontraban, entre otras, en las propuestas regionalistas. No es de extrañar, por tanto, que ambos repararan en las visiones de la Bretaña que ofrecía la pintura de Lucie Simon. Especialmente sucedió así en el caso de Torres quien afirmaba:

> "Su "Lucha en Bretaña" es obra maestra en la que aún palpita la escuela de Goya, traducida al francés, naturalmente. Es un cuadro de fuertes sensaciones de color y de un gran acierto de composición y de movimiento. Junto a la "·Lucha de Bretaña" se encuentran "Las casas rosadas", magnífica acuarela de niños en la que no se sabe si

1598 *Ibídem.*

1599 TORRES, "De Arte. Apuntes de la Exposición", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de mayo de 1919, p. 3.

1600 *Ibídem.*

1601 "Crónica…", *op. cit.*

admirar más el vigor del procedimiento o la espiritualidad de la concepción pictórica. Finalmente la "Vieja Bretona" es un soberbio retrato, obra maestra de Luciano Simon"[1602].

A ningún otro artista de los reunidos dedicó Torres una atención semejante. Ahora bien, no puede sorprendernos tan grata impresión ante el regionalismo francés, dado que otra de las características más destacadas de la Hispano-Francesa fue, precisamente, la de erigirse en espacio privilegiado para la expresión de cierto regionalismo, tanto plástico como ideológico.

Un actitud que podemos denominar como regionalista presidió la propia concepción de la muestra, tal y como se deduce del apartado con el que José Francés comenzaba su texto en el *Libro de oro* de la exposición bajo el título "La descentralización artística". Subraya aquí Francés la importancia que tenían para el panorama artístico español la celebración de este tipo exposiciones fuera del foco madrileño, que permitían el que las nuevas generaciones conocieran las más avanzadas tendencias del momento y no limitaran su formación a las académicas lecciones que podía ofrecerles la enseñanza oficial.

Y es que, en opinión de Francés, las regiones venían demandando la expresión de su propia voz. Un deseo que consideraba legítimo, dado que "no anarquiza, reconstruye. No desmembra, liga. Cambia el anquilosamiento, el atrofiamiento idiosincrásico de la vegetativa existencia española en un dinamismo fecundo"[1603]. Una descentralización artística que no debía sino repercutir favorablemente, como así lo estaba haciendo, en el renacer artístico español. Era por tanto necesario, superar las posibles reticencias iniciales y reconocer el papel que estaba jugando en ese momento la acción regional: "Las regiones piensan y obran por sí mismas. Al principio esa acción no pudo parecer enemiga, esa independencia inquietar a los pusilánimes o a los testarudos. Luego se verá que la grandeza española está forjándose así, en las dispersas energías, en as emulaciones cansadas de aguardar el adecuado empleo"[1604].

En definitiva, tal y como recordaba hace algún tiempo José Carlos Mainer, no hay que olvidar que "el *nacionalismo estético español* fue la cuidadosa suma de *regionalismos estéticos convergentes*" [1605]. Y ese proceso, precisamente, es el que nos relata Francés a través de la Hispano-Francesa.

1602 TORRES, *op. cit.,* 28 de mayo de 1919.

1603 FRANCÉS, *op. cit.*, 1919.

1604 *Ibídem.*

1605 MAINER, J. C., "La Hermandad de las Artes (literatura y pintura en el tiempo de Viladrich)", en *Viladrich… op. cit.*, pp. 10-41, espec., p. 35.

Francés debió colaborar activamente en la selección de los trabajos que se mostraron en la sección española[1606], que percibía como una "síntesis del arte contemporáneo en todas las regiones de nuestra patria", que incluía desde "el decano de nuestros pintores Francisco Domingo Marqués hasta Picasso, el creador del cubismo" –si bien en este último caso con una obra bastante anterior al desarrollo de ese lenguaje–[1607]. En cualquier caso, se pretendió realizar una selección ecléctica, trazar un panorama global en el que "se tuvo en cuenta la importancia actual de las regiones españoles en nuestro renacimiento artístico y se invitó a los representantes de todas las tendencias por retrógradas que parezcan a los impacientes y por muy peligrosa rebeldía que existente a las miradas de los tradicionalistas"[1608]. Un conjunto variado en el que, eso sí, el regionalismo plástico ocupó un espacio privilegiado.

Las mayores novedades, como no podía ser de otra manera, vinieron de la mano de los artistas catalanes y vascos. Especialmente expresiva nos parece la lectura que hacía Francés del arte catalán del momento. Reconoce el hecho de que éstos se mostraban deudores del arte francés, si bien entiende que ésta sería una característica externa, "no su cualidad primordial". En su proceso de alejamiento de las normas estéticas imperantes en Castilla, mantiene Francés, fijaron su mirada en Francia, algo que difícilmente se les podía achacar dado que eso mismo había ocurrido con el resto de las naciones del mundo. Y, sin embargo, tras esa vinculación a tendencias propiamente francesas, considera Francés que el arte catalán del momento "es algo consustancial de la raza, producto puro de todas las sugestiones étnicas y estéticas que aquella región contiene"[1609].

1606 Los participantes españoles fueron: Dionisio Baixeras, Domingo Carles, Juan Colom, Félix Elías, Mariano Espinal, Francisco García Escarré, Juan Llimona, José Martí Garcés, Luis Masriera, Eliseo Meifrén, Julio Moisés, Isidro Nonell, Ivo Pascual, Pablo Ruiz Picasso, Buenaventura Puig Perucho, José de Togores, Ricardo Urgell, Francisco Vayreda, Carlos Vázquez, José Vidal y Cuadras, José María Xiró, Julio Antonio, José Clará, Juan Artigas, José Cardona, Pablo Gargallo, Alberto Arrúe, José Arrúe, Aurelio Arteta, Ángel Cabanas Oteiza, Fernando García Alegría, Anselmo Guinea, Isidoro Guinea, Antonio de Guezala, Francisco Iturrino, Ascensio Martiarena, Lucio Ortiz de Urbina, Darío de Regoyos, Pablo Uranga, Valentín de Zubiaurre, Ignacio Zuloaga, Quintín de Torre, Julián de Tellaeche, Fernando Álvarez de Sotomayor, Jesús Corredoira, Juan Luis López, Francisco Llorens, José Benlliure Gil, José Benlliure Ortiz, Francisco Domingo Marqués, J. Moya, Enrique Cuñá, Rafael Forns, José Pinazo Martínez, Mariano Benlliure, Ignacio Pinazo, Carmelo Vicent, Gustavo Bacarisas, José Marín López Mezquita, José Moreno Carbonero, José María Rodríguez Acosta, Daniel Vázquez Díaz, Ricardo Verdugo Landi, Mateo Inurria, Juan Cristóbal, José Bueno, Rafael Aguado Arnal, Ángel Díaz Domínguez, Juan José Gárate, Julio García Condoy, Anselmo Gascón de Gotor, Justino Gil Bergasa, Baltasar González, Luis Gracia Pueyo, Manuel León Astruc, Mariano Oliver Aznar, Federico Beltrán Massés, Aureliano de Beruete, Eugenio Hermoso, Irene Narezo Dragone, Luis Menéndez Pidal, Marceliano Santa María, Victoriano Macho, Aniceto Marinas y Daniel Zuloaga

1607 FRANCÉS, *op. cit.*, 1919.

1608 *Ibídem.*

1609 *Ibídem.*

En última instancia, lo que hacía Francés era subrayar los elementos comunes, que ya señalamos en su momento, existentes entre el *noucentisme* y la plástica regionalista. El *noucentisme*, parece querer expresar el crítico, no deja de ser un regionalismo revestido con ropajes franceses. Eso sí, sin utiliza directamente ninguno de estos términos:

> "Los pintores modernos de Cataluña interpretan a Cataluña de un modo filial y comprensivo. Es su luz mediterránea, sus tradiciones románticas, sus fiestas populares, sus agros cultivados, sus colmenas fabriles y, sobre todo, sus figuras que una ancestral influencia de los siglos antiguos ennoblece, lo que los pintores catalanes han empezado a buscar desde hace apenas cuatro lustros. Ese mismo sagrado afán que conmueve a los filólogos y a los folkl-oristas y a los poetas exalta a los artistas de Cataluña. Se reconstruye, mejor aún, se crea con los separados –o próximos a extinguirse– elementos de una vida que palpita en los burgos humildes de las ciudades florecientes o con la otra vida tradicional y adormecida en las bibliotecas y las leyendas populares, un pueblo nuevo, con sus siluetas típicas, sus paisajes y costumbres peculiares, constitutivos de elocuente belleza"[1610].

Y, para defender sus planteamientos, citaba autores como Sunyer, Nogués, Aragay, Canals, Torres García o Miró, que ni siquiera estaban presentes en la exposición, junto a otros como Colom, Nonell, Vayreda, Elías, Togores, Julio Moises, Baixeras o Ivo Pascual, que sí formaban parte de la misma.

La prensa aragonesa apenas prestó atención a la pintura catalana, mientras que los vascos, con los que ya existía una relación previa gracias a la acción de Zuloaga, sí que despertaron un importante interés. De nuevo, la cuestión racial iba a presidir cualquier comentario sobre su pintura. El propio Francés lo entendía así cuando señalaba: "Un gran espíritu renovador compendia a los artistas vascos. Sus pintores, principalmente, han sabido interpretar, dentro de las diversas modalidades de cada temperamento, 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"[1611].

E incluso llegaba a atribuir a Zuloaga la responsabilidad respecto al lugar preponderante que la interpretación de la psicología de las distintas regiones tenía en la pintura del momento: "Este deseo de interpretar las características de la psicología nacional, buscándolas en tipos, costumbres y paisajes, que ahora constituye la cualidad afirmativa de la pintura española, se debe a Zuloaga"[1612].

Entre los críticos aragoneses –Luis Torres y Gascón de Gotor, fundamentalmente, puesto que Ostalé Tudela, sorprendentemente, no se pronunció desde *La Crónica de Aragón* y este medio no incluyó referencia alguna a las obras presentadas en la exposición–, hubo

1610 *Ibídem.*

1611 *Ibídem.*

1612 *Ibídem.*

coincidencia en la valoración de Zuloaga y Valentín Zubiaurre. Una predilección a la que se sumó Felipe Alaiz desde el madrileño *El Sol*. Si la valoración de Zuloaga no puede sorprender dado el lugar que ocupaba dentro del propio entramado artístico local, tampoco la de Zubiaurre, dada la orientación que se demandaba para la joven pintura aragonesa y la influencia que las fórmulas de Valentín y su hermano Ramón tenían, por ejemplo, en la pintura de Condoy, Viladrich o Marín Bagüés.

Respecto a la pintura vasca, Gascón subrayó la relación existente entre las obras presentadas, centradas en su mayor parte en los tipos campesinos, "verdadera personificación de su pueblo"[1613]. Ahora bien, no dejaba de objetar ante los "excesos de modernismo", y es que había determinadas propuestas que no podían ser bendecidas por un crítico como Gascón, que atacó el dibujo de Iturrino, los fondos de Guezala y los colores planos de Vázquez Díaz –que pese a su origen andaluz expuso con los vascos–.

Por cierto que los artistas vascos, quizá siguiendo el ejemplo de Zuloaga, se mostraron especialmente dispuestos a colaborar con la activación del entramado artístico zaragozano, de modo que Zubiaurre, Guezala, Guinea y Quintín de la Torre, junto con el extremeño Hermoso, ofrecieron una de sus obras para que engrosara las colecciones del Museo Provincial. Finalmente, tan sólo dos de las donaciones llegaron a efectuarse: *Aldeanos segovianos* de Valentín Zubiaurre y *Serrranilla* de Eugenio Hermoso.

Luis Torres, por su parte, además de la pintura vasca, entre la que destacó también los paisajes de Regoyos, prestó especial atención al valenciano José Pinazo Martínez[1614]. En su pintura podía encontrar otros tipos, otros ambientes, pero la misma preocupación de fondo que presidía la obra de los aragoneses.

Del resto de autores españoles se dedicó especial atención a la cerámica de Daniel Zuloaga, que se desplazó hasta Zaragoza para la inauguración, fue acogido como un amigo por los autores locales –la correspondencia de éste con su sobrino Ignacio revela que se llevaba tiempo esperando su visita–, e incluso llegó a improvisar una conferencia sobre Goya en el recinto de la exposición. Y, por supuesto, las esculturas de Julio Antonio, con especial atención a sus bustos de la raza. Éste había fallecido pocos meses antes de la inauguración, por lo que la Hispano-Francesa le rindió homenaje con la inclusión de diecisiete de sus trabajos en lugar preferente. E incluso el *Libro de oro* le dedicó un capítulo firmado por el propio vizconde de Escoriaza[1615].

Falta por analizar el papel que jugaron los aragoneses al tener que enfrentar sus obras a las de tan reputados artistas nacionales e internacionales. Como no podía ser de otro modo, contaron con un espacio propio, si bien es cierto que en éste no estuvieron solos, sino que se incluyó también el retrato de Daniel Zuloaga pintado por su sobrino Ignacio

1613 GASCÓN DE GOTOR, "De la Exposición Hispano-Francesa. Los artistas vascos", *El Noticiero*, Zaragoza, 8 de junio de 1919, p.1.

1614 TORRES, "Apuntes de la Exposición", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 5 de junio de 1919, p. 2.

1615 EL VIZCONDE DE ESCORIAZA, "Julio Antonio en la Exposición de Zaragoza", en *Libro de oro*… *op. cit.*

y las cuatro obras presentadas por Federico Beltrán y su mujer Irene Narezo. Gascón de Gotor, que se mostró muy crítico con la participación aragonesa, entendió que esto fue necesario, para reforzar el nivel de las endebles propuestas aragonesas[1616]. Ahora bien, lo cierto es que *Heraldo de Aragón*, fechas antes de la inauguración ya se había hecho eco de que Beltrán, responsable por entonces del montaje de la sección española, quería que sus obras y las de su mujer se vieran con las de los aragoneses y no con las de los catalanes[1617]. La inclusión de Zuloaga, que también estaba presente con un paisaje en el espacio de los vascos, pudo ser un modo de subrayar que participaba activamente de ambos ambientes.

Más allá de estas presencias, lo cierto es que también se produjeron notables ausencias. Una vez más, no acudió Pradilla, si bien para esas fechas era algo de lo que sólo Gascón de Gotor se hacía eco[1618]. Más sorprendente fue la ausencia de Marín Bagüés, de la que dejó constancia el propio José Francés en su texto para el catálogo. Más si cabe si recordamos que, para entonces, se había recuperado de su crisis. Marín, pintó ese año uno de sus grandes formatos de temática aragonesa *Las tres edades* (1919). Tal vez una explicación a su no concurrencia fuera la de que ésta todavía no estaba finalizada en el momento de la inauguración. La obra representa a tres aragonesas con su vestimenta tradicional, que venían a encarnar las tres etapas vitales: infancia, juventud y madurez. Un asunto de inspiración clásica que había sido retomado en el cambio de siglo por no pocos simbolistas. Tampoco era extraño en la producción del autor que lo encarnó en otras dos ocasiones: la primera fechada en 1905 y la segunda en un amplio marco cronológico –señalado junto a la firma–, que va de 1905 a 1950 y que demuestra hasta qué punto el asunto interesó, y también debió resultar dificultoso para Marín. En cualquier caso, la versión de 1919 es no sólo la más acertada, sino también una de las más representativas de la producción regionalista del autor. El propio carácter alegórico del asunto encajaba perfectamente con los parámetros tanto de la pintura de Bagüés, como del propio regionalismo plástico. En esta ocasión, además de la expresión de las tres retratadas, destaca la fuerza cromática de las vestimentas, especialmente de las faldas de las dos mujeres, que se distribuyen por una buena parte de la composición.

1616 GASCÓN DE GOTOR, "De la Exposición Hispano-Francesa. Los pintores aragoneses", *El Noticiero*, Zaragoza, 1 de junio de 1919, p. 3.

1617 TORRES, "De Arte. Comentarios a la Exposición", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de mayo de 1919, p. 2.

1618 GASCÓN, *op. cit.,* 1 de junio de 1919.



Francisco Marín Bagüés, *Las tres edades*, 1919

El otro destacado ausente fue Miguel Viladrich. En este caso fue Ricardo del Arco quien echaba de menos al catalán, "tan nimio y sereno en sus imponderables retratos de tipos fronterizos a la raya de Huesca y Lérida", tal y como señalaba en el diario *El Liberal*[1619]. La explicación, en este caso, la encontraríamos en lo reciente que estaba todavía su exposición personal. Ahora bien, Viladrich tomó un cierto protagonismo en el trascurso de la Hispano-Francesa, aunque fuera de forma indirecta. Firme en sus convicciones y temperamental en su carácter, debió aprovechar su presencia en los actos inaugurales de la muestra para solicitar al ministro Silió que cesara a Mariano Benlliure, Director General de Bellas Artes. Al menos dejó constancia de esa solicitud a través de un manifiesto enviado a la prensa. En éste denunciaba las malas prácticas profesionales del escultor y, sobre todo, el daño que había tratado de hacer a lo largo de su carrera a Julio Antonio, cuyo entierro, en razón de su cargo, había terminado por presidir. Incluso llegaba a afirmar que, desde su puesto, había intentado impedir que Escoriaza celebrara la Hispano-Francesa que, como habíamos señalado, se convirtió en acto de homenaje al desaparecido escultor[1620].

Pese a tratarse de una figura reconocida, habitual de la prensa zaragozana desde principios de siglo y que recibió encargos oficiales como el del monumento a Agustina de Aragón para Zaragoza, no gozó Benlliure de gran simpatía entre la intelectualidad aragonesa de ese momento. No hay que olvidar que en 1925, Ramón Acín, Rafael Sánchez Ventura, Silvio Kossti y José Ignacio Mantecón, enviaron a la prensa otro manifiesto en su contra. *Protestamos*, que así se titulaba, era una queja ante el anuncio de que Benlliure se haría cargo del diseño de un monumento en homenaje a Joaquín Costa proyectado para Zaragoza. Sus autores hablaban de un escultor "ayuno de sensibilidad y de talento que todo su saber y su sabor está en el hábil manejo de los palillos que mueven fácilmente sus dedos tan inconsistentemente mañosos como los de una telonera de «varietés»"; y concluían: "protestamos y pedimos que se que la obra a concurso nacional o de ser modesta la consignación, se encargue el monumento al último cantero de la tierra, que tosco y rudo, a lo menos hará la obra con fiebre, con amor y con pudor y habrá de estrujarse el cerebro y habrá de latirle el corazón"[1621].

Respecto a los aragoneses que sí acudieron a la Hispano-Francesa, como adelantábamos, Gascón tuvo una opinión bastante negativa sobre el conjunto:

> "Quisiéramos poder escribir que la sala de pintores aragoneses era la que mejores obras encerraba y es triste, pero necesario, tener que confesar que si bien no desmerece junto a las demás salas, habremos de conformarnos con aquello de "no hacemos mal

1619 ARCO, R. del, "La Exposición Hispano-Francesa de pintura y escultura de en Zaragoza", *El Liberal*, Madrid, 26 de mayo de 1919, p. 1.

1620 VILADRICH, M., *Silió dimite a Benlliure*, Zaragoza, mayo de 1919. Recogido en: *Viladrich… op. cit.*, pp. 113-115.

1621 Recogido en: *Ramón Acín: La línea sentida*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, 2004.

papel al lado de lo que hay en la Exposición", y cuando más aceptar que si en algunos artistas jóvenes existen deseos de hacer algo también, antes que nada, un afán de ser muy pronto primeras figuras"[1622].

Entre esas jóvenes figuras se encontraba García Condoy, sin duda, el que recibió una mayor atención con las dos obras presentadas, la ya conocida *En la ermita* y, sobre todo, *Ya llega el vencedor,* que aglutinó la mayor parte de los comentarios. Sin duda se trataba de una obra pensada para llamar la atención y obtener el éxito, tal y como había apuntado Gascón. No en vano era la composición más ambiciosa desarrollada por Condoy hasta ese momento. Recogía la tradición aragonesa de las carreras de pollos que tomó de la localidad turolense de Belmonte de Mezquín, donde su tío José Catroy, también pintor aficionado, era párroco. Puede observarse cómo Condoy no se centra en el aspecto más anecdótico de la actividad e incluso saca de la obra la figura del vencedor de la carrera, retratando únicamente a aquellos que esperan su llegada. Un auténtico friso decorativo construido a partir de tipos regionales ataviados con las vestimentas tradicionales del Bajo Aragón.

Más allá del propio asunto retratado, en la línea de su anterior *En la ermita*, *Ya llega el vencedor*, suponía un notable avance dentro de su evolución. El más avanzado que daría en toda su trayectoria y que le granjeó críticas como la del propio Gascón:

"Este muchacho del que tanto esperábamos, nos ha entristecido al ver el cuadro el que figura en la exposición.

La pintura minuciosa, el detalle exagerado, el recorte de las figuras y los tonos enteros de las pinturas de Viladrich, han influenciado ahora el *modo de hacer* de García Condoy, en el cuadro de baturros que expone. Aparte de ello, el deseo de personalizarse le ha conducido a una rigidez y una dureza de línea lastimables.

El colorido de su cuadro es fresco y atrayente, pero el dibujo va un tanto descuidado.

Nosotros, que tenemos fe en el trabajo de García Condoy, y que le apreciamos, queremos ser con él sincerísimos y en lugar de manejar el incensario haciéndole un daño que parezca un bien, le exhortamos a laborar sin desmayo, pero sin dejarse mover por ciertas *maneras,* llamadas modernas, y de las cuales al ridículo hay un paso"[1623].

No hay duda de que esas "maneras modernas", posibilitaron el que Condoy llevara aquí a cabo una de las mejores obras del regionalismo plástico aragonés. De nuevo, los tipos logran trascender la característica individual para ser representación de una identidad colectiva que se entendía como vinculada a la tradición rural. Si bien no haber podido localizar *En la ermita* nos impide caracterizar exactamente el avance que esta obra supone respecto a la anterior, lo cierto es que, en relación a otros trabajos conocidos de Condoy, se observa un tratamiento mucho más avanzado.

1622 GASCÓN, *op. cit.,* 1 de junio de 1919.

1623 *Ibídem.*



Julio García Condoy, *Ya llega el vencedor*, 1919

La influencia de Viladrich no fue únicamente subrayada por Gascón. También Francés lo hizo en el propio catálogo de la muestra, indicando que había en esta obra una ligera influencia de lo que denomina la "obsesión siluetista de Miguel Viladrich"[1624]. Es cierto que la precisión del dibujo, la atenta descripción de cada forma y cada detalle, propias de Viladrich, están muy presentes. Pero también lo es que, si bien hasta este momento no había llegado a los límites que caracterizan la obra del leridano, era un proceder que se ajustaba perfectamente a la concepción plástica de Condoy. *Ya llega el vencedor* no suponía una renuncia a sus propios planteamientos, sino un paso adelante a la hora de asumir unos mayores riesgos. Todo ello le alejaba del naturalismo que, hasta ese momento, se había destacado de su trabajo y le llevaba a componer un conjunto monumental, hierático, atemporal.

Condoy pudo conocer las propuestas de Viladrich tanto en su exposición madrileña como en la zaragozana y, sin duda, éstas debieron influir en su trabajo, pero tampoco podemos pasar por alto que *Ya llega el vencedor* puede situarse también en las inmediaciones de lo que

1624 FRANCÉS, *op. cit.*, 1919.

estaban realizando Eugenio Hermoso y, en cierta medida, los Zubiaurre. Es ese contexto estético, mucho más amplio, es en el que habría que situar la obra de Condoy y, de ahí, por otra parte, que se le achacara la obsesión por triunfar, puesto que el resto de los citados ya habían encontrado su espacio en el contexto nacional. Al tiempo que Condoy maduraba su propio estilo sabía beber del de aquellos que le habían precedido.

Por otra parte, *Ya llega el vencedor*, es uno de esos trabajos en los que se demuestra la capacidad del regionalismo para adaptarse a aquellas nuevas fórmulas propias del retorno al orden que se estaban desarrollando en ese momento en el contexto europeo. El clasicismo depurado en el tratamiento de las formas y su capacidad para renunciar a lo accesorio, así lo demuestran. De suerte que el conjunto adquiere un carácter primitivo, arcaico, que Enrique Vaquer supo ver el año siguiente, cuando Condoy lo presentó a la Exposición Nacional:

> "El cuadro de García Condoy *Ya llega el vencedor*, de un arcaísmo luminoso, es un asunto más de costumbres rurales. El principal acierto de esta pintura es el fondo. Las casas del pueblo, enrojecidas por el sol poniente, hacen destacar, briosas, las figuras, un poco rígidas y monótonas por estar casi todas de perfil y con preocupación de *pose* fotográfica. Con todo, hay detalles de sólida y castiza pintura en este cuadro del notable pintor aragonés"[1625].

Coincidimos con Vaquer en las virtudes contenidas en el fondo, si bien no en el hecho de que las figuras resulten monótonas o rígidas. La visión de la localidad es, desde luego, uno de los elementos más interesantes del conjunto. En ella encontramos una reducción geométrica del conjunto de edificaciones que muestran un Condoy mucho más atento a determinadas novedades plásticas que el que habíamos encontrado hasta el momento. Igualmente el cielo completamente despejado, de un azul luminoso y el paisaje del lado derecho, resuelto únicamente como una superficie verde, vuelven a recordarnos la influencia de Viladrich al tiempo que demuestran una nueva capacidad para reducir los elementos representados. El uso del color en todo el conjunto a base de tonalidades puras, brillantes, con reducción de matices, que encontrábamos ya en el Condoy de *La reina nómada*, vuelve a sorprender por su atractivo.

La presencia de esta obra en la citada Exposición Nacional no pasó desapercibida y, sin embargo, tan sólo obtuvo una bolsa de viaje como recompensa. Ya señalamos en su momento la feroz crítica publicada por ello por Francisco Alcántara en *La Lectura* debido a ese olvido. Se refería Alcántara a la incapacidad de los "grupos regionales de nuestras gentes, sabidas y leídas, para apreciar el arte que no sea de su propia región", algo que imposibilitaba que la obra de un aragonés, sin apoyos dentro del jurado, obtuviera el triunfo:

> "Aquí se siente en cada región, como si el suelo mismo, las peñas, los ríos, los bosques, los torrentes, la flora especial, la fauna más local y los productos locales de cada trozo de Iberia, todas estas cosas y estos seres extraño a la racionalidad se expresaran

1625 VAQUER, E., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, Madrid, 12 de junio de 1920, p. 1.

> en salvaje, con respecto a sí propios, y negando todo lo demás. Los corazones siente y las mientes piensan, como si por ellos o por su medio se expresasen las piedras mismas, los árboles y los animales de cada país. La sangre humana criada en una cualquiera de nuestras regiones rechaza todo lo que es de otra región"[1626].

El jurado, sujeto a estas limitaciones, entendía Alcántara, había actuado de forma provinciana, no reconociendo la importancia del trabajo presentado por Condoy, en el cual se contenía de forma magnífica el alma aragonesa:

> "La técnica de este cuadro es modesta, aunque suficiente; pero su aliento es poderosísimo, y quien no sienta ante él el alma ruda, sencilla y heroica de esa región y de las gentes altoaragonesas, está muerto o impedido para toda deducción y generalización de carácter constructivo y social por el espíritu de campanario que suele prevalecer siempre entre nosotros"[1627].

El reconocimiento de un crítico tan reputado como Alcántara fue, sin lugar a dudas el mayor premio que obtuvo con esta obra García Condoy. Y, sin embargo, este debió saber a poco.

Volviendo sobre la representación de pintores aragoneses en la Hispano-Francesa, allí estuvo también Díaz Domínguez. El interés que por su pintura había mostrado hasta ese momento José Francés volvía a hacerse patente en sus comentarios, singularizándolo sobre el resto de sus compañeros de sala: "He aquí, sobre todo, los cuadros de 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 primero artistas decoradores que tenemos hoy día"[1628].

Aunque Francés utiliza el plural, "cuadros", tan sólo tenemos constancia de que Díaz tomara parte con una obra, un retrato de grupo que, por otra parte, despertó una considerable atención. Luis Torres, en su reseña, realizó una extensa descripción del mismo que es la mejor fuente con que contamos para tratar de reconstruir la naturaleza de este trabajo:

> "El cuadro de Ángel Díaz Domínguez es luminoso, atrevido en su tendencia esencialmente decorativa, gallardo y espiritual de forma y de fondo. Responde perfectamente a un temperamento de artista. Con un ambiente familiar tranquilo, nos inspira Ángel Díaz Domínguez una gran emoción. Hay en el lienzo dos niños, magníficamente pintados, en los que el artista ha sabido interpretar la ingenuidad infantil con verdadera gracia y espíritu. Es encantadora la niña de la sombrilla, con su

1626 ALCÁNTARA, *op. cit.*, mayo de 1920.

1627 *Ibídem.*

1628 FRANCÉS, *op. cit.,* 1919.

> soberbia actitud de graciosa arrogancia infantil. El retrato de mujer del mismo cuadro es otro gran acierto. En suma, Díaz Domínguez nos demuestra con esta obra que sabe sentir y posee tan diestramente su técnica, que todas sus sensaciones son trasladas íntegramente al lienzo"[1629].

Mucho menos generoso fue Gascón en sus apreciaciones que consideró el grupo muy inferior a otros trabajos del autor y señaló en él el comienzo de lo que podía ser "la iniciación de un descenso muy temible"[1630]. Díaz, como también Condoy que incluyó en su obra un "sin terminar" junto a su firma, debió finalizar su trabajo poco antes del inicio de la exposición. Por lo dicho, debió tratarse de un retrato de encargo por lo que pudo estar sujeto a determinadas limitaciones, pero incluso sorprende que pudiera participar en la muestra, enfrascado como estaba en un nuevo ciclo decorativo, aún más ambicioso que el anterior, para el Centro Mercantil.

Alaiz, al ocuparse de la participación de Díaz prefirió hacer referencia a la calidad del cartel que había realizado para la conmemoración del octavo centenario de la Reconquista y a sus dibujos para *El pantano del Ebro* de Lorenzo Pardo, subrayando el interés que, de un tiempo a esta parte, estaba generando el trabajo del autor[1631].

Manuel León Astruc, de vuelta a Zaragoza, participó con dos obras: *Muy siglo XVIII*, una "damita con guardainfante" de "empaque velazqueño" en palabras de Alaiz[1632], y *Lucille*. Esta última fue la que despertó una mayor atención. Se trataba de una de esas exquisitas figuras femeninas características del autor, tal y como indicaba Francés[1633]. Situado en la misma sala que Federico Beltrán debió resultar evidente la relación existente entre ambos. Así lo señaló al menos Alaiz a quien, por su parte, le resultaba más cercano a los trabajos de Antonio de la Gándara.

Con una obra titulada igualmente *Lucille,* León Astruc participaría tres años después en la Exposición Nacional de Bellas Artes, siendo reproducida el catálogo de la misma. Conocemos una copia de esa representación femenina, tan sólo el fondo se muestra alterado, que tal vez pudo ser aquella con la que figuró en la Hispano-Francesa. En este tipo de mujeres, representaciones de tipos enigmáticos, fantasiosos, auténticas *femme fatale* en las que Astruc no tenía que ajustarse a las obligaciones de los retratos de encargo, encontramos lo mejor de la producción del pintor. Este tipo de obras enlazaban la moda *Belle Époque* encarnada por La Gandara hasta su fallecimiento, con las cada vez más valoradas soluciones trabajadas por Beltrán, que le permitirían ocupar un lugar destacado entre los retratistas *art déco*. Una pintura elegante, muy cuidada, que mostraba las grandes dotes técnicas del autor.

1629 TORRES, "De Arte. Apuntes de la Exposición", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza 2 de junio de 1919, p. 3.

1630 GASCÓN, *op. cit.*, 1 de junio de 1919.

1631 ALAIZ, F., "Exposición Hispano Francesa de Zaragoza. Los aragoneses", *El Sol*, Madrid, 21 de junio de 1919, p. 5.

1632 *Ibídem.*

1633 FRANCÉS, *op. cit.*, 1919.



Manuel León Astruc, *Lucille*, 1919-1922

Una menor atención recibieron el resto de autores aragoneses. Gil Bergasa remitió desde Madrid *La vuelta de la pesca del besugo* que prácticamente recreaba un asunto ya trabajado y expuesto por el autor. Francés lo caracterizó por su manera briosa, poniéndolo en relación con los trabajos de Martínez Cubells[1634]. Ésta fue la última ocasión en que tenemos constancia de que Gil Bergasa participara en una exposición artística. Para entonces ya había debido casarse con Sofía Ochoa y, probablemente, abandonado la pintura como su actividad principal. Sabemos por Ostalé, que todavía lo incluyó en su enumeración de los pintores aragoneses en activo en 1920, que regentaba una "casa de arte" en Madrid, por lo que como decíamos, es más que probable que abandonara profesionalmente el trabajo de pintor[1635].

Rafael Aguado presentó dos paisajes *Pradera de San Isidro* y *Canal de Zaragoza* que volvían a responder a las dos temáticas, los alrededores de Madrid y las riberas zaragozanas que presidían el grueso de su producción por aquellos años. Conocemos al menos una versión del primer asunto datada en 1917 a la que ya nos referimos con anterioridad. No hubo críticas desfavorables, si bien tampoco concitaron especiales adhesiones. Se habló de su justeza, personalidad, finura… pero ningún crítico destaco sus obras sobre el resto de las presentadas.

Por último, debemos referirnos a Gárate quien participó con el retrato de la marquesa de González Castejón, bastante amanerado en opinión, acertada, de Gascón[1636] y dos de sus habituales vistas de canales venecianos, un asunto en el que debía estar especialmente ocupado en aquellos años según indicaba Torres[1637]. A estas tres obras Alaiz añade unas "calabazas" que le llevan a preguntarse por qué figuran en la exposición[1638]. Por cierto que tanto Gárate como León Astruc y Aguado, participaron ese mismo verano en otra muestra colectiva, la de arte español celebrada en Santander.

Mariano Oliver Azar, Baltasar González, Luis Gracia Pueyo y Anselmo Gascón de Gotor, que apenas recibieron atención con sus obras, completaron el grupo de los aragoneses presentes en la exposición.

Si hubo un texto de verdadero interés entre los dedicados a la participación de los autores aragoneses en la Hispano-Francesa fue el publicado por Felipe Alaiz en el diario madrileño *El Sol*. Su relevancia reside, precisamente, en el hecho de que trasciende en sus planteamientos las obras concretas presentes en la exposición para trazar un panorama genérico sobre la realidad del arte aragonés del momento y apuntar una serie de vías que debían desarrollarse en el futuro.

1634 FRANCÉS, *op. cit.,* 1919.

1635 OSTALÉ, *op. cit.,* 13 de febrero de 1919.

1636 GASCÓN, *op. cit.,* 1 de junio de 1919.

1637 TORRES, *op. cit.,* 2 de junio de 1919.

1638 ALAIZ, *op. cit.,* 21 de junio de 1919.

Alaiz apunta un cambio de rumbo en la pintura aragonesa que, paulatinamente, había sido capaz de apartarse de lo anecdótico para adentrarse en territorio de una mayor profundidad en el tratamiento de sus contenidos. Se manifiesta en contra del falso españolismo, aquel que sólo es capaz de ocuparse de la cuestión nacional/regional a través de una serie de tópicos superficiales pasando por alto la verdadera esencia del mismo:

> "Así podemos decir que representan a su tierra muchos españolistas: haciendo piruetas literarias, políticas o artísticas, y probando que el amoníaco es más susceptible que la meditación. 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"[1639].

Como decíamos, Alaiz que el arte aragonés estaba en situación de descartar la mera visión folclórica de los asuntos propios. En esa necesidad de ser aragoneses al tiempo que universales, Alaiz reivindica la capacidad del mejor regionalismo plástico para ir más allá del asunto representado y ser capaz de conectar con una serie de categorías arquetípicas de validez global. Un arte profundamente aragonés que era capaz de conectar con las sensibilidades de cualquier latitud. Precisamente aquello que encontrábamos por entonces en los trabajos de Viladrich o en el propio García Condoy.

Plantea Alaiz que ese camino sólo podía recorrerse a través de un profundo conocimiento de aquella realidad que pretendía representarse y trascenderse; en este caso la aragonesa. Y, por tanto, niega las capacidades del pintor-turista que únicamente se queda con el aspecto más superficial del asunto tratado:

> "Para ello –podemos observarlo en la Exposición actual de la Lonja– han tenido en guerra que acompasar sus preocupaciones al propio ambiente aragonés y sentir íntimamente una insobornable vigoroso afán de paternidad. Sólo 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 tentaciones 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 confidencia con el modelo. Hay corrientes étnicas soterradas que se entregan al minero, no al turista."[1640].

Y es que Alaiz no aboga por una superación del regionalismo plástico sino por una transgresión de unos límites que, hasta ese momento, le habían constreñido en la órbita de un pintoresquismo que, en cualquier caso, habría que añadir, estaba en el origen de su propia formulación. Pero Alaiz no plantea una renuncia al tratamiento de una temática que

1639 *Ibídem.*

1640 *Ibídem.*

le era inherente, sino la necesidad de profundizar en la misma. Incluso a la vista de las obras presentadas por Bueno en la Hispano-Francesa señala al autor la necesidad de que, en lugar de insistir en sus figuras de inspiración clasicista, se adentre en el tratamiento directo de lo aragonés, de modo que pueda convertirse en el gran escultor que Aragón necesitaba y merecía: "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. Entonces comprobaré que los bebedores y los artistas se comprueban en la reincidencia"[1641].

Todo ello siempre, eso sí, desde la superación del tópico reiterado que había marcado hasta ese momento el tratamiento de los aragonés. Dado que, como plantearía pocos meses después desde la revista *El Ebro*, los tópicos son "incapaces de abrir un glorioso surco ni de mover una gloriosa dinamo, ni de crear Arte social. Los tiempos han traído una nueva concepción de las cosas que consiste en concretarlas"[1642].

Anuncia por tanto la llegada de un arte comprometido, atento a la realidad social y que, para ello, no renunciaba a su carácter propio, identificativo, comprometido con Aragón. Es decir, una nueva concepción del hecho artístico que, poco a poco, iba a concretarse durante las dos décadas siguiente.

3.2.18 La *Exposición de artistas independientes y noveles* y la de *Artistas valencianos* en 1919. Manuel León Astruc en Zaragoza

Hace algunos años que Concha Lomba daba a conocer la *Exposición de artistas independientes y noveles* celebrada en Zaragoza en octubre de 1919 y que había permanecido inédita hasta el momento[1643]. Como bien señalaba la autora, fue inaugurada al hilo de la Hispano-Francesa, dando un espacio en el que mostrar sus trabajos a toda una serie de artistas que no habían tenido cabida en la misma. De hecho, tan sólo León Astruc estuvo presente en ambas. Por lo demás, se trataba de los miembros de una nueva generación de artistas que todavía no habían tenido la oportunidad de mostrar su trabajo ante el público[1644]. La generación regionalista, ya plenamente asentada dentro del entramado artístico local, empezaba a contar con su relevo. A los noveles se unieron también algunos aficionados de mayor edad como el mueblista Antonio González o el crítico Luis Torres.

1641 *Ibídem.*

1642 ALAIZ, F., "La escuela de conspiradores", *El Ebro*, nº 19, Barcelona, 20 de noviembre de 1919.

1643 LOMBA*, op. cit.,* 2002, p. 101.

1644 Octavio Castro Soriano, Enrique Anel, Mariano Ara, Antonio Torres, José Lacosta, Julia Velilla, Germán Gil Losilla, Pablo Palacios, Martínez (Salvador) y Codín (hermanos), Honorio García Condoy, Antonio González, José López Carrascón, Luis Torres, Antonio Fernández Marrero, Martínez Moya, Isabel Bueno, Ángel Bayod, Julio Campos, Castel, Francisco Pérez, Enrique Montón, Francisco Ferrer, Pascual Guiu, Joaquina Zamora, Manuel Melchor, Ramón Martín Durbán y Manuel León Astruc .

La organización corrió a cargo de la Agrupación Artística Aragonesa, de cuya labor ya nos ocupamos en su momento, y ocupó las salas del Ateneo en el edificio del Centro Mercantil. El precio de la entrada era de veinticinco céntimos y la recaudación, una vez más, iba destinada a la suscripción para construir un monumento a Goya en Zaragoza. Con ese mismo fin se organizaron durante la misma, que permaneció abierta del 24 de octubre al 9 de noviembre, conciertos y rifas de algunas obras.

La iniciativa fue bien recibida por parte de la prensa. De los comentarios aparecidos en *Heraldo de Aragón* se hizo cargo el escritor Fernando Soteras "Mefisto" quien, en un primer momento señaló su escepticismo ante la celebración de una cita como esta en Zaragoza, donde, en comparación con otras ciudades como Bilbao o Sevilla, existía un "reducidísimo número de principiantes"[1645]. En su caso, se proponía más que realizar una crítica a las obras presentadas, dar consejos para el futuro a los jóvenes participantes.

Gascón de Gotor, por su parte, tan negativo en otras ocasiones y más con los derroteros que podía tomar la producción de los más jóvenes, quedó gratamente sorprendido al visitarla y realizó una extensa serie de críticas en las que se ocupó de los autores uno por uno. Incluso llegó a solicitar que tuviera carácter anual y que el Ateneo colaborara en ello de una forma más activa que con la mera cesión de su espacio[1646]. También pidió a los interesados en arte que premiaran la labor de las nuevas generaciones adquiriendo algunos trabajos de los allí presentados, teniendo en cuenta que, posiblemente, algunos de los allí reunidos, se convirtieran más pronto que tarde en artistas consagrados:

> "La Exposición organizada por la Agrupación Artística Aragonesa, es de un acierto y de un valor extraordinarios; esta es la verdad.
>
> Nosotros quisiéramos que estos muchachos vieran recompensada su labor con la adquisición de sus obras por aquellos amantes del arte que, seguramente, quedarán maravillados, como nosotros, ante muchos de los trabajos expuestos, igual en pintura que en escultura"[1647].

Como no podía ser de otra manera, Gascón comenzó sus reseñas ocupándose de la única obra presentada por León Astruc y que, a falta del catálogo de la muestra, el propio crítico denominó como *La maja del abanico*. Ésta, según relataba, ocupó un lugar privilegiado dentro de la sala, en concreto, junto a una copia del retrato de Goya de Vicente López, realizada por Gascón de Gotor, padre. Una vez más, era a Goya a quien se encomendaban y de quién se hacían acompañar, los jóvenes artistas aragoneses. Gascón describía y valoraba la obra en los siguientes términos:

> "La figura de la mujer, de atrayente inclinación de cuerpo y muy bien definida, resulta esbelta y simpática.

1645 MEFISTO, "Al pasar… La Exposición de noveles", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de noviembre de 1919, p. 2.

1646 GASCÓN DE GOTOR, "De Arte. La Exposición de artistas independientes y noveles", *El Noticiero,* Zaragoza, 17 de noviembre de 1919, p. 2.

1647 GASCÓN DE GOTOR, "De Arte. Exposición de artistas noveles", *El Noticiero*, Zaragoza, 26 de octubre de 1919, p. 3.

El rostro, acertado de expresión, y la colocación de la mano que por el abanico abierto –de nimio detalle muy japonesista– con la parte de ¿? desnuda, es lo mejor de la obra que, siguiendo esa influencia que otros han sentido, nos recuerda en este momento a una maja de Néstor.

El oscuro fondo japonés permite destacar perfectamente la figura.

Quizá el mantón, tonalizado fuertemente para modelar el cuerpo de la mujer, resulta lo más flojo por el abuso del contraste del color –si bien en armonía con el carácter impreso al cuadro– en proporción demasiado alta para las dimensiones de la tabla.

Queremos felicitar a León Astruc por su admirable producción"[1648].

A tenor de la descripción no debía andar lejos de las obras que había presentado a la Hispano-Francesa. Y tampoco el asunto era extraño en el pintor ya que al menos en dos ocasiones sus mujeres portando abanicos de diseño oriental fueron portada de la revista *La Esfera*. No andaba desencaminado Gascón al citar en relación con Astruc el simbolismo decorativo del pintor Néstor, si bien es cierto que, entre ambos, también se observan notables diferencias como el tratamiento lumínico o la propia concepción de las figuras, de un aspecto escultural en el canario que no comparte el aragonés. Fuertes contrastes de luz y color, elegancia en el dibujo y la elección de los temas y diseños marcadamente decorativos eran los elementos que caracterizaban la obra de Astruc, que en ese momento estaba disfrutando de un considerable reconocimiento a nivel nacional. En cualquier caso, distaba notablemente de ser un artista novel.

El descubrimiento de la obra de León Astruc tuvo lugar a partir de 1915, gracias a su triunfo en diferentes concursos de carteles y a su presencia en las exposiciones nacionales y las organizadas por el Círculo de Bellas Artes. José Francés, tras haber ganado el cartel para la feria de Málaga de 1918, decidió dedicarle un artículo a toda página en la revista *La Esfera*[1649]. En éste, que incluía cuatro ilustraciones de obras del autor, analizaba su pintura al tiempo que recordaba su presencia en la última nacional con *La cortesana* –que en el catálogo de la muestra se había titulado *En espera*–. Comparaba su trabajo con el del francés Albert Besnard, arquetipo de lo que se conocía como "pintor decorador", ámbito en el que situaba también el trabajo de Astruc. Entre otras cuestiones, afirmaba:

"Y, principalmente, hay en él una condición instintiva de buen gusto, de distinción que no suele darnos la pintura castizamente española, y que un grupo de dibujantes actuales confunde todavía con el decadente afeminamiento ó la enfermiza languidez.

León Astruc, no. León Astruc es viril y delicado al mismo tiempo, lo que salva de antemano á su pintura de alfeñiquerías y amaneramientos, y lo que hace precisamente de ella un excelente prólogo de venideras decoraciones. Diríase que hasta ahora es un

1648 GASCÓN DE GOTOR, "De Arte. La Exposición de artistas independientes y noveles", *El Noticiero,* Zaragoza, 27 de octubre de 1919, p. 1

1649 S.L., "La vida artística. Manuel León Astruc", *La Esfera*, nº 225, Madrid, 20 de abril de 1918.

ensayista que pulsa su temperamento. Primero en las impresiones fugitivas como en las sendas escenas de algunos bailes rusos; luego en la labor, ya más acabada y meditada, del retrato"[1650].

Precisamente en relación a éste género, en el que se incluían la mayor parte de las obras de Astruc que hemos comentado hasta el momento añadía:

"Pero donde habremos de hallar con toda integridad la personalidad de León Astruc, es en sus retratos de mujeres, en sus cuadros de composición donde la figura femenina es el motivo fundamental. Aquí, el lirismo y la entusiasta ejecución del joven artista se exaltan, y hay como una ostensible voluptuosidad en el modo de tratar las telas y los accesorio de entre los cuales florece la mujer"[1651].

Esa merecida atención que poco a poco venía obteniendo por parte de la crítica madrileña no fue impedimento para que Astruc siguiera desarrollando esa labor de "artista errante", en relación a la cual le había descrito unos años antes la prensa aragonesa. De hecho, sabemos por *Heraldo de Aragón* que, con motivo de la Hispano-Francesa, decidió instalarse temporalmente en Zaragoza[1652]. Llevaba ya seis meses en la ciudad cuando, de forma algo sorprendente, participó en esta exposición de artistas noveles. Un tiempo que había aprovechado para acometer una serie de retratos femeninos por encargo. El proceder era el mismo que había seguido años atrás: se instaba en una ciudad, se convertía en la novedad del ambiente artístico y aprovechaba los meses de estancia para recibir el mayor número posible de encargos.

Tampoco desaprovechaba oportunidad alguna de mostrar su obra. Si en 1919 estuvo en la Hispano-Francesa, la de arte español de Santander, *Exposition de Peinture. Goya et l'Art Espagnol Moderne* celebrada en el Petit-Palais de París y el Musée de Beaux-Arts de Burdeos, y ésta de noveles; el año siguiente todavía multiplicó su presencia acudiendo 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. También pudo verse una de sus obras en la llamada Exposición de Arte Libre de Madrid. Ésta fue organizada por los críticos Ángel Vegué y Ballesteros de Martos para dar cabida a las obras que el jurado de pintura había rechazo incluir en la Nacional. Tuvo lugar en el Círculo de Bellas y una de las obras más destacadas de la muestra, al menos en opinión de Enrique Vaquer, fue *El halcón de Eleonora* de León Astruc:

"…es un retrato de mujer lleno de serenidad en la expresión y de amplitud en la técnica; uno de esos retratos literarios que compone nuestra imaginación espoleada por una idea romántica. (…)

1650 *Ibídem.*

1651 *Ibídem.*

1652 "Notas de arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 de noviembre de 1919, p. 2.

> El retrato debe tener, además de las indispensables condiciones de parecido, otras decorativas y de sutilización espiritual que jamás nos dará la fotografía y que sólo son patrimonio de muy contados artistas. El retrato de la *mujer del pájaro* que ha pintado León Astruc es uno de los mejores de nuestra moderna escuela"[1653].

Volviendo sobre la noveles de Zaragoza –los que verdaderamente lo eran–, uno de los que recibió una mayor atención fue la pintora Joaquina Zamora. La joven se encontraba todavía en su periodo de formación junto a Enrique de Gregorio Rocasolano, pero lo cierto es que sus trabajos sorprendieron gratamente. En ella se vio una auténtica promesa para el arte aragonés, pese a que, o quizás por ello, su obra fue estrictamente juzgada por parte de la crítica.

Tal y como recogió Concha Lomba en su estudio sobre la pintora, había presentado tres óleos: *Bodegón*, *Cabeza de maja* y *Bohemia*; y dos dibujos: *Autorretrato* y *Cabeza de mi hermana*[1654]. Para Mefisto, era su *Bodegón* el trabajo más interesante, como no, por su capacidad para copiar el natural "sujetando su brillante paleta a la verdad de los modelos"[1655]. Lo cierto es que Zamora, como señalaba Lomba, se encontraba especialmente cómoda con la copia del natural[1656]. Ya en fechas tan tempranas contaba con dos modelos habituales, uno masculino y otro femenino; el segundo de los cuales aparecía recogido en su *Cabeza de maja.*

Gascón de Gotor, por su parte, prefirió ocuparse de sus retratos, señalando que, el bodegón, debía haberlo llevado no a una exposición, sino a una tienda de venta de cuadros para comedor. El resto de las obras, sin embargo, le agradaron notablemente, hasta el punto de calificarla como una artista excelente. Incluso llegó a visitar su estudio antes de realizar su reseña y, allí, pudo observar otras obras dignas de exposición, incluso superiores a las mostradas. En definitiva, una joven con futuro que debía profundizar en su formación: "Joaquina Zamora debe seguir trabajando con entusiasmo, y, además, opinamos que debe salir de Zaragoza para marchar, junto a un buen maestro –sin que con ello queramos molestar a quien actualmente dirigen sus estudios– además de vivir en un ambiente más de arte que el que puede respirarse en Zaragoza actualmente"[1657].

Resulta sorprendente que Zamora no acudiera a la exposición con una de las mejores obras que realizó durante su primera etapa *Coloquio baturro*, la cual se ha venido fechando en 1917. La propia autora ratificó esta datación la exposición que se le dedicó, todavía en vida,

1653 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).

1654 LOMBA SERRANO, C., "Joaquina Zamora, entre el regionalismo y los otros realismos, 1916-1926", en *Joaquina Zamora. Exposición antológica* [catálogo de la exposición comisariada por Mª Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996, pp. 33-51, espec., p. 36.

1655 MEFISTO, "La Exposición de noveles", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 3 de noviembre de 1919, p. 1.

1656 LOMBA, *op. cit.,* 1996, p. 46

1657 GASCÓN DE GOTOR, "De arte. Exposición de artistas independientes y nóveles", *El Noticiero*, Zaragoza, 4 de noviembre de 1919, p. 1.

en 1996. Y, sin embargo, parece la obra de una pintora madura (no conocemos ninguna obra suya fechada con anterioridad) que se enfrenta a esa escena, tomada del natural en Gallur, del natural, con el conocimiento de la plástica regionalista desarrollada durante esa década pero también con la promesa de ir algo más allá. Sorprende igualmente que los cronistas que visitaron el estudio de la pintora en ese momento, no aludieran a su calidad, destacando por encima de ésta, otros trabajos menores[1658]. Una calidad de la que sí fue consciente la propia autora, que no dudó en entregarla a la Diputación de Zaragoza hacia 1928 como muestra del aprovechamiento de la pensión que le había sido concedida en 1924. Independientemente de su fecha exacta de realización, demuestra este trabajo el hecho de que, entre los jóvenes pintores, se seguía insistiendo en el tema de los asuntos aragoneses. Zamora muestra en él sus buenas aptitudes para trabajar ante el natural y su dominio de la técnica. Algo que, a tenor de sus comentarios sobre la exposición de 1919, parecía ser lo único que preocupaba a determinados críticos zaragozanos del momento.

Así pues, la capacidad para representar verazmente la realidad fue la única condición establecida, tanto por Gascón como por Mefisto, para validar el trabajo de los nuevos artistas. Resulta desolador, leyendo sus reseñas, constatar hasta qué punto eran capaces de proscribir cualquier atisbo de modernidad, desaconsejando a aquellos que osaran tantear esa vía, abandonarla inmediatamente. Así ocurrió con algunos como José Lacosta que envió tres paisajes que en opinión de Gascón no buscaban otra sensación de "la de un puntillismo muy de la última temporada de los «atrevidos» franceses"[1659]. Un puntillismo que, en realidad, contaba ya con varias décadas de antigüedad, y que seguía resultando incomprensible para Gascón. Mefisto, más comedido, citaba la figura de Darío de Regoyos como posible referente del pintor[1660].

También Germán Gil Losilla y Julio Campos fueron acusados por Mefisto de estar aquejados de "modernismo agudo", algo que en su opinión estaban obligados a corregir. En esta misma línea, en la última de sus crónicas sobre la exposición, Mefisto recordaba a los artistas la necesidad de dibujar mucho, base indispensable para la práctica artística. Y concluía: "¡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"[1661].

La única vía renovadora que podía asimilar alguien como Mefisto era, una vez más, la del regionalismo. De ello dejó constancia al ocuparse del caricaturista Castro Soriano (Octavio). En su opinión, éste se mostraba demasiado influenciado por K-hito y

1658 Además de Gascón, también pasó por su estudio Abril Soriano para el diario *ABC*: ABRIL SORIANO, "Nota de arte", *ABC*, Madrid, 18 de octubre de 1919, p. 10.

1659 GASCÓN DE GOTOR, "De Arte. La Exposición de artistas independientes y noveles", *El Noticiero,* Zaragoza, 28 de octubre de 1919.

1660 MEFISTO, *op. cit.*, 2 de noviembre de 1919.

1661 MEFISTO, *op. cit.,* 3 de noviembre de 1919.

debía profundizar en el modo en que caracterizaba sus imágenes aragonesas. Los modelos a seguir los encontraba en Arrúe y Castelao, que sí habían sabido desentrañar el alama de sus respectivos pueblos:

> "Ahí están Arrúe y Castelao que, modernamente, ha acertado reflejar en sus obras el alma de Vizcaia y de Galicia. A esto debe tener Castro Soriano. A hacer caricatura de Aragón, como Sancha hizo caricatura de Madrid.
>
> Los baturros que presenta en el Ateneo están bien interpretados, pero… no tienen alma baturra"[1662].

Quizá la muestra más flagrante de la escasa capacidad que mostraba determinada crítica aragonesa respecto a cualquier atisbo de modernidad, aparece en los comentarios realizados por Gascón respecto a algunos de los trabajos presentados por Julio Campos:

> "Y ahora ¿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?
>
> ¿Puede decirnos qué ha conseguido con exponer esa cabeza de mujer –o lo que sea– sin valor alguno de color, dibujo ni expresión?
>
> Porque la verdad , ese rostro (¿) con el pelo amarillo y lo que debe ser sombrero a grandes franjas azules –si no recordamos mal– es una de esas cosas que únicamente se hacen cuando no se sabe hacerlo mejor o cuando hay empeño de hacer una tontería.
>
> Amigo Campos: En cuanto descuelgue sus cuadros por término de la exposición, rompa –no los regale porque sería hacer y hacerse daño– esos cuatro estrambotismos que desentonan de su verdadera obra en comienzo y siga trabajando según el modo del guitarrista, de las cabezas de estudio, del torso también"[1663].

Lamentablemente, ignoramos la naturaleza de esas obras, así como el conjunto de la trayectoria del autor, y aún si finalmente llegó a dedicarse profesionalmente a la pintura. Pero, de lo que no hay duda, es de que, en el caso de Gascón, ni la contemplación de la exposición de Barradas, ni la de las mejores propuestas de los autores franceses en la de 1919, había abierto la puerta a nuevas posibilidades expresivas.

Del resto de participantes en la muestra de independientes y noveles sólo faltaría reseñar la presentación de dos jóvenes llamados a renovar el panorama aragonés de las siguientes décadas. Nos referimos al escultor Honorio García Condoy, que participó con un retrato que fue puesto en relación con la obra de Julio Antonio, y del pintor Ramón Marín

1662 MEFIESTO, *op. cit.,* 2 de noviembre de 1919.

1663 GASCÓN, "De arte. La Exposición de artistas independientes y noveles", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de noviembre de 1919, p. 1

Durbán. Éste envió tres bodegones que quedaron fuera del catálogo y no recibieron una gran atención aunque, eso sí, se señaló la buena calidad de su pintura. Era la primera vez en que Durbán mostraba su obra ante el público, siendo tan sólo un adolescente.

Antes de que finalizara el año, todavía se celebró otra exposición en Zaragoza. Tuvo lugar en el mes de diciembre, aunque ya a finales de octubre, *Heraldo de Aragón* señalaba que su apertura era inminente puesto que se estaba terminando la instalación de los cuadros[1664]. Se trataba de una iniciativa del Grupo "Valencia", fundado en Zaragoza en esos años y que se había propuesto traer hasta la ciudad las mejores muestras de la cultura de esa región. En este caso, colaboró con la Asociación Juventud Artística Valenciana, fundada pocos años antes y que ya había organizado diferentes exposiciones en su propia ciudad y también en Bilbao y Barcelona[1665]. Javier Pérez Rojas se ha encargado de estudiar la intensa labor desarrollada entre 1916 y 1919 por esta asociación, heredera de una idea original planteada a principios de siglo por Sorolla, y que contó con el apoyo de la Junta del Palacio de las Artes valenciano para dinamizar el ambiente artístico local como una plataforma de exhibición de los jóvenes artistas[1666]. Es decir, precisamente lo que, de una forma mucho más discreta, se había tratado de hacer pocos meses antes en Zaragoza con la Exposición de artistas independientes y noveles.

En representación de los expositores se trasladaron hasta Zaragoza Tomás Murillo y Antonio Esteve para hacerse cargo de la colocación de las obras en el Casino de la Hispano Francesa, donde ésta tuvo lugar.

Pudieron verse algunas pinturas del presidente de honor de la asociación José Benlliure que envió *Arros en fesols y naps*, una figura de viejo labrador y un jardín; así como algunos trabajos de su malogrado hijo Pepito Benlliure. La prensa zaragozana también señaló como maestro que acompañaba a la nueva generación a Salvador Tuset que remitió *Jardín de la Academia de España en Roma.*

Como no podía ser de otro modo, tanto en la propia organización como en la valoración de los trabajos presentados, el argumento folclórico así como la capacidad de los artistas para representar la vida, la luz y el paisaje valenciano, ocuparon un espacio preferente. Ya en la propia inauguración se destacó la presencia de jóvenes valencianas ataviadas con el traje tradicional que obsequiaban a las damas asistentes con ramos de flores traídas de la huerta valenciana, e incluso, se animó a que las asistentes recurrieran a ese mismo atuendo.

1664 "Dos exposiciones de arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 26 de octubre de 1919.

1665 Que tengamos constancia, acudieron a la exposición: José Benllliure, presidente de honor, Pepito Benlliure, Tomás Murillo, Manuel Benet, Alfredo Clarós, Antonio Esteve, Salvador Tuset, Luis Sanz, Tomás Fabregat, Andrés Goñi, J. López Tomás, Casimiro Gracia, Abelardo Parrilla, Andrés Buforn, Remigio Soler, Manuel Moreno, José Roig, Salvador Peris, Vicente Soriano, Alfredo Gil, Constantino Gil, Mulet, Elena Santonja, Alfredo Marco López, E. Varela, José Colomer, Higinio Blat, y los escultores Juan Bautista Palacios y Emilio Susy.

1666 *Tipos y paisajes… op. cit.*, 1998, pp. 229-254.

Desde la crítica, se destacó a autores como Higinio Blat, cuyos paisajes se señalaron como lo mejor de la muestra; Alfredo Marco López, que vendió dos cabezas de viejos, uno de ellos de inspiración aragonesa: *Tipo de Albarracín* y *Labrador valenciano*; o Alfredo Clarós de cuya *Huertana* se indicó que había sido alabada por el propio Anglada y del que también se vio un interesante *Día de Mercado* en el que una familia se dirigía a Valencia para vender sus verduras "atravesando la huerta bajo un sol de justicia"[1667]. La imagen más afianzada, y tópica, de la realidad valenciana era la que, desde Zaragoza, se quería contemplar.

3.2.19 Un nuevo impulso a la decoración del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza (1919-1920): Ángel Díaz Domínguez y Julio García Condoy

En menos de un lustro la sede del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola se había convertido en el espacio cultural más importante de la ciudad. Incluso el diario madrileño *El Imparcial*, se había percatado de ello y le dedicó en sus páginas un extenso artículo en el que daba cuenta de todos sus servicios y actividades[1668]. Entre éstas se encontraban las exposiciones, que de forma cada vez más habitual, empezaban a celebrarse en sus salones. Sin embargo, quedaba pendiente todavía el acometer la finalización de las obras de rehabilitación del edificio y, con ello, completar la decoración del mismo. En esta última labor eran los artistas aragoneses los llamados a continuar una empresa en la que ya se habían visto implicados Lafuente o Díaz. No podía ser de otra manera, dado que el Centro se había convertido también en el principal, y prácticamente único, mecenas con que contaban.

El proyecto fundamental que faltaba por acometer era el acondicionamiento del tercer piso del edificio que se decidió albergara un gran comedor restaurante. Tal y como señalamos, durante la inauguración de la exposición conjunta entre Díaz y Bueno, el 18 de mayo de 1918, se había prometido al segundo que quedaría encargado de la decoración de ese espacio. En aquel momento ni siquiera Francisco Albiñana había recibido el encargo de ocuparse del proyecto arquitectónico. Albiñana no fue nombrado hasta el 3 de agosto de 1918, en la misma sesión de la Junta en la que se solicitaba a Bueno "que presente el proyecto y presupuesto acoplándolo de acuerdo con el Arquitecto"[1669]. Es decir, que ambos trabajos se estaban realizando simultáneamente y, según se demandaba, de forma coordinada.

El presupuesto y el proyecto de Albiñana fue aprobado el 19 de noviembre de 1918, mientras que a los dibujos presentados para la decoración no se les dio el visto bueno hasta el 4 de diciembre de ese mismo año[1670]. Pocos días después, se citaba al arquitecto y el escultor de forma conjunta para aclarar todos los detalles.

1667 "Los valencianos en Zaragoza", *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 16 de diciembre de 1919, p. 1.

1668 "El Centro Mercantil, Industrial y Agrícola", *El Imparcial,* Madrid, 17 de mayo de 1919, p. 3.

1669 MARTÍNEZ y RIVAS, *op. cit.*, p. 121, documento 100.

1670 *Ibídem*, pp. 122-123, documentos 105 y 106.

Tras estos primeros dibujos, Bueno siguió trabajando en el diseño del conjunto. El proyecto y el presupuesto definitivos fueron examinados por la junta en sesión del 26 de mayo de 1919, y ésta solicitó al escultor aclaraciones "respecto al importe de la escultura y pintura aisladamente"[1671]. Ignoramos en qué momento exacto, Bueno decidió incorporar a Díaz Domínguez al proyecto, pero resulta evidente que, para entonces, la pintura ya ocupaba un lugar destacado en el mismo. Tanto que, pocos días después, cuando se firmó el contrato para las obras, se hizo por separado, ascendiendo a 22.000 pesetas la cantidad reservada para José Bueno "para el decorado del Restaurant y departamentos anexos"[1672]. Para los trabajos de pintura se asignaron 32.000 pesetas –al menos así lo señala la documentación aunque es posible que éste fuera el presupuesto total–, al tiempo que se desgajaban espacios y autores. A Díaz se encargó la pintura del gran salón comedor, mientras que "los saloncitos de la parte del Coso" quedaron reservados uno para Marín Bagüés por la cantidad de 2.250 y otro a Julio García Condoy por 1.250, dado que era de menor tamaño[1673].

Entendemos, por tanto, que el diseño general de todo el espacio habría corrido a cargo del escultor, tal y como se le había prometido. Y habría sido decisión suya pedir a Díaz que se encargara de hacer una propuesta para la parte pictórica. En cambio, fue la propia Junta, imaginamos que queriendo diversificar los nombres de artistas que estaban dejando su huella en el edificio, la que decidió tratar por separado dos pequeños espacios adyacentes y encargarlos a otros artistas.

Conviene hacer algunas aclaraciones respecto a estos espacios y a la naturaleza de las intervenciones realizadas en ellos, dado que su identificación ha planteado algunos problemas a la historiografía. Una vez reservados para Marín Bagüés –que era, según sabemos, socio de la entidad–, y García Condoy, resultaba necesario contar con la aceptación de ambos. Especialmente en el caso del primero, puesto que todavía estaba reciente su crisis de salud y no hacía mucho que había retomado la práctica pictórica. El 26 de enero de 1920 se le envió un oficio para solicitarle que remitiera presupuesto para la pintura del saloncito del Restaurant, que para entonces comenzaba a denominarse como Salón Luis XIV[1674].

Marín, al menos en un primer momento, debió mostrar interés por el encargo, puesto que se pidió a Bueno que realizara un plano de la estancia para que Marín pudiera concretar su presupuesto[1675]. Sin embargo, en la junta celebrada el 9 de marzo se admitió la renuncia presentada por el pintor "por no poder comprometerse" con el trabajo[1676]. Durante la siguiente reunión de la junta se acordó abrir "concurso de bocetos" para decorar el citado espacio[1677]. Poco después, ignoramos si tras la presentación de un boceto o no, se aprobó

1671 *Ibídem,* p. 127, documento 119.

1672 *Ibídem*, pp. 127-129, documento 121.

1673 *Ibídem.*

1674 *Ibídem*, pp. 131-132, documentos 132 y 133.

1675 *Ibídem,* pp. 132-133, documento 136.

1676 *Ibídem*, pp. 133-134, documento 139.

1677 *Ibídem*, p. 134, documento 140.

la adjudicación a García Condoy de la decoración de ambos salones, el que ya se le había indicado con anterioridad, y el que en su momento estuvo pensado para Marín[1678]. Los llamados salones Luis XIV y Luis XVI.

La propia denominación, alusiva a un estilo decorativo, debía proceder del programa diseñado por Bueno. El gran comedor iba a estar inspirado en el estilo Luis XVI, el espacio adyacente situado en el lado corto del rectángulo pasó a denominarse Salón Pompeyano, y las dos pequeñas estancias situadas en la fachada del coso se convirtieron en los salones Luis XIV y Luis XVI. La reinterpretación de modelos clasicistas, algo tan propio de la obra del escultor, parecía ser la base para todo el conjunto.

Toda la documentación conservada en relación a la intervención de Condoy en la sede del Mercantil ha sido ya referida. Sin embargo, no han llegado hasta nosotros testimonios físicos que se correspondan con lo descrito. La historiografía ha mantenido hasta el momento la idea de que los lienzos decorativos aparecidos durante la última restauración en el llamado salón Luis XV del primer piso, se corresponderían con este encargo y, sin embargo, resulta necesario aclarar el error[1679]. Las actas de la Junta del Mercantil, al referirse a los citados salones, son muy claras al señalar que se trata de dos estancias adyacentes al gran salón comedor de la tercera planta, mientras que el denominado Luis XV, se encuentra en la primera.

Sabemos, por noticias aparecidas en prensa, que Condoy llegó a realizar en 1920 las pinturas que adornaba el salón Luis XIV, aquel que, en un primer momento, se pensó para Marín. Valenzuela, en fechas cercanas a la inauguración del restaurante señalaba desde *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"[1680]. Hacia 1985 todavía debían quedar testimonios de esta intervención puesto que Martínez y Rivas, en su monografía sobre el edificio, señalaban en relación a este salón:

> "La labor desempeñada por Julio García Condoy se caracteriza por su elegante sencillez, como lo prueba el hecho de que el Gabinete Luis XIV, decorado en su totalidad por este artista en el año 1920, sea uno de los más sobrios desde el punto de vista ornamental de los ejecutados en el Centro Mercantil con anterioridad a la reforma de Iñiguez"[1681].

Ahora bien, equivocadamente sitúan este espacio en el primer piso, y no en el tercero, donde lo localiza la propia documentación. A día de hoy, pese a la profunda rehabilitación a la que se sometió el edificio, no hay restos de pinturas debidas a García Condoy en ninguno de los salones del tercer piso, ni tampoco en el espacio del primero que Martínez y Rivas denominan Luis XIV.

1678 *Ibídem,* p. 134, documento 141.

1679 Nosotros mismos caímos en el error: CASTÁN, *op. cit.*, 2006; al igual que GARCÍA, *op. cit.*, 2004, p. 79.

1680 R. (Riverita, seudónimo de José Valenzuela), "Arte y artistas", *Heraldo de Aragón*, 22 de diciembre de 1920, p. 1.

1681 MARTÍNEZ y RIVAS, *op. cit.,* p. 67.

El único testimonio de la intervención del pintor en el edificio serían los citados lienzos que adornan las paredes del llamado salón Luis XV. Un trabajo, sobre el que, insistimos, no hay ninguna referencia en la documentación conservada. Ni tan siquiera aparece en ninguno de ellos la firma del autor. En realidad, esto último no puede sorprendernos; dado que ya Ostalé Tudela, al ocuparse de la participación de García Condoy en la decoración del tercer piso del Mercantil, afirmaba: "En un salón, hay unos lienzos que dicen son de Julio García Condoy. Yo no encontré allí, ni aun la firma del pintor aragonés"[1682].

Coincidimos con Ostalé en la dificultad de situar éstos dentro de la trayectoria de García Condoy, dado que, por su propia naturaleza –un programa decorativo para una suntuosa sede institucional–, difieren del resto de su producción conocida. De modo que sin pretender negar la autoría del mismo[1683], sí queremos dejar constancia de que su atribución es menos segura de lo que pensábamos hasta el momento. Incluso la cronología resulta más incierta ante la ausencia de testimonios directos sobre su realización.

Tan sólo algunas características formales de los paisajes, así como la posibilidad de relacionar parte del repertorio ornamental con la propia trayectoria de Condoy, sustentan la atribución. Ésta, hay que recordarlo, procede de Rivas y Martínez, quienes recogieron la noticia de que el empapelado que cubría las paredes del Salón Luis XV ocultaba unos trabajos pictóricos realizados por Condoy. Noticia que, según aclaran, les había sido facilitada por el gerente del Centro Mercantil, don Casimiro Almazán[1684]. Como adelantábamos, las pinturas no salieron a la luz hasta la última restauración del edificio.

Cabría la posibilidad de pensar que los citados lienzos, que estaban dispuestos sobre bastidores y clavados a la pared, procedieran de alguna de las dos estancias superiores y que fueran trasladadas aquí en fecha posterior. No podrían ser las del salón XIV, al menos si atendemos a Valenzuela que las describe como "cuadros evocadores de la época del gran rey de Francia"[1685]. Sí que podrían corresponderse con las del salón Luis XVI, sobre cuya ejecución, en cualquier caso, no tenemos noticia segura. Aunque lo cierto es que por las formas decorativas utilizadas, a las que nos referiremos a continuación, concuerdan mejor con las formas rococó vinculadas al llamado estilo Luis XV, que con las severas formas clasicistas que se impusieron durante el reinado de su sucesor.

El conjunto se compone de cinco grandes lienzos rectangulares en posición vertical enmarcados por molduras, de los que cuatro, presentan en su parte superior otro espacio moldurado de menor tamaño y similar decoración. La composición general de todos ellos consiste en un óvalo en la parte superior en el que se ubican las diferentes vistas y paisajes. Entre éstas encontramos: dos visiones del río Ebro con el Pilar como protagonista, una más

1682 OSTALÉ, *op. cit.*, 13 de febrero de 1921, p. IV.

1683 Una autoría que, por otra parte, nosotros mismos hemos planteado en diferentes ocasiones pero que, a día de hoy, resulta menos clara.

1684 MARTÍNEZ y RIVAS, *op. cit.*, p. 51.

1685 R., *op. cit.,* 22 de diciembre de 1920.

en la que apenas es visible una franja de agua y algo de vegetación, una vista de la iglesia de San Fernando de Torrero y otra de una zona elevada y periférica que bien podría haber sido tomada desde los montes de ese mismo lugar.



Julio García Condoy, *Decoración mural de la sala Luis XV del Centro Mercantil*, c. 1920

En la zona inferior de cada uno de los lienzos encontramos unos medallones mixtilíneos que, en menor tamaño y de forma más sumaria, presentan una serie de paisajes que armonizan en temática, tonalidades y estilo, con lo representado en la parte superior, y, en cuatro de ellos, con otros tantos paisajes de tamaño intermedio situados en los espacios moldurados de la zona superior. El motivo principal de unos y otros sigue siendo la ciudad de Zaragoza y sus paisajes circundantes, a través de vistas más o menos idealizadas según cada caso. Entroncan por tanto perfectamente con la temática desplegada por Díaz Domínguez en el contiguo Salón Rojo.

Como es lógico, y pese a la exhaustiva recuperación llevada a cabo, las pinturas han sufrido las agresiones derivadas de varias décadas cubiertas por diferentes capas de papel, pero, pese a esto, en algunas de ellas todavía puede observarse una riqueza cromática propia de García Condoy, además de un interés por representar paisajes en muy diferentes momentos estacionales y atmosféricos.

Lo más llamativo y visualmente atractivo del conjunto, son los motivos ornamentales que el autor despliega alrededor de los medallones y en los laterales de cada lienzo. Éstas muestran diferentes diseños en cada caso tomando elementos del mundo vegetal y marino, flores, frutas, líquenes, algas o conchas; motivos arquitectónicos y geométricos, rocallas, roleos, círculos concéntricos y espirales; así como collares de cuentas y piedras preciosas.



Galileo Chini, Decoración para la Bienal de Venecia de 1914

Aunque el diseño general del conjunto, lienzos enmarcados conteniendo óvalos, así como algunos motivos principales como la propia rocalla, entroncan en cierta medida con ese estilo Luis XV al que hacíamos referencia, la fuente más inmediata de inspiración partiría del repertorio modernista y la *sezesion* vienesa. Tal y como planteábamos hace algún tiempo, durante su pensionado Condoy pudo conocer la pintura de Gustav Klimt el cual había estado presente pocos años antes en la Exposición Internacional de Roma de 1911[1686]. Ahora bien, esa influencia vienesa le pudo llegar también de manera más indirecta a través de la pintura del ya referido Galileo Chini. En concreto de las formas ornamentales desarrolladas por

1686 CASTÁN, *op. cit.,* 2009, pp. 289-290.

éste en los paneles decorativos que realizó para la Bienal de Venecia de 1914. De ahí pudo tomar García Condoy, si bien despojados del abigarramiento decorativo que los caracterizan, algunos de los motivos desarrollados para enmarcar sus propios paisajes. Unos elementos decorativos, especialmente los de tipo más abstracto, que se repiten en los techos pintados del Salón Comedor situados dos pisos más arriba.

El gran Salón Comedor es, sin duda, la más suntuosa estancia del Centro Mercantil. Lo que implicó dedicarle un considerable esfuerzo presupuestario, al tiempo que se cuidaba al máximo cada detalle de la decoración. Para ello fue necesario que Bueno desarrollara un cuidadoso programa que trataba de que la pintura, la escultura, las vidrieras, el estuco, la madera y el propio mobiliario armonizaran creando una obra de arte total. El diario madrileño *La Libertad*, antes incluso de que el salón 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"[1687]. Aclaraba que se llevaban gastadas en él 350.000 pesetas, cifra justificada dado que "no cabe más suntuosidad, más lujo, perfección más grande en la instalación, decoración y servicios anexos al comedor"[1688].

Curiosamente, y quizás confundido por tanta opulencia, el autor del texto lo calificaba de "sueño oriental". Más apropiado en su descripción estuvo Valenzuela en *Heraldo* –bajo su seudónimo, Riverita–, quien, por cierto, señalaba a Bueno y Díaz como coautores del proyecto:

> "Encargó la decoración del comedor a Bueno y Díaz y ambos han dado cima al proyecto con maravilloso acierto.
>
> Inspirándose en el estilo Luis XVI pero sin acomodarse a sus cánones servilmente, han hecho una obra moderna, delicada y rica. Con gran instinto de excelentes artistas han huido de las mecánicas imitaciones de lo viejo, que están pasado de moda rápidamente y no han incurrido tampoco en el error de copiar esas frías y blancas decoraciones de hospital o de clínica, tan en boga actualmente.
>
> La claridad y brillantez del salón no surge de la ausencia del color, sino de la perfecta armonía de todas sus múltiples y variadas tonalidades. Este es el efecto que han buscado y han conseguido los decoradores, aún luchando con dificultades que han puesto a prueba su maestría.
>
> Todos los detalles están cuidados minuciosamente muebles, maderas mármoles y bronces, y la luz se reparte con profusión cegadora sobre aquel conjunto de suave matices"[1689].

1687 "El Centro Mercantil de Zaragoza", *La Libertad*, Madrid, 23 de octubre de 1920, p. 3.

1688 *Ibídem.*

1689 R., *op. cit.* 22 de diciembre de 1920.

Respecto a la inspiración en el citado estilo Luis XVI, todavía perceptible hoy por el sobrio clasicismo de que está impregnado el conjunto, debió levantar cierta polémica. El estilo y, por lo visto, todo el proceso de realización. En su crónica del año 1920, señalaba Ostalé:

> "Del comedor del Centro Mercantil, da miedo hablar.
>
> Nunca podría escribir la lucha, los insultos, las bajezas, que hemos presenciado en este salón. Todos luchaban por el arte… un arte que se traducía en pesetas. La modestia de algunos de nuestros artistas o artesanos no sé en dónde podría encontrar; ni soñábamos que en Zaragoza hubiera «acaparadores del buen gusto», ni mucho menos «patentes de sentido artístico»"[1690].

Al no contar con más información al respecto, resulta imposible concretar cuáles fueron esas luchas, ni quienes trataron de sacar partido o imponer su criterio. Eso sí, Ostalé indica que "al que menos se le escucha" es al arquitecto, por lo que puede intuirse una pérdida de protagonismo de Albiñana frente a Bueno y Díaz.

En su caso, entiende que el comedor no seguía el estilo Luis XVI, como se había dicho, ni ningún otro. Es más, señala que, en lugar de tratar de inspirarse en éste, el cual "no sentimos", debería haberse recurrido al renacimiento español, "con toda su belleza, grandiosidad"[1691]. De modo que Ostalé vuelve a posicionarse con la vertiente más castiza del gusto artístico español del momento, aquella que no admitía otros referentes que los vinculados a la propia tradición. "Además, todo el mundo se inspira hoy día en lo nuestro, y por eso mismo nosotros marchamos a fuentes distintas con un salón Luis XVI y otro Pompeyano"[1692], concluía con ironía.

Cabe señalar que el programa pictórico desarrollado por Díaz Domínguez en el Salón Comedor, se convierte en uno de los grandes protagonistas del mismo. Díaz pintó once lienzos de distintos formatos pegados a la pared y enmarcados en relieve, que se sitúan en los dos lados largos del gran Salón Comedor. Seis de ellos tienen forma de elipse, mientras que los otros cinco son rectángulos redondeados. La altura de todos es similar, pero la anchura varía en cada caso. Todos salvo uno, tienen un mayor desarrollo de la vertical.

Firmado su contrato con el Mercantil en junio de 1919, en marzo del año siguiente se encontraba realizando otros trabajos en el mismo edificio, por lo que habría que fechar su intervención en ese lapso de tiempo. Ahora bien, el comedor no se inauguró hasta diciembre de 1920 por lo que, en realidad, tuvo hasta final de año para finalizar su trabajo.

Era la segunda vez que Díaz trabajaba para el Mercantil y, de este modo, se hacía con el encargo decorativo más ambicioso de la ciudad, por lo que el grado de responsabilidad debió ser máximo. Independientemente de que la iniciativa de contar con sus servicios

1690 OSTALÉ, *op. cit.*, 13 de febrero de 1921, p. IV.

1691 *Ibídem.*

1692 *Ibídem.*

partiera de la propia Junta o de Bueno, todavía estaba reciente la polémica y los comentarios maliciosos que había generado su primera actuación, de modo que la expectación debió ser máxima. Valenzuela así lo reconocía, mostrándole al tiempo un apoyo incondicional:

> "Pero sobre el artista que ha pesado la faena más dura, extensa y difícil, ha sido Ángel Díaz Domínguez. Toda la decoración del gran salón comedor ha corrido por su cuenta. El empeño era comprometedor. Los lienzos geniales que Díaz pintó, en otros tiempos, para el salón rojo del mismo Centro, le obligaban a mucho. Entonces fue su obra objeto de apasionados y vivísimos comentarios. Ahora tenía que responder gallardamente a la confianza que el Centro había depositado en él"[1693].

Más allá de dotar a todo el conjunto de un incuestionable sabor castizo, Díaz no desarrolla un programa que trate de establecer un hilo conductor o relato secuenciado entre los distintos lienzos. Lo que hay es una interpretación marcadamente decorativa de lo español o, más bien, de lo que tradicionalmente se venía señalando como tal. Lo aragonés, lo andaluz, incluso las ambientaciones goyescas, pretenden sumarse sin solución de continuidad, ni aparente contradicción, buscando esa castiza impresión general. Ni siquiera se molesta Díaz en tratar de construir esa imagen supuestamente nacional, a partir de la suma de las distintas regiones. El referente concreto pierde toda su relevancia en favor de la lectura del conjunto. Lo ornamental y no lo temático, como ocurre en casi toda la obra de Díaz, es la clave. Valenzuela lo vio claramente:

> "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 tintas"[1694].

En apenas cinco años observamos un cambio notable respecto a los lienzos que Díaz había realizado para el Salón Rojo. En primer lugar porque, como decíamos, en el Salón Comedor no hay un asunto común a todos los lienzos, como pudo ser en el caso anterior, la propia ciudad de Zaragoza. Por otro lado, también hay notables diferencias desde un punto de vista formal, si bien en éste ámbito la comparación puede resultar algo engañosa dado el estado de conservación de los primeros. Desde luego se observa un cambio evidente desde el punto de vista cromático. De nuevo, fue Valenzuela quien se percató de ello: "En esta

1693 R., *op. cit.,* 22 de diciembre de 1920.

1694 *Ibídem.*

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"[1695].

Al mismo tiempo, Díaz deja en esta ocasión que sus personajes respiren más. Renuncia a las aglomeradas composiciones a que recurrió en la ocasión anterior para individualizar cada figura. De hecho, las que aparecen en primer término muestran un dibujo mucho más perfilado, una mayor atención a cada una de sus formas, a sus rasgos, sus expresiones, sus propios atuendos. Elementos que se perdían dentro de la impresión de conjunto en el caso anterior.

Mantiene Díaz todo su sentido ornamental pero lo desarrolla de un modo diferente. Desplegándolo tanto en los fondos como en los primeros términos, a través de paisajes y telas, pero dejando siempre un espacio para la correcta percepción de sus protagonistas. Es probable que tratara de evitar de este modo las críticas anteriormente recibidas dado que, si algo sorprende de su intervención en el Salón Rojo, es la escasa atención, salvo en casos puntuales –Goya, Palafox, Paraíso y algunos otros de los representados en su lienzo sobre la Hispano-Francesa–, al detalle, a la caracterización individualizada de cada una de sus figuras o de la acción que realizan.

Ostalé Tudela también vio las diferencias, aunque, en su caso, se inclinó por sus primeros lienzos:

> "No es el Díaz del salón rojo. Demuestra que trabajó con cariño, que luchó para dar una nota en él nueva, orientándose en los lienzos de Goya, entonándolo todo con grises y siguiendo la opinión de un crítico que dice: "la misión del pintor es echar color sobre la tela". Sus lienzos están entonados. Las figuras agrupadas con picardía enorme. Cierto que para él el modelo fue sólo un pretexto; seguramente que los recuerdos podían más que lo que veía. Ángel Díaz da importancia máxima al color y composición y mínima al dibujo. (…)
>
> Yo confieso que a mí me impresionan más los del salón rojo que estos. ¡Tan criticados y están tan bien!"[1696].

La vinculación con la obra Goya y Zuloaga, siempre recurrentes en relación con Díaz, es patente. Del primero toma asuntos, composiciones, posturas, gestos, actitudes… por lo general, reinterpretándolos a través de las lecciones aprendidas de Zuloaga.

De hecho, las escenas ambientadas en tiempos de Goya se convirtieron en un asunto habitual en el autor. Aparecían ya en sus pinturas para el Salón Rojo, vuelven a estar presentes aquí y también las trabajó a menudo en su pintura de caballete. Díaz desarrolla de similar manera sus escenas costumbristas con tipos aragoneses y sus recreaciones dieciochescas. De hecho, es común en él fusionar ambas y ambientar a sus majos y majas en rincones zaragozanos

1695 *Ibídem.*

1696 OSTALÉ, *op. cit.*, 13 de febrero de 1920, p. V.

o aragoneses. Ahora bien, en estos ejemplos, lo goyesco se encuentra en la ambientación y no tanto en el procedimiento. Los propios tipos, aragoneses o majos, toman más de las formas decorativas con que, por ejemplo, Anglada Camarasa solucionaba sus figuras –las contorsiones de *Los enamorados de Jaca* no están lejos de las figuras masculinas de su *Fiesta en Aragón*–, que del modo en que el propio Goya solucionaba sus escenas costumbristas. Son composiciones ornamentales, decorativas, con juegos a base de nerviosas pinceladas, a través de manchas de color que, lamentablemente, conocemos en su mayor parte a través de su esporádica aparición en el mercado artístico.

Pero en esta ocasión hay que situar sus pinturas en un contexto más amplio que el que ofrecen Goya y Zuloaga. García Guatas ubicó acertadamente el conjunto en relación con la "pintura española más castiza y mundana de la época", citando a autores como Anglada, Maeztu o Beltrán[1697]. Todos ellos, como vimos vinculados de forma más o menos directa al ámbito del regionalismo plástico, focalizan su atención en los aspectos más pictóricos y ornamentales que la propia temática les ofrecía. Díaz sigue aquí esos mismos planteamientos, de modo que ya no es tan trascedente el asunto en sí, sino más bien las posibilidades plásticas a las que da cabida. No hay tanto espacio para la exaltación aragonesista o españolista, el posible componente ideológico pasa a segundo término, se trata más bien de recrear un ambiente, disfrutar de las formas, los colores… e incluso del propio tópico.

En este sentido, estaríamos ante el tipo de regionalismo plástico para el que la propia denominación resulta menos adecuada. No hay un estudio etnográfico de la especificidad como el que podríamos encontrar en los trabajos de Condoy o Viladrich. El referente concreto, el modelo, la recreación fidedigna del asunto pierde el protagonismo. Ahora bien, en ambos casos, el resultado último es el mismo, la trascendencia del tipo concreto a través de su incorporación a un acerbo visual, ideológico y cultural, de mayor amplitud: el hombre, la tierra, el trabajo, la nación…

A este respecto no es indiferente la fecha en que nos encontramos y el tiempo trascurrido respecto al ciclo decorativo anterior. El regionalismo plástico aquí trabajado por Díaz no sólo presenta cambios desde el punto de vista formal, sino en su propia concepción.

Así se observa en la configuración de cada uno de los lienzos. Tres de ellos están protagonizados por tipos aragoneses y, sin embargo, ninguno abunda en el tópico ni posibilita una fácil identificación de los mismos. Quizá el más reconocible es *Corrida de toros en Daroca*. Es cierto que la muralla del fondo se corresponde con la de la citada localidad y también que los hombres y mujeres retratados en primer término muestran trajes tradicionales propios de la región. Pero ni se pretende abundar en la descripción exhaustiva de marco urbano, ni en la de la citada vestimenta.

1697 GARCÍA, *op. cit.*, 2004, p. 106.



Ángel Díaz Domínguez, *Corrida de toros en Daroca*, 1919-1920

Mujeres en el balcón, por su parte, es una reinterpretación del conocido tema goyesco. Ahora bien, Díaz sustituye las majas por baturras, generando una de esas hibridaciones entre lo aragonés y lo goyesco a las que hacíamos referencia. Por cierto, que este mismo tema, protagonizado por mujeres de vestimenta moderna lo volverá a tratar algunos años después. Lo tituló *Mujeres grises* y lo presentó a la Exposición Nacional de 1934.

También son aragonesas las mujeres que protagonizan *Vendedora de hortalizas y frutas* pero, de nuevo, Díaz trasciende cualquier referente concreto. Se trata, a nuestro entender, de uno de los más interesantes lienzos del conjunto. Así como una de las mejores representaciones de la mujer aragonesa que dejó el regionalismo. Díaz da aquí rienda suelta a toda su fuerza ornamental, convirtiendo el color en el protagonista absoluto. Las frutas y verduras se desparraman en la parte inferior alejándose de cualquier representación realista de las mismas, casi convertidas en una suerte de mar vegetal. Sobre ellas, el cielo adquiere una dimensión similar. Las nubes dejan de serlo para convertirse en campos de color que se combinan rítmicamente. Y las mujeres situadas entre uno y otro pierden sus rasgos, diluyen sus formas, y se fusionan con su entorno. Tan sólo una, la que se yergue en pie en el lado derecho, presenta una verdadera definición. En ella sí que se dibuja el rostro, se marca su gesto aguerrido y se subraya su acción. Es la vendedora y en su mano porta una balanza, pero el propio tratamiento de la figura la convierte en una figura heroica, una especie de diosa de

la Justicia que pierde la vista más allá de su campo de acción. Los tipos aragoneses, como decíamos, trasportados a unas dimensión superior. Más que en cualquier otro de los lienzos, el referente de los esculturales tipos femeninos de Maeztu, se hace aquí presente.

La mujer andaluza, por contra, adquiere el protagonismo en el llamado *Tres mujeres en la fuente*. Incluso los tipos son aquí más propios de Romero de Torres, sin por ello perder de vista las figuras femeninas de Zuloaga y Anglada. Es quizá la composición más teatral del conjunto. Una de las mujeres, en pie, se apoya en un árbol de manera algo artificial; la segunda, arrodillada, cierra los ojos al colocar en su cabello una flor probablemente tomada del jarrón situado en el suelo; mientras que la última, sentada, y cubierta por mantilla, mira al espectador mientras sostiene un pequeño frasco en su mano. Un gran árbol enmarca la escena y al fondo un paisaje en el que se diluyen con la naturaleza las formas de una espadaña, en el término medio, y, a lo lejos, otra construcción religiosa.

Cuatro de los restantes lienzos están protagonizados por majas. El que muestra una más evidente ambientación dieciochesca se ha denominado *Majos y majas en la orilla de un río,* aludiéndose en alguna ocasión al propio Ebro. Lo cierto es que, aunque Ostalé lo leyó como una vista de la Zaragoza de 1800, la identificación dista de ser clara. Incluso el propio río se difumina en el paisaje. La *Pradera de San Isidro* o *El quitasol* de Goya están más presentes que cualquier vista de la capital aragonesa. Y eso es parte del juego establecido por Díaz.

El lienzo más anecdótico sería *Maja y celestina,* puesto que recoge una escena en la que una alcahueta habla a una joven ante un puesto de joyas mientas, en segundo término, un hombre, con el rostro prácticamente oculto por un sombrero, observa la acción.

Maja en un diván, retrata en realidad a dos mujeres, tan deudoras de los modelos de Goya como de los de Zuloaga. Lo más interesante es el modo en que soluciona el fondo, a través de una especie de tapiz en el que las formas y hasta los colores se han diluido completamente formando una especie de cielo artificial.

Todavía una mayor fantasía ornamental encontramos en *Maja con abanico* en el que el fondo lo constituyen una superposición de telas estampadas de vivos colores dispuestas de forma completamente teatral. Beltrán o Anglada coincidirían aquí con Díaz en el juego decorativo que logra establecer. Un juego similar al que crea en *Maja sentada.* En este caso la mujer aparece en un espacio abierto, pero una tela teatralmente dispuesta a su espalda, colgada de un árbol y con un espejo completando la decoración, permite que un hombre embozado se acerque hasta ella desde la parte de atrás.

Faltarían únicamente por citar los dos lienzos de menor tamaño, los únicos que no incluyen figuras. En principio, se trataría de dos rincones zaragozanos vistos a través de arcos y, sin embargo, no parece que puedan identificarse, ni los arcos ni el caserío, con un lugar específico de la ciudad.

Se habrá observado que un rasgo común a todo el conjunto es el protagonismo absoluto que otorga Díaz a la mujer. Las figuras masculinas, en cambio, aparecen únicamente en cinco de los lienzos y, por lo general, ocupa un espacio secundario: de espaldas, con rostros apenas definidos, embozados, cubiertos por un sombrero…

Los descendientes del pintor conservan algunos dibujos que incluimos en el catálogo y que se ajustan a las características de las escenas representadas en el Salón Comedor. La mayor parte repiten el formato elíptico y se ajustan a él. Ahora bien, ninguno de ellos se corresponde con las escenas finalmente representadas. Bien podría tratarse de composiciones que el artista debió descartar o bien ser parte de otro proyecto nunca ejecutado. En cualquier caso, conviene recordar que Díaz siguió trabajando sobre este formato, tal y como demuestra la obra *El nacimiento de la voluptuosidad* publicada por la revista *Aragón* en marzo de 1929. Eso sí, en este caso se trataba de una composición mitológica, alejada de los citados dibujos. Entre éstos, por ejemplo, encontramos dos en los que se recoge una escena con un grupo de baturros y baturras en la que una pareja baila la jota. También podríamos incluir en este grupo un proyecto de plafón decorativo para un techo de formato circular.

De hecho, de la decoración pictórica conservada en el salón, tan sólo resta hacer mención a los ocho plafones decorativos dispuestos en el techo. Si bien la solución de los mismos dista notablemente de la composición planteada por Díaz en su dibujo. De nuevo se trata de lienzos pegados y todos ellos responden a un mismo esquema. Se trata de rompimientos que permiten observar cielos resueltos a partir de nubes de diferentes colores. Todos ellos enmarcados por guirnaldas a base de vegetales y formas abstractas, en ocasiones acompañadas de niños desnudos y algunos motivos arquitectónicos.

A partir de la última restauración se ha venido señalando que la autoría de estos lienzos correspondería a Vicente García Martínez[1698]. Tal vez durante el proceso se pudo visualizar alguna firma que no hemos sido capaces de advertir. Desde luego, la documentación conservada no indica que García Martínez se hiciera cargo de los mismos. Éste había realizado muy diferentes trabajos para el Centro pero siempre como pintor industrial. Es cierto que a partir de la década de 1920, García multiplicó sus participaciones en diferentes muestras locales y aún nacionales como los salones de otoño madrileños. Pronto se hicieron conocidas sus vistas de Zaragoza y otras localidades aragonesas por lo que, además de los citados trabajos industriales, desarrollaba otra labor de forma paralela. Sabemos por *El Noticiero* que Vicente García trabajó en este mismo comedor si bien se refiere a su intervención en las pátinas de las estatuas, las grecas, los frisos… señalándolo como "un pintor decorador de gran valía, que domina el arte industrial, complementario del que podemos llamar arte superior"[1699]. Nada indica que se hiciera cargo de los techos, que muestran un cuidado diseño y dan prueba de una considerable imaginación.

Es más, son tres las fuentes periodísticas que atribuyen a Díaz la paternidad de los citados techos: Ostalé, Valenzuela y el citado artículo del diario *La Libertad.* Algo lógico sin observamos que éstos eran un elemento esencial dentro del programa decorativo.

1698 En alguna ocasión anterior se había planteado que, en este trabajo, García colaboró con Félix Lafuente. Algo prácticamente imposible dado que éste residía en Huesca y apenas podía pintar por la enfermedad que le aquejaba.

1699 "La pintura del Centro Mercantil. Un gran pintor decorador", *El Noticiero,* Zaragoza, 13 de febrero de 1921, p. VII.

Desconociendo las fuentes de información que han podido barajar estudios previos, y sin que su estudio formal permita extraer conclusiones más precisas, sólo podemos señalar el desajuste que observamos entre las fuentes consultadas y la actual atribución. Una posible explicación podríamos encontrar en una colaboración entre Díaz, autor del diseño, y Martínez, quizá más centrado en su ejecución.

Más allá del Salón Comedor, Díaz todavía volvió a colaborar con el Centro Mercantil en fechas posteriores. En abril de 1920, la Comisión de Obras daba cuenta del boceto que presentó para encargarse del "fondo de la tribuna del Salón de Fiestas", al que en otra ocasión se alude como "el estrado"[1700]. Su proyecto fue aprobado y se remuneró con 3.250 pesetas a Díaz por su ejecución. Dado que el Salón de Actos fue remodelado en los años treinta no queda rastro alguno de su intervención que tal vez pudo consistir en un diseño decorativo para el fondo del escenario.

En noviembre de 1921, Díaz realizó también el diseño de una cancela de hierro que se iba a situar en el primer rellano de la escalera principal[1701]. Y todavía en 1923 se encargó un pequeño trabajo de pintura en el salón de visitas de la presidencia[1702]. Éstas fueron las últimas intervenciones que se han documentado dentro de su prolífica colaboración con el Centro Mercantil; en el que, sin duda, dejó algunas de las mejores muestras de su producción.

3.2.20 El arte vasco en Zaragoza: La exposición de la Asociación de Artistas Vascos (1921)

La exposición que la Asociación de Artistas Vascos celebró en Zaragoza en 1921 tuvo una especial significación por actuar como revulsivo para que los artistas aragoneses se organizaran por primera vez tratando de seguir el modelo desarrollado por sus homólogos vascos[1703]. Puesto que ya nos ocupamos de ese proceso no insistiremos en ello, pero sí conviene hacer hincapié en la estrecha relación mantenida entre ambos colectivos puesto que, para buena parte de los aragoneses, el modelo vasco no se limitó únicamente a una cuestión organizativa, sino que lo que verdaderamente se anhelaba era el desarrollo de un arte regional con una identidad tan definida como la de aquél. El asociacionismo era sólo una herramienta concebida para posibilitar un verdadero renacimiento artístico. Una vez más, la ya referida cuestión de la escuela artística aragonesa, volvía a ser la motivación última del proceso.

Al parecer, las relaciones con los vascos se habían estrechado a raíz de la Hispano-Francesa de 1919, cuando éstos fueron el colectivo que recibió una mayor atención tanto por parte de la crítica como del público. Además, ahí estaba la estrecha relación de años

1700 MARTÍNEZ y RIVAS, *op. cit.*, pp. 134-135, documento 143,.

1701 *Ibídem,* p. 135, documento 146.

1702 *Ibídem*, p. 144, documento 166.

1703 La cuestión ya fue recogida por Pilar Mur en su estudio sobre la Asociación de Artistas Vascos: MUR, *op. cit.*, pp. 90-93.

con Zuloaga, en última instancia, el decano de la pintura vasca. De ahí que no sorprenda el que los miembros de la organización, que ya se habían presentado en otras ciudades como Madrid y Barcelona, se decidieran por hacerlo también en Zaragoza.

Ambos procesos, el de preparación de la exposición de los artistas vascos y el de organización de la Asociación de Artistas Aragoneses discurrieron de forma paralela; hasta el punto de que la creación de la segunda se anunció durante la inauguración de la primera. Incluso tomaron los aragoneses, según informaba *Heraldo de Aragón*, el mismo reglamento para su funcionamiento que utilizaban los bilbaínos. La finalidad que les motivaba: "mantener la unión de los artistas e impulsar y fomentar las bellas artes aragonesas"[1704]. La junta quedó configurada del siguiente modo: presidente, José Valenzuela la Rosa; vicepresidente, Abel Bueno; secretario, Emilio Ostalé Tudela; contador, Rafael Sánchez Ventura; y tesorero, José Albareda[1705]. Es decir, que pese a tratarse de una asociación de artistas, la dirección recaía en un escritor y abogado, Valenzuela; un periodista, Ostalé; y un profesor universitario, Sánchez Ventura. Tan sólo Bueno y Albareda pertenecían verdaderamente al gremio en cuestión.

En cuanto a la exposición, fue inaugurada el 23 de mayo en el salón de fiestas del Centro Mercantil –es decir el mayor espacio con que contaba la entidad– y permaneció abierta alrededor de un mes. El Centro jugó un papel activo en la propia organización –Valenzuela señalaba que fue una iniciativa de la propia entidad[1706]–, nombrando una comité presidido por Pablo Calvo, también presidente del Mercantil; con la secretaría de Mario Lasuén; y Antonio Lasierra, José Valenzuela y Emilio Ostalé-Tudela, como vocales[1707].

Resulta necesario, creemos que no se ha hecho hasta el momento, llamar la atención sobre la figura de Pablo Calvo Olivares y la importancia que tuvo su actividad durante esos años para el desarrollo de la vida cultural zaragozana. En su breve alcaldía, entre diciembre de 1918 y abril de 1920, tuvo lugar la celebración de la Hispano-Francesa; y, si bien heredó este proyecto del equipo anterior, hay que recordar el considerable esfuerzo económico que debió suponer para las arcas municipales. Al mismo tiempo, como presidente del Centro Mercantil –de cuyas fechas exactas de mandato no tenemos constancia–, además de la organización de la exposición de los vascos, coincidió con las ya referidas obras de decoración del salón comedor. Como vimos, también se ocupó de la defensa de las pinturas de Díaz Domínguez en el Salón Rojo, cuando hacia 1922, se planteó su posible eliminación.

Por parte de los vascos fueron Ernesto Pérez Orué y Ricardo Arrúe los que se desplazaron hasta Zaragoza para hacerse cargo de la colocación de las obras. Se reunieron ciento once pinturas, treinta y ocho dibujos acuarelas y pasteles, tres esculturas y veinticinco

1704 "Exposición de arte vasco", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 24 de mayo de 1921, p. 1.

1705 "En el Centro Mercantil. Inauguración de la Exposición de artistas vascos", *El Noticiero*, Zaragoza, 24 de mayo de 1921, p. 1.

1706 VALENZUELA LA ROSA, J., "De actualidad. Los artistas vascos en Zaragoza", *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 24 de mayo de 1921, p. 1.

1707 OSTALÉ TUDELA, "Crónica artística. La ciudad de Zaragoza durante el mes de abril de 1921, *El Noticiero,* Zaragoza, 6 de abril de 1921, p. 2.

esmaltes[1708]. Precisamente Pérez Orué y Arrúe, junto con Guezala, donaron una de sus obras al Museo de Zaragoza, siguiendo la estela de los que lo habían hecho durante el transcurso de la Hispano-Francesa. En realidad, Guezala cumplía entonces la promesa anterior. Ostalé, saludó especialmente su gesto, señalando que "voluntariamente se desprende de su obra más perfecta y que más éxito logró en París, para que seamos nosotros quien la guardemos"[1709]. La obra en cuestión era *Naturaleza muerta. Mesa revuelta*. El propio Guezala se trasladó a Zaragoza durante la exposición junto a una nueva delegación de los vascos de la que formaron parte también el escultor Quintín de la Torre; Ascensio Martiarena, que aprovechó para llevar a cabo una exposición individual de sus obras; y el crítico Joaquín Zuazagoitia, que impartió una conferencia titulada *Divagaciones en torno a una Exposición.*

Dos aspectos diferentes pero interrelacionados se convirtieron en los ejes que vertebraron la exposición: el regionalismo artístico y sus posibilidades como motor de desarrollo y la modernidad plástica como único camino posible a seguir. Y, ambos, fueron recogidos por las palabras de dos de sus principales organizadores: Valenzuela y Ostalé.

El regionalismo aparece en la propia naturaleza de las propuestas presentadas por los artistas vascos, pero también en el sentido último de la organización de la muestra y en la propia puesta en marcha de la asociación aragonesa. Se trataba de un regionalismo activo, capaz de articular propuestas de desarrollo: organización de un colectivo, puesta en marcha de exposiciones dentro y fuera de Zaragoza… Por supuesto, las alusiones al hermanamiento espiritual entre vascos y aragoneses, debieron presidir los actos de inauguración, pero debemos hacer notar, y es un hecho que se constata en los años sucesivos, que la retórica de exaltación aragonesista tenía cada vez un lugar menos destacado dentro de los discursos artísticos. El tono general de la bienvenida a los vascos lo marcó Ostalé desde *El Noticiero*:

> "¡Sean bienvenidos a Zaragoza!
>
> Mucho tiempo hacía que deseábamos tenerlos como huéspedes nuestros. Les estamos obligados por el cariño que demuestran a nuestro Aragón. Por lo mucho que parece interesarles nuestro paisaje, nuestras figuras, nuestro arte y nuestro ambiente. (…)
>
> Como aragoneses que somos, hombres rudos y ásperos, no podemos unirnos, si no es a hombres como vosotros, altivos e independientes, eternos guardadores de su libertad y fueros, vestidos también para luchar y trabajar.

1708 Participaron: José Arrúe, Ramiro Arrúe, Ricardo Arrúe, Aurelio Arteta, Félix Arteta, Ángel Cabanas Oteiza, Juan de Echevarría, Fernando García Alegría, Antonio de Guezala, Francisco Iturrino, J. José de Landa, Víctor Landeta, Ángel Larroque, Gustavo de Maeztu, Ascensio Martiarena, Lucio Ortiz de Urbina, Ernesto Pérez Orúe, Clemente Salazar, Alfonso W. Sena, Julián de Tellaeche, Pablo Uranga, José María de Uzelay, José B. Vicandi y Quintín de la Torre

1709 OSTALÉ TUDELA, E., "Exposición de Artistas Vascos", *El Noticiero,* Zaragoza, 21 de mayo de 1921, p. 3.

> Hoy que sois nuestros huéspedes, que nos honráis con vuestro arte, que queréis estrechar más los lazos de amistad entre Vizcaya y Aragón, vamos a demostraros lo mucho que vosotros nos interesáis, desfilando Zaragoza entero, el Zaragoza oficial y el Zaragoza pueblo, por el salón del Centro Mercantil"[1710].

Mientras tanto, Valenzuela, prefería aludir en sus palabras al despertar artístico regional que evidenciaban las obras presentadas por los vascos en Zaragoza, las cuales demostraban "que allá, en provincias, hay un impulso creador, robusto y fecundo"[1711]. Y subrayaba tres motivos por los que había que agradecer al Mercantil la organización de la exposición: "primero, porque de esta manera se paga una deuda de honor contraída con el gran Zuloaga, después porque nos pone en relación espiritual con una típica comarca de España y, finalmente, porque tras de este ensayo vendrán, por fuerza, otros parecidos que nos revelen el alma moderna de los demás territorios españoles"[1712].

La otra cuestión, la de la recepción de la renovación artística que venía asociada a la obra de los vascos y que, como veremos, se pretendía fomentar desde la propia Asociación, requería de un clima favorable entre la opinión pública de la ciudad. Y en este sentido se orientaron algunos de los escritos de ambos autores. El primero fue Ostalé, dos semanas antes de la inauguración. Y lo hacía apelando a la capacidad del público zaragozano para comprender las "valientes" orientaciones de los vascos; esto, una vez se habían enfrentado a propuestas similares en la Hispano-Francesa. Ignoramos hasta qué punto Ostalé estaba convencido de ello pero, en cualquier caso, estaba claro que quería subrayar la evolución que en los últimos años se había producido en el gusto artístico del medio local; pese a que ésta no fuera todo lo significativa que cabría esperar:

> "Seguramente, que si hace unos años se hubieran presentado a nuestro público las valientes orientaciones de los pintores que componen la Asociación de Artistas Vascos, por tal osadía, hubiera señores que se denominan a sí mismo doctos que hicieran saltar en pedazos los cristales del salón que guardara tales manifestaciones.
>
> Hoy, ya han cambiado mucho las cosas. Las revistas ilustradas, con su gran labor educadora que realizan al divulgarlas diversas tendencias, por una parte, y la última Exposición Hispano-Francesa, con los salones de las tres escuelas francesas, por otra, han acostumbrado bastante a nuestro público. Cierto que en música admite más lo nuevo que en pintura y escultura. Pero hay bastantes elementos que son gustadores de este arte personalísimo.
>
> Como toda nueva demostración, esta Exposición dará lugar a discusiones prolongadas"[1713].

1710 *Ibídem.*

1711 VALENZUELA, *op. cit.*, 24 de mayo de 1921.

1712 *Ibídem.*

1713 OSTALÉ, *op. cit.,* 6 de abril de 1921.

Como el propio Ostalé reconocía y, pese al citado avance en materia del gusto, habría controversia ante las propuestas de los vascos. La primera de ellas, en relación con el cartel diseñado por Guezala para la ocasión y cuyo sencillo diseño a tan solo tres tintas, defendía el crítico a continuación.

Todavía un mayor interés tiene el texto que Valenzuela dedicó a los vascos en *Heraldo de Aragón*, la única referencia crítica a la muestra que apareció en este medio, y que, en realidad, aprovechó para hacer una recorrido por la evolución artística europea y española de las últimas décadas; lo que le permitía trazar un diagnóstico del estado actual. Comenzaba con la necesaria advertencia al público sobre lo que se iba a encontrar:

> "Pero entre este conjunto, sugestivo por su mismo carácter, descuellan un buen número de pinturas poseídas de una desconcertante audacia, de una modernidad insospechada, de una osadía retadora. Y como estas obras han de ser precisamente las más comentadas y discutidas, bueno es que nos detengamos en ellas para describir su sentido y razón de ser"[1714].

A continuación aludía, como lo había hecho Ostalé, a la Hispano-Francesa de 1919 como la primera ocasión en que pudieron verse en Zaragoza muestras de ese "modernísimo y bizarro arte". Como puede observarse el paso de Barradas por Zaragoza había quedado olvidado o, más bien, no eran sus propuestas las que interesaba reivindicar. Señala Valenzuela que esas muestras de modernidad pudieron pasar desapercibidas entre el grueso de las presentadas pero que, poco a poco, el público debía ser consciente de que estaban "invadiendo los dominios del arte nacional"[1715].

El discurrir del arte europeo durante las últimas décadas lo planteaba a partir de una reacción contra el impresionismo que llevó a un periodo de retorno de los valores académicos –habla concretamente de un estudio de los maestros del Renacimiento–, que, difícilmente, podía mantenerse en el tiempo puesto que "nunca en la vida del arte se prolonga por largo tiempo un periodo sin originalidad. El deseo y la insaciable ambición de los hombres les empuja siempre a conquistar nuevos ideales; y así comenzaron a surgir estas tendencias nuevas"[1716]. Obviamente habrían sido los jóvenes los primeros en reaccionar:

> "Sonaron voces de artistas que decían: somos jóvenes y nuestro arte tiene que ser violentamente revolucionario. Rechazamos todas las supuestas verdades aprendidas en las 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

1714 VALENZUELA, *op. cit.,* 24 de mayo de 1921.

1715 *Ibídem.*

1716 *Ibídem.*

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…

Todas estas ideas se concretaban en la siguiente norma: Nosotros no estamos conformes con el impresionismo, pero condenamos enérgicamente la reacción actual que para vencer al adversario conduce a la pintura otra vez, por los viejos cauces académicos. No se puede reaccionar contra el impresionismo más que sobrepasándolo; nada de echar mano de los cánones artísticos que le precedieron"[1717].

Respecto a la insistencia en el papel jugado por el impresionismo cabría pensar que pretendía reconocer en éste su carácter seminal. Si bien, al mismo tiempo, pudo ser el último movimiento que pudo ver claramente definido en sus viajes europeos. Ya en sus escritos de principios de siglo, había tratado de dar una explicación al mismo, refiriéndose, igualmente, a su necesaria superación.

En cuanto al modo en que ese proceso se había "invadido" el arte nacional relataba:

"Y antes los hubiera invadido a no ser por la interrupción que la guerra produjo en los intercambios materiales y espirituales del mundo entero. Porque hay que tener en cuenta que en los primeros años del siglo actual, recibía en Francia y en Italia su consagración solemne este arte que a nosotros nos parece hoy tan insólito y tan de nuevo cuño"[1718].

Tanto en éste como en otros textos anteriores y posteriores, Valenzuela planteó su teoría de que el arte español había permanecido ajeno a la experimentación plástica por motivo de la guerra. Y que fue entonces cuando los artistas españoles se refugiaron en el estudio de los grandes maestros. Algo que, en su opinión, era una garantía para el buen hacer del moderno arte español, puesto que contaba con una base firme sobre la que asentarse:

"En España no existe el peligro de que los discípulos de Gauguin, de Cézanne y de Redón, incurran en las debilidades, amaneramientos y violencias en que han caído los de Francia, Alemania e Italia. Este periodo de aislamiento en que hemos vivido durante la guerra, nos hizo refugiarnos en casa y estudiar bien nuestros clásicos y con esa sólida base ya se puede volar sin riesgo por las regiones de la fantasía. Pasado el torbellino de la moda, quedará lo que debe quedar, lo que no sea contrario a la propia naturaleza de la pintura y entraremos triunfantes en una nueva etapa de la gloriosa pintura española"[1719].

1717 *Ibídem.*

1718 *Ibídem.*

1719 *Ibídem.*

En cierta medida, coincidía la actitud de Valenzuela con la expresada en esos mismos años por críticos de toda Europa. Aquella que preconizaba la atemperación de los excesos vanguardistas y proponía unos pilares más firmes, entroncados con la tradición, para el desarrollo del arte del momento. En el caso de España, esa base la ponía la propia tradición de la escuela española, en cuyo estudio, como bien planteaba Valenzuela, habían profundizado los autores patrios. Y, entre ellos, los regionalistas. Ahora bien, no fue propiamente con motivo de la I Guerra Mundial, más bien al contrario, sino que ese proceso, como vimos, empezó bastante antes, como reacción a unos lenguajes europeos que llegaban difícilmente y apenas era posible comprender.

En última instancia su texto no tenía otra pretensión que la pedagógica, anunciando al público zaragozano, en qué se fundamentaban una parte de las obras que iban a contemplar en la exposición. Ante cualquier propuesta de este tipo, pedía: "Juguémosla, pues, con respeto y atención, por muy estrafalaria que nos parezca. 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"[1720].

A día de hoy, conocemos sobradamente el grado de renovación plástica que ofrecían las obras de los vascos en ese momento. Ése, y no otro, era el horizonte estético compartido por Valenzuela y Ostalé y el que querían fomentar tanto entre los propios artistas aragoneses como entre el público. Y, sin embargo, cada vez más, hacían hincapié en su modernidad y no tanto en su vinculación con la tradición o en su capacidad para conectar con la esencia regional. Algo estaba cambiando en el modo de enfrentarse al hecho artístico, pese a que se mantenían algunas constantes.

De ahí que Ostalé tratara todavía de encontrar un nexo común entre las obras de los miembros de la Asociación, lo que, en definitiva, suponía buscar cuál era el eje en torno al que se había construido la escuela vasca:

> "El carácter más genuino de nuestro arte español, está perfectamente definido en el salón del Centro Mercantil, y casi podemos afirmar que el núcleo que une las diferentes tendencias de los artistas que forman esta Asociación, está en la íntima unión, el acrisolamiento de las formas ásperas con los delicados matices. Es el dibujo rudo, recio, combinado con los tonos"[1721].

Más allá de cuestiones formales, entendía que era común a todos ellos apartarse tanto del perfecto academicismo como del tratamiento falseado, amanerado y sin verdadero sentimiento de las modernas tendencias. De ahí que en su extensa sucesión de críticas a la exposición dedicara una mayor atención a aquellos autores que encajaban en la línea de ese regionalismo renovador al que nos venimos definiendo. Entre ellos, Gustavo de Maeztu –quien, por cierto, presentaba algunos paisajes tomados en la localidad aragonesa de

1720 *Ibídem.*

1721 OSTALÉ TUDELA, "Exposición de los vascos", *El Noticiero*, Zaragoza, 27 de mayo de 1921, p. 2.

Nuévalos–, en el que encontraba, además de un decorador excelente, la promesa de mucho más: "Lo propuesto por Gustavo de Maeztu, si lo llega a resolver, será un paso gigantesco en el arte"[1722]. Relacionaba sus formas con las de los "modernos alemanes", como el escultor Richard Engelmann, y su tratamiento del color con la obra de Anglada. Pero, una vez más, el motivo de inspiración, y en gran medida aquello que le hacía encontrar tanto interés en las propuestas del vasco, estaba en la propia tierra y sus gentes. Y, desde ahí, era desde donde veía posible una vía de avance:

> "Julio Antonio, mostró a los jóvenes escultores de España el camino que debían seguir. Ahora Gustavo de Maeztu les indica también a los pintores el suyo: forma escultural y riqueza de color. Para esto no hace falta marchar de nuestra patria. Tenemos la luz espléndida de nuestro sol, lo adusto del ambiente, lo musculoso de nuestros tipos, la bravura del paisaje. ¿Qué más queremos? En nuestra tierra hispana guardamos reunido lo romano y lo oriental. Faltaba únicamente quien mostrara el camino. Julio Antonio, lo hizo en escultura y consiguió realizar su sueño. Gustavo de Maeztu lo ve en pintura. No sabemos si logrará realizar… pero hay que agradecerle que a nuestra juventud les indica cuál es la verdadera senda"[1723].

En días sucesivos, Ostalé, se refirió también al carácter peculiar de las propuestas de Fernando García Alegría, que en nada le recordaban al espíritu vasco; a los excesos académicos de la pintura de Ángel Larroque –"no es que no admitamos nada académico, ni mucho menos. Es que según nuestro modo de ver –equivocado si se quiere y quizás hijo de nuestra inexperiencia– nos parece que por ese camino no se va a ninguna parte"[1724]–; al carácter de poeta regional que encuentra en las acuarelas de José Arrúe; o a la maestría del único escultor presente, Quintín de la Torre –en relación al cual incluso narra que envió al jurado de la última Nacional un telegrama en nombre de la Agrupación Artística Aragonesa para protestar porque no hubiera recibido la primera medalla[1725]–.

En una línea similar se manifestaba un joven José Camón Aznar desde la barcelonesa revista *El Ebro*. En su caso entendía como elemento común a los artistas de la Asociación "el amor al paisaje": "El paisaje, sentido no como el desbordamiento efectista de los levantinos, sino muy hondamente, en actitud fraterna y humilde, con esa íntima efusión con que Regoyos «el pintor franciscano», lo miraba"[1726]. Camón destacaba los trabajo de Iturrino, Arrué y Arteta, y aludía también a la vertiente pedagógica que la exposición podía tener entre los artistas aragoneses. Si bien consideraba a la tierra aragonesa, puesto que el paisaje en ella no es uniforme, ni había penetrado las nuevas técnicas pictóricas, más propicia para el desarrollo de la escultura. Por cierto, que termina aludiendo al sueño de Felipe Alaiz de que, en algún

1722 *Ibídem.*

1723 *Ibídem.*

1724 OSTALÉ TUDELA, "Exposición de los vascos", *El Noticiero,* Zaragoza, 28 de mayo de 1921, p. 1.

1725 OSTALÉ TUDELA, "Exposición de los vascos", *El Noticiero,* Zaragoza, 11 de junio de 1921, p. 1.

1726 CAMÓN, J., "Zaragoza. Exposición de artistas vascos", *El Ebro*, nº 54, Barcelona, 5 de junio de 1921, p. 2.

momento, se represente escultóricamente lo que denomina como *Venus fluminis* : "una figura capaz de sintetizar las reminiscencias orientales de las mujeres del Bajo Aragón y las ásperas realidades de nuestros campos secos"[1727]. Es decir, que el intento llevado a cabo pocos años después por Honorio García Condoy con su *Venus del Ebro*, bien pudo haber sido inspirado por el escritor anarquista.

La vertiente más conservadora, por no decir reaccionaria, en materia artística la encontramos ejemplificada en la revista *Athenaeum*, de carácter mensual, y que se ocupó de la exposición en sus números de mayo y junio. Si en el primero, el crítico Apolonio, se limitaba a citar las únicas obras que consideraba dignas de mención –tan sólo treinta y una de las ciento once pinturas presentadas, por ejemplo[1728]–; en la siguiente edición iba más allá. El título del artículo "Ultraísmo pictórico o mamarrachadas coloristas", da buen prueba del tono del mismo. Citaba Apolonio, uno por uno, aquellos autores –con el respectivo número de sus obras contemplado en el catálogo–, 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"[1729].

Curiosamente, algunos de ellos como Maeztu, Ortiz de Urbina, Salazar, Sena, Uranga o Guezala, formaban parte, con diferentes obras, de ambas listas, la de los elogiados y la de los vilipendiados.

Especial aversión produjeron en el crítico los trabajos del joven Ucelay: "De estos 54 (los cuadros medianos o malos) hay algunos, como por ejemplo, los famosos de Uzelay, que quitan el sentido. Eso es colorismo, futurismo, cubismo, snobismo y ultraísmo…; todo es lo mismo"[1730]. Daba así muestras no sólo de un total desconocimiento de cada uno de éstos, sino también de su desinterés al respecto. Puesto que el ultraísmo era el último "ismo" del que parecía tener noticia, era a éste al que achacaba los males de la exposición. Nada más lejos de la realidad. Sus argumentos, en cualquier caso, no dejan lugar a dudas sobre el nulo entramado teórico que había detrás:

> "Si admitimos que esto sea arte, todos seremos poetas y pintores…, hasta los chicos de diez años, porque preparado el lienzo, le mancharemos de verde, amarillo, rojo, azul, etc., etc., y en la parte superior trazaremos, con el color que se nos antoje, unas nubes, y abajo, con los colores que prefiramos, unos árboles y unos montes, y tendremos *un paisaje*, y así lo demás, sin respeto a las líneas, ni a las formas, ni a los colores… ¡todo es cuestión de perspectiva y de desaprensión!"[1731].

1727 *Ibídem.*.

1728 APOLONIO, "Exposición de Arte de la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao en Zaragoza", *Ahtenaeum*, Zaragoza, mayo de 1921, pp. 12-14.

1729 APOLONIO, "Ultraísmo pictórico o mamarrachadas coloristas", *Ahtenaeum,* Zaragoza, junio de 1921, pp. 15-16, espec., p. 15.

1730 *Ibídem,* p. 16

1731 *Ibídem.*

Y concluía: "¿Pero cómo la Asociación de artistas vascos admite estos mamarrachos pictóricos? El público ha contemplado estos engendros, que tiran de espaldas, haciendo chistes a granel"[1732].

Afortunadamente, el panorama distó notablemente del trazado por Apolonio. El público zaragozano se acercó hasta el Mercantil e incluso se animó a adquirir algunas de las obras presentadas. Algo de lo que la prensa dio puntual información. Tal vez Ostalé tuvieran razón y el medio local estaba preparado para asimilar las propuestas de los vascos. En cualquier caso, pocos meses después los zaragozanos tuvieron una nueva oportunidad de demostrar cómo recibían una cierta modernidad artística. O, al menos, eso se pretendió.

3.2.21 La primera exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses (1921)

Podemos considerar la primera exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses como un punto de inflexión dentro del discurrir del arte aragonés del primer tercio del siglo XX. Inspirada por unos ideales que podemos vincular al regionalismo ideológico y con una nómina de autores y obras que todavía no permiten hablar de un relevo generacional definitivo, sí que supuso, o al menos ese fue el planteamiento original, una apuesta por la modernización de los referentes plásticos imperantes en el ambiente aragonés. Sus organizadores pretendieron dar un paso decisivo en pos de la renovación artística y, en este sentido, cabe situarla como el primer síntoma de las transformaciones que iban a caracterizar esa década y la siguiente en materia artística. Un periodo, al que nos referiremos en el siguiente epígrafe, en el que se hizo notorio el agotamiento que sufrían las premisas propias del regionalismo artístico.

La exposición suponía la primera actuación pública de la recién creada Asociación de Artistas Aragoneses, sobre la que tantas expectativas se habían depositado desde su creación en mayo de ese mismo año. De nuevo fueron Valenzuela y Ostalé los dos principales cronistas del evento, en esta ocasión, junto al crítico Apolo que realizó sus reseñas para *Heraldo de Aragón*.

En este caso no podemos estar seguros del grado de implicación que tuvo Ostalé en la organización de la misma. En el momento de su creación, había sido designado secretario de la asociación y, sin embargo, en sus crónicas sobre la exposición no parece incluirse a sí mismo entre los que habían puesto en marcha la iniciativa. Especialmente ocurre así en el suplemento que publicó junto al historiador Manuel Abizanda y Broto en el periódico *El Noticiero*, cuatro páginas dedicadas exclusivamente al análisis de la muestra, que suponían el más extenso artículo dedicado por la prensa aragonesa hasta la fecha a un acontecimiento de semejantes características[1733]. Incluso sus autores se vieron en la obligación de abrir su texto justificando semejante atención. También se refirieron a la labor desarrollada por la

1732 *Ibídem.*

1733 OSTALÉ y ABIZANDA, *op. cit.*

Asociación y a sus planes de futuro, que iban más allá de convertir este tipo de iniciativas en una práctica habitual: "y todos unidos, bien preparados, ayudados al estilo de los catalanes o los vascos, deben marchar a las proyectadas exposiciones de Barcelona, Sevilla, Madrid y Pau"[1734].

En cualquier caso, ninguna de ellas llegó a celebrarse ni tenemos más noticias sobre los pasos que pudieran darse para su puesta en marcha. Tan sólo sabemos que la idea de realizar una exposición de artistas aragoneses en Pau había partido del Instituto Francés de Zaragoza a partir de la celebración de la Hispano-Francesa. Así lo había narrado el propio Ostalé a principios de ese año[1735]. Por otra parte, también la idea de que los aragoneses expusieran de forma conjunta en Madrid había sido defendida en distintas ocasiones por Valenzuela, a la sazón, presidente de esta Asociación.

En cuanto a los trabajos previos a la inauguración, Ostalé y Abizanda, se refirieron a diversos problemas surgidos entre los artistas. Uno de los motivos pudo ser la inclusión en la misma de algunos que no eran socios de la Asociación, algo en lo que, finalmente, se apartaron del modelo vasco muy estricto en este sentido: "hemos visto el día de su inauguración cuadros firmados por artistas que aunque aragoneses, pos sus ideas estamos seguros que en aquellos momentos no estaban incluidos sus nombres en las listas de dicha entidad"[1736].

Podríamos encontrar en este hecho una explicación a cierto tono crítico con la organización que se trasluce de las palabras de Ostalé y Abizanda. Independientemente de que el primero siguiera siendo el secretario de la asociación, sabemos que no formó parte del jurado calificador de la muestra. Algunas semanas antes de la inauguración, él mismo informaba en *El Noticiero* de la composición del mismo: el propio José Valenzuela, el escultor José Bueno y el arquitecto Teodoro Ríos; al tiempo que dejaba constancia de lo dificultoso y trascendental de su labor:

> "Su misión es muy delicada por el ambiente actual, en el que se distinguen dos opiniones. Una, que esta Exposición será un acto más sin trascendencia, y en cuyo salón admiraremos telas manchadas por manos inexpertas. Otra, que apunta una alborada artística aragonesa; cuyas primeras luces son este certamen que será un éxito, por lo que dará de sí y por lo que augura.
>
> Claro es, que la mayor parte opinamos con los segundos. Estamos convencidos que dada la calidad de algunas obras y los nuevos valores artísticos que se descubrirán al público, nos encontraremos ante uno de los momentos más interesantes del movimiento y resurgir artístico de Aragón"[1737].

1734 *Ibídem.*

1735 OSTALÉ, *op. cit.*, 13 de febrero de 1921, p. II.

1736 OSTALÉ y ABIZANDA, *op. cit.*

1737 OSTALÉ TUDELA, "Exposición de arte aragonés. El Jurado", *El Noticiero,* Zaragoza, 7 de diciembre de 1921, p. 1.

De nuevo era el resurgir artístico de Aragón y, en este caso también el descubrimiento de nuevas figuras, el espíritu que guiaba la propuesta. Aunque la nómina de obras finalmente expuestas no confirmó plenamente ambos supuestos, el propio discurso inaugural ofrecido por Valenzuela, abundó en estos términos[1738].

Éste tuvo lugar el 12 de diciembre en el salón de fiestas del Centro Mercantil, el espacio que dio acogida a la muestra; la cual permanecería abierta hasta el día 28. Además de ser una exposición de artistas aragoneses en activo, se convirtió en un acto de homenaje a Francisco Pradilla, recientemente fallecido. De ahí que lo dos retratos del autor pertenecientes al Ayuntamiento de Zaragoza se situaran en un lugar preferente y que se celebrara una "velada necrológica" en la que el periodista Gascón de Gotor se ocupó de la pintura del maestro, prestando especial atención a su complicada relación con una tierra natal que siempre consideró ingrata[1739].

Por otra parte, aunque no se denominara como tal, se trataba de una nueva exposición regional, por lo que suponía retomar una práctica que, si exceptuamos las obras de aragoneses reunidas en la Hispano-Francesa de 1919 y la celebración de la exposición de noveles ese mismo año, no tenía lugar desde que Zuloaga había reunido a los artistas aragoneses en torno a su trabajo en 1916, e incluso antes, con la puesta en marcha por la revista Paraninfo en 1915. Nunca hasta ese momento se habían reunido tal número de obras de todas las disciplinas posibles en un mismo recinto: pintura, escultura, arquitectura y artes decorativas.

Valenzuela, con la organización de la Asociación veía la posibilidad de resolver una de las aspiraciones a las que venía aludiendo desde principios de siglo, la de lograr la unidad de los artistas aragoneses, organizándose de forma que el mutuo apoyo les permitiera aspirar a metas más ambiciosas, al tiempo que enfrentarse al paupérrimo ambiente local. Así lo explicó en su citado discurso como presidente de la entidad:

> "Señores, es esta la primera manifestación de vida que dan los artistas aragoneses, constituidos recientemente en sociedad… Mientras en otras regiones de España los artistas 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… Cansados de luchar

1738 Los expositores fueron: Los Abad, Ramón Acín, Mariano Aladrén, José Albareda, Rafael Aguado Arnal, Enrique Anel, Mariano Ara Burges, Mariano Barbasán, Juan Bayod, Luis Blanque, Regino Bernad, Regino Borobio, Pascual Bravo, Abel Bueno Allúe, Abel Bueno Gros, Isabel Bueno, José Bueno, Félix Burriel, Enrique Castillo Villuendas, José Codín, Ángel Díaz Domínguez, Ramón Martín Durbán, Antonio Fernández Marrero, Francisco Ferrer, Luis de la Figuera, Juan José Gárate, Honorio García Condoy, Fernando García Mercadal, Anselmo Gascón de Gotor (padre), Salvador Gisbert, Enrique de Gregorio Rocasolano, Pascual Guiu, Alberto Huerta Marín, Félix Lafuente, José Lapayese, Miguel Latas Benedé, Manuel León Astruc, Salvador Martínez, Enrique Montón, Luis Nadal, Jaime Pastor Bazón, Teodoro Ríos, María Luisa de la Riva Muñoz, Luis Sánchez Sarto, Carlos Tolosa, Antonio Torres, H. Villagrasa, Manuel Viñado, Joaquína Zamora

1739 G. L., "Exposición de arte aragonés", *El Noticiero,* Zaragoza, 18 de diciembre de 1921, p. 1.

> contra un ambiente falto de espiritualidad, singularmente en materias de esta índole, sin los Mecenas de los viejos tiempos, los artistas se han agrupado y he aquí la primera manifestación de su arte, que es como la fe de su naciente vida"[1740].

Las palabras de Valenzuela se correspondían con el ideal regionalista que había defendido siempre y, sin embargo, muestran un cierto cambio en su forma de expresión. Para estas fechas se trataba de un regionalismo mucho menos idealista, de acción, que había podido dar frutos como la presente exposición, síntoma de un proceso mucho más amplio del que los artistas querían formar parte:

> "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.
>
> Los artistas se sienten fuertes con el nuevo lazo de unión. La Exposición que se inaugura hoy promete un mañana triunfal"[1741].

Tanto el planteamiento original como las propias metas eran las mismas, contenidas ya en ese espíritu regeneracionista que se había venido expresando desde el cambio de siglo. El cambio estaba en el modo en que éste se expresaba. Ya no parecían necesarias las constantes referencias a la identidad, la raza o el alma aragonesa… Todo ello parecía haber quedado claro, era, por tanto, el momento de la acción directa. Y las artes plásticas no podían ser ajenas a ello.

Del mismo modo, tampoco en este ámbito podía permanecerse anclado en fórmulas ya caducas. De ahí que Valenzuela pusiera énfasis en el hecho de que la Asociación iba a prestar especial atención a lo nuevo: "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"[1742]. La modernidad expresada por los vascos pocos meses antes, debía tener su reflejo inmediato en las propuestas aragonesas.

Aquellos que habían tratado de cimentar teóricamente las bases del regionalismo plástico, eran por tanto conscientes de que debían dejar paso a la nueva generación y que ésta modernizara el discurso artístico. Así lo expresaba Valenzuela y también lo hizo Ostalé –en esta ocasión junto a Abizanda–.

1740 "Exposición de Arte Aragonés", *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 13 de diciembre de 1921.

1741 *Ibídem.*

1742 *Ibídem.*

Más allá de su discurso inaugural, Valenzuela dejó constancia de ello en *Heraldo de Aragón*. Como ya había hecho en relación con la exposición de los vascos, Valenzuela volvió a referirse a la recepción del público, señalando que muchas de las obras habían chocado con el gusto mayoritario. Hablaba de un divorcio entre los artistas y el público provocado por la voluntad experimentadora que caracterizaba la propia disciplina:

> "Nada más sencillo que dejarse arrastrar por las vulgares opiniones concretadas en fórmulas fáciles y manidas cuyo empleo no tiene ya ningún secreto. Nada más provecho que esa vil adulación que mantendría el arte en una sensibilidad de muerte. Para evitar un peligro tan grave, ha puesto Dios en el espíritu de la juventud, un soberbio desinterés, una fervorosa devoción hacia los puros conceptos de la sinceridad y de la belleza, una estrecha conciencia que repugna toda claudicación ante las debilidades de la plebe.
>
> De este modo se explica que los artistas hayan lanzado 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"[1743].

Pese a lo cual añadía que los artistas aragoneses no se habían mostrado excesivamente audaces en ese proceso, fundamentalmente, porque para entonces "el torrente arrollador que azotó los campos del arte, antes de la guerra, se ha venido aquietando en los últimos años, dejando un sedimento utilizable"[1744]. Razón por la cual:

> "Vienen en buena hora los artistas aragoneses. 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.
>
> Por eso mismo, hay que pedirles a los artistas aragoneses que cultiven su jardín, 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"[1745].

Es decir que, como ya habíamos planteado anteriormente, Valenzuela preconizaba los postulados de ese "retorno al orden" que se habían extendido por toda Europa. Si bien no se decantaba por ninguna fórmula plástica concreta, sus referencias al "sedimento utilizable" o a la tradición clásica española, hacen pensar en que los realismos de nuevo cuño que se estaban imponiendo en ese momento, y que no resultaban incompatibles con los planteamientos plásticos que él mismo había defendido hasta entonces, serían una posible

1743 VALENZUELA LA ROSA, J., "Los artistas aragoneses", *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 20 de diciembre de 1921, p. 1.

1744 *Ibídem.*

1745 *Ibídem.*

vía de desarrollo. Fuera quedaban, pese a tratarse de una iniciativa pensada para reactivar el tejido artístico aragonés, las referencias a los asuntos típicos como motivo inexcusable de inspiración que, en otros momentos, habían presidido su discurso; y el de tantos otros.

Ostalé y Abizanda, por su parte, llamaron la atención sobre las muy diversas soluciones plásticas que podían observarse en la exposición:

> "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 trabajo de lo 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?"[1746].

Lo cierto es que así fue. Lejos de tratarse únicamente de una reunión de jóvenes promesas o de consagrados con instinto renovador –hubo de ambos pero quizá en número demasiado reducido–, la muestra dio cabida a tres generaciones diferentes. Aquella que siguió en el tiempo al homenajeado Pradilla, estuvo representada por autores como Mariano Barbasán, Salvador Gisbert o Abel Bueno. Obviamente, poco o nada tenían que aportar sus propuestas, al menos, si se juzgaban desde el punto de vista de las novedades contenidas en ellas. En cualquier caso, la crítica atendió especialmente a los otros dos grupos señalados, el que podemos identificar con la generación regionalista, del que nos ocuparemos a continuación, y el de nuevos artistas que empezaban a despuntar en ese mismo momento.

Los intereses expresados por Ostalé y Abizanda iban en esta última línea. De ahí que saludaran el hecho de que Valenzuela, en su discurso, afirmara que la Asociación naciera "con carácter eminentemente revolucionario". A este respecto vuelve a advertirse en ellos un cierto tono crítico con las obras admitidas en la exposición, concretamente por haber dado cabida a autores escasamente renovadores:

> "Si la Asociación no prescinde en absoluto de desligarse de extraños elementos, si no deja de amortizar las bondades que haya podido recibir, será su nueva savia absorbida por ese cretinismo de marchamo oficial, producto natural del pauperismo artístico que reinó y reina aun en España y que supo convertir en almacenes las Exposiciones oficiales y en Sacramental el Museo de Arte Moderno.
>
> Obras hay en el certamen que marcan nuevas rutas y nos muestran horizontes invisibles a los ojos présbitas"[1747].

Es en este punto cuando Ostalé y Abizanda se muestran especialmente preocupados por la necesaria modernización del arte aragonés y mucho más arriesgados en sus planteamientos que el propio Valenzuela:

1746 OSTALÉ y ABIZANDA, *op. cit.*

1747 *Ibídem.*

"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: contemplemos como documentos histéricos las obras de esos artistas que no tienen la valentía de retirarse de la lucha y siguen con sus perjuicios e ídolos, aferrados a sus tradiciones, y nuestro ánimo se alegrará al ver cómo el hormigueo de público se detiene ante los trabajos dignos de ser admirados en calidad de obras de mérito"[1748].

No dejan de sorprender estas afirmaciones atendiendo a otras opiniones expresadas hasta ese momento por Ostalé. Si en las palabras de Valenzuela ya se constataba la importancia de permanecer atentos al discurrir de las artes europeas, aquí, directamente, se percibe una apelación a la necesidad de acercarse a las propuestas esgrimidas por la vanguardia parisina –a la que, en cualquier caso, todavía se alude en relación a su snobismo–, en las que entendían los autores se contenían elementos que podían servir en su camino a aquellos "inquietos" que no estaban dispuestos a permanecer practicando fórmulas desgastadas que ya debían haber quedado en desuso. En definitiva, unas afirmaciones que nos sitúan a Ostalé como el crítico más avanzado con el que contaban los medios aragoneses en ese momento.

Y eso pese a que, como en ocasiones anteriores, algunas obsesiones anteriores seguían muy presentes en su discurso. De ahí que, a la luz de la nueva exposición, Ostalé y Abizanda volvieran a interrogarse sobre la existencia de una escuela aragonesa, para una vez más, tanto negar su existencia como mostrar su anhelo porque se desarrollara:

"No podemos decir que el actual certamen sea una manifestación de Escuela Aragonesa.

Únicamente esto sería verdad, si esta división es tomada o entendida como expresión geográfica.

Tomada en un sentido estético la palabra "escuela" implicaría en efecto 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. Estas condiciones esenciales a la existencia de una escuela, no las encontramos reunidos en la Exposición, al menos hasta este momento"[1749].

Además de los citados, también otros críticos echaron en falta un mayor riesgo y renovación en los autores reunidos en la muestra. Así lo expresaba Marco-Flavio desde las páginas de la revista *Vida Aragonesa*:

1748 *Ibídem.*

1749 *Ibídem.*

> "Hay en la exposición imitadores de Unceta, imitadores de Beltrán, imitadores de otros pintores de España y de fuera. Falta, en cambio, un vigor personal que se imponga por sí mismo, porque las obras jóvenes donde apunta el rasgo desenfadado, individual y subversivo, están en escaso número a causa, probablemente, de la rapidez con que ha sido organizado este concurso"[1750].

Y también Eugenio Mir y Mir que se quejaba que salvo por un pequeño número de autores –Acín, Durbán, Sánchez Sarto…–, lo demás no eran sino "fórmulas viejas, temas académicos; ambiente dominguero, cobarde, cursi anticuado…"[1751]. Por cierto que por una referencia realizada por este autor entendemos que Marco-Flavio no era sino un seudónimo utilizado por Felipe Alaiz quien, además, ya había publicado en la revista *Vida Aragonesa* en alguna ocasión anterior[1752].

Diferente en todo caso fue el planteamiento esgrimido por el crítico Apolo en *Heraldo de Aragón*, quien, dado que se había pretendido reunir la obra de todos los autores aragoneses en activo, echaba de menos la participación de Marín Bagüés, Julio García Condoy, Justino Gil Bergasa y los más veteranos Mariano Oliver Aznar y Joaquín Pallarés. En relación a los primeros hay que decir que, poco a poco, la presencia de los regionalistas en las exposiciones celebradas en Aragón iría reduciéndose de forma paulatina durante los años siguientes hasta prácticamente desaparecer. En parte, pudo deberse al citado relevo generacional pero también a que todos ellos, salvo Marín que vivió su particular exilio interior, habían abandonado –o lo iban a hacer próximamente–, Zaragoza. Tan sólo durante la posguerra, ya como veteranos e incluso a través de homenajes póstumos, volverían a exponer sus obras en la ciudad donde iniciaron su trayectoria.

Entre los que sí que estuvieron en la muestra, Díaz Domínguez volvió a acaparar buena parte del protagonismo. Acudió únicamente con dos obras: el *Retrato de la Señora Solans* y un *Paisaje de Siena*, ambas puntualmente comentadas en la prensa. Todavía se encontraba en sus trabajos la misma modernidad de trazo que le había llevado a levantar algunas polémicas en la ciudad. Apolo señalaba: "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

1750 MARCO-FLAVIO, "Exposición de Artistas Aragoneses", *Vida Aragonesa*, nº 6, Zaragoza, 5 de enero de 1922, p. 14.

1751 MIR Y MIR, E. J., "Crónicas regionales. Exposición de Arte aragonés", enero de 1922. Se trata de una reseña de la que no se conoce la publicación original y que conserva la Fundación Ramón Acín. Mir y Mir que trabajaría en este caso como cronista para un diario de fuera de la región, era también redactor de la revista *Vida Aragonesa*.

1752 ALAIZ, F., "Españoletas", *Vida Aragonesa*, nº 5, Zaragoza, 12 de noviembre de 1921, p. 4.

viejo y glorioso de los pintores aragoneses"[1753]. De nuevo aparecían, por tanto, las alusiones a Goya, al igual que a su capacidad para trabajar el color, tal y como subrayaban Ostalé y Abizanda:

> "Díaz es un enamorado del color que lo emplea con admirable buen gusto; a pocos pintores les salen las infinitas variedades del blanco con la suavidad que vemos en los cuadros de Díaz; tiene hecho un acabado estudio de la técnica de la pintura, y aprovecha sus enseñanzas para dar a sus producciones un carácter peculiar en el que los coloridos fuertes no desentonan"[1754].

Estos mismos autores se referían, en relación a su retrato de la Señora Solans, al hecho de que no buscara en este género el parecido físico sino la impresión psicológica, prescindiendo incluso del estudio del natural y centrándose en el ambiente, logrando así "transmitir una emoción que fluye del lienzo, a la vista de la persona pintada"[1755]. Algo similar defendían en relación con su paisaje, aclarando que, en la pintura moderna, no se trataba de realizar precisas panorámicas sino más bien representaciones intelectuales del mismo generadas por el artista.

También eran argumentos ya conocidos los que se utilizaron para explicar los trabajos presentados por León Astruc. Éste presentó seis obras: *Rosalita, Nocturno apasionado, Los ojos de oro, Alegría, Desdeñosa y De Oriente*, ajustándose todas ellas a los característicos temas del autor; elegantes y enigmáticos retratos femeninos. La que mayor atención despertó fue *Rosalita*, una cabeza de niña que debió ser, según Apolo, la obra que más gustó al público zaragozano, y que Ostalé y Abizanda calificaron de "poesía expresada con los pinceles"[1756]. Tal vez este éxito fue el que animó al pintor a enviarla a la Nacional del año siguiente junto a la ya citada *Lucille*. Por lo demás, Ostalé y Abizanda insistieron en sus peculiares habilidades para la ejecución, de correcto dibujo y brillante colorido, del retrato femenino: "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"[1757]. Tal vez por esa insistencia en unos mismo asuntos y similares recursos plásticos, Marco-Flavio entendía que sus obras, ya perfectamente conocidas, se parecían demasiado entre sí, no aportando, por tanto, ninguna sorpresa al espectador.

Rafael Aguado Arnal envió en esta ocasión cuatro paisajes y vistas urbanas: *Orillas del Sena, Catedral de Segovia, Una plaza de Toledo* y *Rincón de Salamanca*, que agradaron tanto al público como a la crítica. Se destacó en su caso el lugar que, como paisajista, había logrado

1753 APOLO, "Exposición de Arte Aragonés. Pintura 1", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 21 de diciembre de 1921, p. 2.

1754 OSTALÉ y ABIZANDA, *op. cit.*

1755 *Ibídem.*

1756 *Ibídem.*

1757 *Ibídem.*

ocupar desde su traslado a la capital. Lo cierto es que, para entonces, su presencia era cada vez más habitual en diferentes exposiciones: nacionales, salones de otoño; y pronto comenzaría a exponer individualmente. Sus obras, como las de Astruc, también tenían amplia difusión en las páginas de la revista *La Esfera.*

El crítico Apolo, a la vista de los trabajos presentados, diferenció entre las correspondientes a una primera etapa, de "siluetas imprecisas, grises tonalidades", y los nuevos modos a los que se abría con su *Rincón de Salamanca*, en la que, al parecer, mostraba "un pincel brioso, luminoso, firme: una nueva tendencia"[1758].

En esta ocasión, Ramón Acín tuvo una presencia más abundante de lo que había acostumbrado en citas anteriores. En primer lugar, expuso un *Paisaje de Granada*, que, en principio, podríamos identificar con aquel que realizó en 1915 y entregó a la Diputación de Huesca como trabajo de pensionado. Ahora bien, las descripciones publicadas parecen indicar lo contrario. Todas coincidieron en señalar la luminosidad del mismo –"de cegadora luz", llego a decir Apolo[1759]–, cuando en la obra que conocemos predominan, especialmente en primer término, las tonalidades oscuras, acordes con una vista que parece tomada al atardecer o con un cielo cubierto. Marco-Flavio destacaba también su técnica novedosa: "ha traído una tela luminosa, alegre y emocionada, con luz plena y lírica y una técnica realmente nueva, en la que esperamos verle triunfar con mayores empeños, ya que lo de Acín no es una promesa sino una realidad"[1760]. También mostró Acín otros paisajes de menor entidad como un apunte tomado en la vega jacetana y una acuarela titulada *Un jardín.*

Acín estaba en ese momento trabajando en su *Feria de Ayerbe,* si bien no debió finalizarla a tiempo para la exposición o, de haberlo hecho, no se decidió a presentarlo en público. En cualquier caso, fue una lástima. En un carta enviada a su novia Conchita Monrás, fechada el 10 de diciembre, le decía en relación con la colocación de sus obras en la exposición: "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"[1761]. Y sobre la muestra en general añadía a continuación: "además la exposición tiene bastantes defectos, en general previstos ya por mi y que los anuncié"[1762].

1758 APOLO, *op. cit.*

1759 *Ibídem.*

1760 MARCO-FLAVIO, *op. cit.*

1761 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.*

1762 *Ibídem*



Ramón Acín, *Feria de ayerbe*, 1921

Como dibujante fueron también varios los envíos que realizó. En primer lugar una serie de escenas satíricas que, a decir de Ostalé y Abizanda, pretendía reunir el autor en un álbum titulado *Guerra a la guerra*[1763]. La serie la formarían finalmente unos veintidós dibujos en los que, aunque aparecen reflejados los uniformes alemanes –en 1919 había creado otra serie de dibujos *La ciencia Boche es invencible* en el que narraba el proceso de "creación" de un soldado alemán–, la crítica se hace general a todos los conflictos armados[1764]. De entre los dibujos expuestos, destacaba el titulado *Barbarote* en el que un hombre aparecía degollando a una mujer. Otro, *Jonás*, recordaba a Ostalé y Abizanda los *Caprichos* de Goya, por el modo en que se servía de la sátira[1765]. En opinión de Apolo estas obras "testimonian el espíritu culto, rebelde y educador de su autor, que dedica su lápiz a combatir y fustigar, estos pecados de una sociedad que arece sedienta de sangre"[1766]. No pudo andar más acertado el crítico. A la luz de

1763 OSTALÉ y ABIZANDA, *op. cit.,*

1764 *Ramón Acín: la línea sentida, op. cit.*

1765 *Ibídem.*

1766 APOLO, *op. cit.*

los dibujos y acuarelas más elaborados que han llegado hasta nosotros de *Guerra a la guerra* –preparatorios para la publicación que planeaba–, entendemos el impacto que debieron causar. Son escenas cargadas de dramatismo, que no ahorran crudeza ni violencia en la representación de los acontecimientos descritos. Similares logros, y de nuevo una comparación con la estela de Goya, destacaba Camón Aznar desde la revista *El Ebro* en relación al humorismo de Acín: "Ramón Acín resulta, pues, un humorista auténtico –exhibición pasiva del presente– y un revolucionario –asimilación cálida del porvenir"[1767].

Acín también colaboró con los organizadores de la exposición ofreciendo una conferencia el día anterior a su clausura. No podemos olvidar, en relación a la implicación de Acín en el proyecto, la amistad que le unía con Rafael Sánchez Ventura, miembro de la junta de la Asociación de Artistas Aragoneses. En cualquier caso, según señalaba Valenzuela, se había pensado en él, aparte de por sus méritos como artista, por el hecho de "ser de fuera de Zaragoza", dando así testimonio de que la Asociación estaba integrada no sólo por autores de la capital, sino por aragoneses residentes en todo el territorio[1768]. Acín tituló su conferencia *El humor, el arte, la gloria, los toros y otras zarandajas* y, durante la misma, proyectó los dibujos de lo que sería su álbum *Las corridas de toros en 1970*. Según recogía Mir y Mir, la intención de éstos era cargar "contra el flamenquismo decadente, cuyo eje son las bárbaras corridas de toros"[1769]. Por cierto que, según recogía *Heraldo de Aragón*, finalizó su conferencia "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"[1770]. Un posicionamiento que, como vimos, se correspondía con lo que había expresado a través de sus propios escritos.

Una menor atención recibió la participación de otros dos autores que hemos vinculado al regionalismo: Lafuente y Gárate. El primero envió dos obras *Calle de Ansó* y un paisaje con figuras tomado en San Juan de la Peña. Se trataba de obras pintadas tiempo atrás, y así lo recogió la prensa puesto que, para entonces, la avanzada enfermedad de Lafuente apenas le permitía pintar. Tampoco Gárate, todavía en activo, recibió grandes elogios. Envió dos trabajos: *La bien plantada* y *Sed de venganza*. La primera se correspondía en realidad con *La moza de los cántaros*, con la que había participado en la anterior Exposición Nacional y que conocemos a través de reproducciones, además de por una versión que incluye únicamente la figura principal de la escena conservada en el Museo de Zaragoza. En cuanto al cambio de título fue una sugerencia que le realizó Mariano de Cavia en evidente alusión a la obra de Eugenio d'Ors[1771]. En definitiva, una similar preocupación por la articulación de los mitos

1767 CAMÓN, J., "Zaragoza. Una exposición de artistas aragoneses", *El Ebro*, nº 55, Barcelona, febrero de 1922.

1768 "Exposición de Arte Aragonés", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de diciembre de 1921, p. 2.

1769 MIR, *op. cit.*

1770 "Exposición de Arte…", *op. cit.*, 28 de diciembre de 1921.

1771 AZNAR NAVARRO, F., "La actualidad. Un apunte-retrato de Cavia", *La Correspondencia de España*, Madrid, 20 de julio de 1920, p. 1

locales había presidido el discurso intelectual de aragoneses y catalanes desde comienzos de siglo. También en el Museo de Zaragoza se conserva un dibujo a carboncillo de *Sed de venganza,* que tan sólo difiere de las fotografías publicadas de la obra final en que, ni el personaje femenino ni la estancia, mostraban en el trabajo previo la ambientación andaluza. Por lo demás, el tipo femenino, el gesto, la postura, la acción arrugando una carta que habría motivado esa necesidad de revancha… coinciden con la versión expuesta. Pese a que no era habitual en el autor, el dibujo preparatorio está fechado en 1910, mientras que con la obra definitiva había triunfado en la Exposición Internacional de Panamá de 1916. Gárate no tenía reparo en enviar a diferentes exposiciones obras realizadas bastante tiempo atrás, lo que, junto al hecho de que tratara unos mismos asuntos durante toda su trayectoria y que apenas transforma su estilo, dificulta aún más si cabe su datación.

De los más jóvenes, fue sin duda Ramón Martín Durbán la verdadera revelación de la muestra. Y eso que contaba con tan sólo diecisiete años. De las obras que presentó destacaron sus paisajes: *Vista del Ebro*, dos visiones del Canal de Zaragoza y *Las Planas (Barcelona)*. Pero también mostró algunos retratos, como el titulado *Soledad*, un *Retrato de viejo* y una cabeza de niño; quizá algunos de ellos dibujos. Según señalaba Mir y Mir, Durbán acababa de regresar de Barcelona, donde había estado residiendo, y de ahí la inspiración de una de sus obras, en su opinión, la más destacada de las que enviaba y que le caracterizaba "como artista de esperanzadoras posibilidades… Es una obra completamente mediterránea que nos place por su claridad"[1772]. Tal vez por ello opinaran Ostalé y Abizanda que era "sumamente semejante a algunos maestros catalanes"[1773]. En cualquier caso, tanto éstos como Apolonio, encontraron en él la más firme promesa para el arte aragonés. Afirmaban los primeros: "Su pintura, influenciada en los más grandes maestros modernos, es prometedora, dentro de los tonos grises de una luminosidad grande"[1774]; mientras que el segundo lo señalaba como todo un "conocedor de las nuevas técnicas y muy bien orientado en su camino artístico"[1775]. Todo parecía apuntar a que pronto obtendría grandes éxitos.

De las obras presentadas la *Vista del Ebro* podría corresponderse con un pequeño apunte del que tenemos notica tomado desde la margen izquierda del río, ofreciendo una visión del puente de Piedra y la torre de la Seo entre los árboles de la ribera. La obra, que toma una perspectiva de la ciudad muy habitual entre otros autores del momento como Rafael Aguado, muestra una considerable soltura de trazo.

Otro de los jóvenes que creó expectación, y hasta cierta polémica, fue Luis Sánchez Sarto. Presentó seis cuadros que Eugenio Mir y Mir no dudó en calificar de "cubistas", añadiendo que "los beocios del jurado" no los habían sabido entender. No conocemos directamente ninguna obra firmada por este autor. De hecho, por lo que sabemos, su trayectoria posterior estuvo vinculada a la pedagogía y no a la pintura, pero estamos seguros

1772 MIR, *op. cit.*

1773 OSTALÉ y ABIZANDA, *op. cit.*

1774 *Ibídem.*

1775 APOLO, *op. cit.*

de que difícilmente podría adscribirse al cubismo. Así lo ratifica la reproducción de un trabajo suyo aparecido en la revista *Aragón* en marzo de 1929, la única que conocemos. Se trata de una vista de Dresde en la que se observa un uso descompuesto de la pincelada, tendente a la línea curva, que recuerda las formas de Díaz Domínguez. Coincidieran con ésta o no las obras presentadas en 1921, no hay duda de que debieron conformar una de las apuestas más arriesgadas de la exposición. Lo cual no fue problema para tener éxito, dado que las tituladas *El castillo de Alcañiz* y *Paisaje de Teruel* fueron adquiridas por el doctor Víctor Fairén y otra más lo compró el propio Ostalé.

Mir y Mir insistió en la modernidad de sus propuestas señalando: "En arte, dominar la línea, el color y la luz, es el secreto. Y Luis Sánchez Sarto ("El Nuevo" como lo llamó Alaiz), 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"[1776]. También Ostalé y Abizanda insistieron en que había sido toda una revelación, dado que nadie conocía hasta el momento sus aptitudes para la pintura. En su caso subrayaban un dominio del dibujo que le permitía tratar el paisaje con un gran sentido decorativo[1777]. Apolo también vio en él a un autor apartado de las convenciones, de modo que se adelantaba a las posibles críticas que recibiría por ello:

> "Aunque los espíritus de la rutina se asustan alarmados ante las vigorosas notas de color que presenta este muchacho artista, a nosotros nos parece que Sánchez Sarto, lleva dentro de sí un gran pintor. Son sus acuarelas las de Alcañiz y Teruel, de un estilo moderno que revela, aunque otra cosa crean los enemigos de lo nuevo, unas dotes pictóricas muy respetables"[1778].

También fue el color de estas obras lo que llamó la atención de José Camón. En su caso, fue el único de los pintores al que dedicó espacio, eso sí, después de aclarar que fueron los tres arquitectos presentes los triunfadores de la exposición. En su opinión: "El color en manchas puras y fuertes habla a gritos, podría romperse a trozos y cada trozo tendría consistencia de azulejo. El paisaje suelta sus luces como un rebaño de toros sanguíneos. Y las sombras compactas y estilizadas son una cuña entre los colores, los individualizan, los exaltan"[1779].

Marco-Flavio, –que le denominaba "el nuevo" y de ahí que podamos identificarlo como Alaiz a tenor de lo expresado por Mir–, directamente reclamaba una exposición individual para el autor[1780].

1776 MIR, *op. cit.*

1777 OSTALÉ y ABIZANDA, *op. cit.*

1778 APOLO, "Exposición de Arte Aragonés. Pintura II", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de diciembre de 1921, p. 2.

1779 CAMÓN, *op. cit.,* febrero de 1922.

1780 MARCO-FLAVIO, *op. cit.*

Del resto de los jóvenes cabría mencionar a Joaquina Zamora, si bien su *Cabeza de mujer* apenas despertó comentarios. En cualquier caso, como recordaba Apolo, ésta había marchado ya a Madrid para continuar su formación[1781].

Si el éxito o fracaso de la muestra podía medirse en función de las obras adquiridas por el público zaragozano, ésta estuvo más cerca de lo primero, puesto que la prensa dio noticia de hasta veintiuna adquisiciones[1782]. Una cifra elevada para la Zaragoza del momento. Por lo demás, cabría lamentar el hecho de que ni la apuesta por la modernidad fue tan evidente, ni el número de jóvenes revelaciones tan abundante, como la propia Asociación de Artistas Aragoneses, había parecido esperar.

3.2.22 La segunda exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses (1923)

Un relevancia bastante menor tuvo la segunda –y última– exposición organizada por la Asociación de Artistas Aragoneses. Con la posterior disolución de ésta quedó demostrado que el modelo vasco no había podido arraigar en Aragón. Unas infraestructuras artísticas muy inferiores, una burguesía menos pujante y menos atenta a las cuestiones culturales, un número inferior de artistas que, en no pocos casos, se habían visto obligados a optar por la emigración, e incluso, la propia incapacidad de éstos para organizarse, serían algunas de las razones que explicarían este hecho.

La puesta en marcha de la exposición arrancó en esta ocasión con la publicación de las bases en medios como *El Noticiero.* En éstas se dejaba constancia de que se había querido dejar pasar un cierto tiempo –año y medio–, en relación a la anterior para dar tiempo a que los artistas elaboraran nuevos trabajos. También se había considerado necesario dedicarla a un nuevo tema para que no se repitieran expositores y obras. De ahí que se planteara como una exposición dedicada a las "artes aplicadas": "Todos los trabajos que se presenten, como indica el enunciado de la convocatoria, 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"[1783]. Y, por si quedaba alguna duda al respecto, se enumeraban posibles ejemplos:

> "los panneaux decorativos, tapices, abanicos, carteles, telones escenográficos, esculturas policromadas, ornamentales y arquitectónicas, proyectos de arquitectura en su exclusivo aspecto artístico, platería fundida, repujada o cincelada, muebles,

1781 APOLO, *op. cit.,* 22 de diciembre de 1921.

1782 A., "Arte Aragonés. La Exposición, su clausura y obras vendidas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 29 de diciembre de 1921, p. 1.

1783 "La segunda Exposición de la «Asociación de Artistas Aragoneses», *El Noticiero*, Zaragoza, 2 de enero de 1923, p. 7.

cerámica, mosaicos, azulejos, esmaltes, barros cocidos y vidriados, tallas en madera, piedra y marfil, cerrajería artística, vidrieras, grabados y cualesquiera otros trabajos análogos"[1784].

Al mismo tiempo se especificaban las condiciones para poder participar en la muestra. Debía tratarse de miembros de la asociación, al corriente del pago de sus mensualidades, o bien de artistas cuya participación fuera acordada por la Junta, siempre que se abonaran diez pesetas como cuota de ingreso. Dado el asunto al que se había pensado dedicar la exposición, se admitía también la participación de industriales y artífices no asociados mediante el pago de veinticinco pesetas en concepto de cuota única. Igualmente habría un jurado de admisión para validar sus trabajos. Puesto que las obras iban a estar en venta, era necesario indicar su valoración, advirtiéndose que, de cada transacción, la asociación se quedaría con el 10%. Los artistas debían hacerse cargo tanto del envío como de la retirada de las obas.

Todo quedaba, por tanto, perfectamente estipulado. Incluso los plazos se habían ajustado menos que en ocasiones anteriores. Y, pese a todo, hubo que transformar algunas de las ideas originales. Fundamentalmente, la dedicación exclusiva al ámbito de las artes aplicadas. La limitada presentación de este tipo de obras, obligó a que, finalmente, se convirtiera en una muestra regional al uso; similar en planteamiento a la que había tenido lugar en 1921.

La exposición, que volvió a ocupar el Salón de fiestas del Centro Mercantil, fue inaugurada el 14 de abril y permaneció abierta hasta el 8 de mayo. Una vez transformado el reglamento, se logró reunir un buen número de trabajos: ciento ochenta y cinco pinturas, veintidós esculturas, cuatro proyectos arquitectónicos y cuarenta trabajos de grabado, esmalte y artes aplicadas[1785]. Esta última cifra, algo reducida, demostraba lo acertado del cambio de orientación.

De nuevo, la muestra se convirtió en un acto de homenaje. En esta ocasión al pintor Enrique de Gregorio Rocasolano, fallecido durante los preparativos de la misma y, que en opinión de Valenzuela, había sido un autor "modesto pero de espíritu abierto a las teorías modernas"[1786]. Su trayectoria, poco conocida y apenas estudiada, estuvo vinculada a la labor docente que desarrolló en el Hospicio Provincial.

En su discurso inaugural, Valenzuela, todavía presidente de la entidad, insistió, pese a todo, en que se había tratado de que la exposición tuviera "un carácter preferentemente decorativo, guiados por el convencimiento de que el arte no debe ser patrimonio de unos

1784 *Ibídem.*

1785 Trabajos debidos a: Ramón Acín, Rafael Aguado Arnal, Enrique Anel, Juan Bayod, Regino Bernad, Abel Bueno Allué, José Bueno, José Codín, Mariano Codín, Ángel Díaz Domínguez, Ramón Martín Durbán, Mariano Félez, Vicente García Martínez, Cayo Guadalupe Zunzarren, Pascual Guiu Tella, Manuel Hernández "Tatito", Miguel Latas Benedé, Salvador Martínez Blasco, Enrique de Gregorio Rocasolano, Ángel Bueno, Félix Burriel, Luis Iberni, José López Carrascón, Francisco Sorribas, Antonio Torres Clavero, Armando Ruiz Lorda, Julio Campos, Faci Hermanos, Mariano Lacruz, Pablo Remacha, Carlos Tolosa, Manuel Viñado.

1786 "Se inaugura la segunda Exposición de Artistas Aragoneses", *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 15 de abril de 1923, p. 2.

cuantos seres privilegiados, sino al alcance a todos y haga más amable y más bella la vida"[1787]. Una voluntad que parecía más asociada a los principios del diseño industrial que a los de la propia artesanía, una disciplina de la que tan sólo las piezas importadas, y quizá algunas fábricas de muebles, podían dar testimonio en Zaragoza[1788]. En cualquier caso, ahí quedaba el esfuerzo de Valenzuela y el resto de los asociados por dar un nuevo impulso a la creación artística local, en esta ocasión tratando de revitalizar un ámbito que, hasta el momento, no había recibido la atención que requería. Otra cuestión es que, como decíamos, la ciudad no estuviera lista para ello y, finalmente, hubiera que recurrir a una expresión más convencional de lo que podía ser una exhibición artística.

Tal vez fuera ésta la razón, un cierto fracaso palpable desde el propio comienzo, por la que no se advierta en esta muestra el mismo espíritu esperanzado y renovador que había presidido la de 1921. Ni en las palabras de Valenzuela, que en esta ocasión no se pronunció por escrito, ni en los artículos publicados por otros autores como Juan José Lorente o Emilio Ostalé, encontramos alusiones a la necesidad de que la exposición coadyuvara en la modernización del ambiente artístico aragonés. Tal vez los muy limitados resultados que se habían percibido en la anterior ocasión, y el escaso número de nuevos nombres que se animaron a participar en ésta, obligaban a no ser excesivamente optimistas y limitar cualquier exceso de tono.

Tampoco la propia naturaleza de las obras presentadas debió animar a mucho más. 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"[1789].

Por su parte, Apolonio, como no podía ser de otra manera después de lo expresado en relación con la exposición de los vascos, lo que encontraba en la exposición eran ejemplos de la desorientación que caracterizaba a los artistas actuales: "La exposición actual manifiesta la enorme desorientación de los artistas en este momento de transición, verdaderamente crítico. Desde este punto de vista, la exposición es interesantísima y, por tanto, digna de estudio y consideración"[1790]. Y es que, aunque señalaba que no era enemigo de las "audacias del color ni de la forma", entendía que éstas debían respetar siempre "las eternas normas del arte"[1791]. Es decir, que debía perseguirse la "verdad, realidad sincera, integrada y sentida con profunda

1787 *Ibídem.*

1788 Sobre el panorama de las artes decorativas en Zaragoza en ese momento: GUELBENZU, I., "Artes decorativas", en *Luces de ciudad… op. cit.*, pp. 125-134.

1789 LORENTE, J. J., "Desde Zaragoza. Un poco de arte", *La Libertad*, Madrid, 9 de mayo de 1923, p. 4.

1790 APOLONIO, "Asociación de Artistas Aragoneses. 2ª Exposición", *Athenaeum*, Zaragoza, enero, febrero, marzo de 1923, pp. 43-44, espec., p. 43.

1791 *Ibídem.*

emoción y expresada bajo una forma la más adecuada con el alma de las cosas"[1792]. Desde este punto de vista no es de extrañar que las obras reunidas le parecieran tan solo "un muestrario de promesas: apuntes, bocetos, proyectos, estudios y cuadros y figuras sin terminar"[1793].

Entre los participantes volvió a despuntar la figura de Ángel Díaz Domínguez. Algo que difícilmente podía sorprender dado que se había convertido en la principal figura de la pintura aragonesa. Con un Marín Bagüés centrado en sus labores como conservador del Museo de Zaragoza, era el único miembro de su generación que seguía residiendo en Zaragoza y que trataba de colaborar en la dinamización del ambiente artístico local. El resto tan sólo participaba a través del envío de sus obras; y esto en los mejores casos. En cuanto a los miembros de la generación anterior, tan sólo el regreso de Mariano Barbasán y Joaquín Pallarés a Zaragoza pudo despertar la atención hacia su obra. Ambos, por cierto, tendrían la oportunidad de dejar constancia de cuál había sido su trayectoria a través de sendas exposiciones individuales celebradas en el Centro Mercantil en 1923 y 1924, respectivamente.

Díaz presentó seis obras al certamen: tres retratos y tres cuadros de asuntos diversos, probablemente escenas costumbristas, que algunos calificaron como "apuntes", pese a que nada en ellas debía indicar que se tratara de obras preparatorias… salvo el propio estilo rápido y dinámico que caracterizaba al autor.

De los retratos fue el de *María Teresa* el que generó una mayor atención. Se subrayó sobre todo el tratamiento del color, así como un cierto carácter goyesco. Ostalé, en un artículo publicado sin firma, señalaba: "es un acierto de colorido; ha sabido hallar en él una armonía que no es monótona ni fatigosa; resulta elegante y atractivo. Y lo decorativo del fondo hace que resalte con gran vigor la figura"[1794]. Los otros dos retratados resultaban especialmente conocidos. Uno era José Valenzuela, formando así parte de la exposición que él mismo había organizado. En opinión de Ostalé, aunque estaba bien estudiado, carecía de la nota decorativa propia del autor; tal vez por haber sido demasiado fiel al modelo. Por último, envió también un retrato del pintor Martín Durbán que tanto Ostalé como "M", autor de las crónicas de *Heraldo* sobre la exposición, destacaron en sus reseñas. Este último lo consideraba "una sinfonía de color en la que el autor ha logrado vencer con indiscutible sabiduría, difíciles entonaciones de orden técnico"[1795]. Conocemos este lienzo a través de una fotografía en la que Díaz se dejó retratar junto a él para la revista *Amanecer*. Pese, al tiempo transcurrido –casi diez años–, el pintor lo conservaba en su estudio y es que, según relataba Seral y Casas, autor del artículo, Durbán había trabajado durante algún tiempo junto a Díaz[1796]. Aunque los estudios sobre la vida de Durbán no recogen esta relación, que debió ser de colaboración pero también, dada la diferencia de edad, de maestro-discípulo, las propias obras realizadas por Durbán en estos años, así lo confirman. A su lado, además de durante sus estancias en Madrid y Barcelona,

1792 *Ibídem.*

1793 *Ibídem.*

1794 "II Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses", *El Noticiero,* Zaragoza, 26 de abril de 1923, p. 3.

1795 M., "Exposición de Arte Aragonés", *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 25 de abril de 1923, pp. 1-2, espec., p. 2.

1796 SERAL, *op. cit.*

debió aprender las primeras notas de modernidad que llevó a su pintura, puesto que ni junto al decorador Enrique Cubero ni en la academia de Abel Bueno, los dos autores con los que, hasta el momento, se vinculaba su formación, existía tal posibilidad[1797]. En cuanto al retrato, mostraba al pintor, todavía de corta edad, vestido con un traje y portando sombrero. Del sobrio interior en que se le ubicaba destaca un cuadro colgado en la pared que parece mostrar dos desnudos de formas angulosas y marcadamente expresionistas. En cierto sentido, y pese a que sólo lo conozcamos a través de la citada reproducción en blanco y negro, recuerda al que el propio Durbán realizó del dibujante Sanz Lafita, tan sólo dos años después.



Ángel Díaz Domínguez posando junto al *Retrato de Martín Durbán,* revista *Amanecer*, 11 deseptiembre de 1932

De las otras tres obras que exhibió Díaz conocemos el título de dos: *Los chaperos* y *De vuelta del 5 de marzo.* Ésta última la conocemos a través de reproducciones del momento y también actuales, dada su reciente salida al mercado. La obra resume perfectamente el modo en que Díaz se enfrentaba a los asuntos costumbristas. Éste recoge el regreso de la *cincomarzada*, festividad vinculada en origen a ideas libertarias, que terminó por convertirse en un salida colectiva para comer en el campo en los alrededores de la ciudad. En este caso, Díaz

1797 FERRANDO ROVIRA, S. "Ramón Martín Durbán. Su producción artística: España, 1904-1938", en GIMÉNEZ y LOMBA, *op. cit.,* pp. 295-312.

ambienta la escena frente a la portada de la iglesia de Santa Engracia. El uso de colores puros en fuerte contraste, el cielo violáceo cubierto de nubes, las pinceladas sueltas y nerviosas, el uso de la línea curva para componer el cuerpo humano, la eliminación del detalle en favor de la disolución de las formas; todo ello se corresponde con los modos propios del autor. Aquellos que hacían a crítica y público considerar sus obras inacabadas, y sorprenderse ante el tratamiento decorativo que daba a las composiciones. Ostalé, en cualquier caso, reconocía que este tipo de obras eran "lo más característico de este artista" y encontraba en ellas "mayor personalidad" que en los retratos[1798]. Al mismo tiempo, recordaba *El cierzo* como su mejor ejemplo dentro de ese género.



Ángel Díaz Domínguez, *De vuelta del 5 de marzo*, c. 1923

Eso sí, no todos fueron capaces de valorarle en la misma medida. Apolonio decía necesitar conocer más obras del autor para poder ocuparse de él "con toda justicia", apuntando que se trataba de un artista "fuerte y extraño, que se empeña en desviarse de su propia idiosincrasia característica, donde podría hallar el triunfo definitivo"[1799]. Por el contrario, Lorente se destacó por el tono categórico con el que valoraba las aptitudes del autor: "¡La vida implacable! Si ella no le maniatara, Ángel Díaz Domínguez habría triunfado rotundamente, plenamente, encuadrándose entre la docena de jóvenes maestros que mantienen los prestigios tradicionales de la pintura española"[1800].

1798 OSTALÉ, *op. cit.*, 26 de abril de 1923.

1799 APOLONIO, *op. cit.*, enero, febrero, marzo de 1923.

1800 LORENTE, *op. cit.,* 9 de mayo de 1923.

Era cierto que Díaz no gozaba de todo el reconocimiento merecido, en parte quizá, por haber permanecido en Zaragoza. De ahí que, como el propio Lorente indicaba, estuviera preparando en esos momentos una exposición individual a celebrar Madrid. Ésta, que por lo que sabemos no llegó a producirse, habría supuesto un importante momento dentro de su trayectoria. Incluso la prensa llegó a anunciar que tendría lugar en abril de 1925 en el Salón Nancy, pero, revisada la prensa del momento, todo parece indicar que, finalmente, no tuvo lugar.

Más generoso que en ocasiones anteriores se mostró Aguado Arnal con su envíos. En total nueve obras entre paisajes y apuntes, entre ellas: *Cava Baja, Orillas del Manzanares, Otoño, Rincón de Segovia* y, de no corresponderse con éste último, también el *Paisaje de Segovia* que había enviado el año anterior a la Nacional. Ostalé, en su reseña, insistía en algo a lo que ya se había hecho referencia con motivo de la anterior regional: las dos etapas que podían encontrarse en su tratamiento del paisaje. Concretamente, las que había desarrollado antes y después de su paso por París hacia 1920:

> "Las dos fases en que se divide la carrera artística de Aguado, ya observadas en el año anterior, se confirman en la Exposición actual. Aguado, como muchos artistas, se dejó influir en París por los salones de los modernos impresionistas y no pudo evitar tal influencia al pintar. De las obas que presenta, todas ellas muy estimables, destacan briosamente el callejón de Toledo y las orillas del Manzanares. Aguado es un gran paisajista, que trabaja infatigablemente y que merece más atención de la que se le dedica"[1801].

Ramón Acín, por su parte, envió cuatro trabajos en los que, en opinión de Ostalé, "la intención supera a la forma"[1802]. Dos dibujos al pastel tomados en Montserrat, ambos realizados con lápices de color azul y rojo y conservados en el Museo de Huesca; una caricatura titulada *Vuelta de Marruecos* en la que volvía a tratar el tema de la guerra, en este caso, a través de la ironía; y, por último, un apunte titulado *Feria de madera en Huesca* que, según la crónica de *Heraldo,* estaba lleno de movilidad, mostrando a un artista "brioso y enérgico"[1803]. La familia del autor conserva un dibujo realizado con lápices de colores que recoge este mismo asunto, si bien está fechado en 1925 por lo que debió tratarlo en diferentes ocasiones.

Hay que referirse también a la participación de Martín Durbán que remitió, al menos, cuatro retratos y tres paisajes. Los retratos eran los de José Tena, Marcial Buj, el escultor Sorribas y su hermana Carmen, mientras que los paisajes se titulaban *Arco del Deán*, *Mezalocha* y *Juslibol*. Como era de esperar en un autor de su juventud la crítica señaló los avances que había realizado en su pintura desde la anterior regional. En concreto, Ostalé consideraba que la evolución había sido enorme, por lo que esperaba futuros triunfos del pintor:

1801 OSTALÉ, *op. cit.,* 26 de abril de 1923.

1802 *Ibídem.*

1803 M., *op. cit.,* 25 de abril de 1923.

> "De la juventud, de los entusiasmos y del sentimiento de este muchacho, hay derecho a esperar triunfos resonantes. Si no son obras definitivas las que hoy presenta, hay en ellas tal cúmulo de aciertos que revelan ya a un buen artista. La fisonomía de don José Tena es magnífica. El retrato de su hermana Carmen, una filigrana. El de Marcial Buj no puede juzgarse, porque está sin terminar. El de Sorribas, acertadísimo. Los paisajes que expone, si bien no tienen la importancia de los retratos, son estimables"[1804].

De todos ellos conocemos a través de una imagen en blanco y negro el retrato de su hermana, que el pintor había llevado también al Salón de Otoño celebrado el año anterior, siendo reproducido en el catálogo del misma. El crítico "M", señaló acertadamente que la cabeza tenía un aspecto "boticellesco", de acuerdo con esa reinterpretación de la fórmulas clásicas que caracterizó la obra del autor. Intuimos en éste un cuidado dibujo, así como un tratamiento reposado y hasta cierto punto arcaizante de las formas.

Respecto al de José Tena, pudo ser una primera versión, o un trabajo previo, para el retrato de este mismo personaje que conserva el Museo de Zaragoza y que está fechado en 1926. Vemos en esta versión cómo Durbán trabaja desde una reinterpretación de los modelos clásicos que podemos vincular a las premisas del retorno al orden: composición ante una ventana que se abre a un paisaje, cuidado claroscuro para la correcta representación volumétrica de las formas… Pero, al mismo tiempo, un tratamiento de la luz, el color y la pincelada notablemente contemporáneos. El agitado cielo, con unas caprichosas nubes de formas algodonosas tiene que ver, sin lugar a dudas, con las enseñanzas recibidas de Díaz Domínguez.

Achacaba sin embargo Ostalé al pintor el hecho de que sus paisajes le recordaran en exceso a los de los pintores vascos, en concreto a la obra de Echevarría. Un referente que también citaba "M" desde *Heraldo de Aragón*. Aunque las obras que conocemos de esta etapa se alejan de este pintor, por ejemplo, en el tratamiento de la pincelada, tal vez fuera el uso libre y contrastado del color común a ambos, aquello en que estuvieran pensando ambos periodistas. Por otra parte, más allá de las posibles referencias a Echevarría, la influencia de los vascos era más que probable, entre otras cosas, por el protagonismo que habían tomado en el propio ambiente local del momento; también el propio Díaz había bebido de esa misma fuente. Ahora bien, lo que Ostalé demandaba, dada la calidad que encontraba en los trabajos del joven autor es que éste fuera capaz de desarrollar "su personalidad que es muy digna de estima y en la que creemos sincera y firmemente"[1805].

1804 OSTALÉ, *op. cit.,* 26 de abril de 1923.

1805 *Ibídem.*

"M", por su parte, puso énfasis en el hecho de que el público zaragozano se sentía "desconcertado" ante las obras del pintor. Achacaba esto a la falta de mercado artístico en la ciudad y se preguntaba qué ocurriría si se exhibieran las obras de Anglada Camarasa o de los modernos franceses e italianos. Y aclaraba: "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"[1806].

En cuanto al resto de obras, conocemos una visión realizada por Durbán en 1922 del Arco del Deán que podría corresponderse con la que expuso en esta ocasión. De la visión de este pequeño rincón zaragozano, bastante convencional en el tratamiento de las formas arquitectónicas, sorprende especialmente el modo en que Durbán resuelve las figuras. En ellas vuelve a observarse la influencia de Díaz, por la libertad y expresividad en la interpretación de las mismas, así como por la ausencia de detalles. Añade a todo esto un recurso propio como era la utilización de un marcado contorno negro en el dibujo de éstas. Yendo más allá de lo desarrollado por Díaz, las figuras parecen perder su carácter humano para convertirse en auténticos muñecos de trapo, guiñoles de un teatro imaginario dirigido por el pintor. Especialmente ocurre así con el grupo de baturros que canta y toca la guitarra al final de la escena, que poco tenían que ver con los tipos que hemos podido ver en buena parte de los regionalistas hasta el momento. Tan sólo serían equiparables a las interpretaciones que de éstas hacía Ramón Acín y, en cierta medida, Díaz Domínguez, e incluso, fuera del ámbito aragonés, a las fórmulas que estaban desarrollando en ese momento autores como Carlos Ruiz de Tejada.



Martín Durbán, *Arco del Deán*, 1922

1806 M., *op. cit.,* 25 de abril de 1923.

Entre los demás expositores cabría citar el caso del escultor José Bueno quien, dando prueba de la pervivencia de una serie de asuntos y, al mismo tiempo, dando respuesta a lo que se le había venido demandando en su caso particular, presentó un proyecto de fuente monumental, "alegoría y a la vez homenaje a la jota". También otro escultor, Enrique Anel, presentó un retrato de mujer aragonesa realizado en yeso.

Podemos concluir que la exposición de 1923 parecía responder a un momento de tanteo, en el que todavía no se habían decidido los autores aragoneses por explorar firmemente algunas vías en las que la plástica se adentrará definitivamente en la segunda mitad de la década. A este respecto, y más allá del interés de algunos de los trabajos presentados, puede hablarse de un cierto fracaso, de modo que ni la propia crítica pareció interesada en insistir en la necesidad de renovar y regenerar unos discursos que empezaba a resultar anticuados.

3.2.23 Rafael Aguado Arnal entre 1917 y 1925

Tal y como hemos podido comprobar a través de su participación en diferentes exposiciones –la Hispano Francesa y las dos organizadas por la Asociación de Artistas Aragoneses, fundamentalmente–, la obra de Rafael Aguado Arnal sufrió un cambio considerable a principios de la década de 1920. Dado que ese cambio se corresponde con otros muchos que se estaba produciendo tanto en Aragón como en el resto de España, y que afectaron a la propia validez del regionalismo como solución estética, es necesario que tratemos de analizar en qué consistió.

El proceso se había iniciado con el traslado de Aguado a Madrid hacia 1916. Dejaba Zaragoza en un momento de cierta madurez, después de haber colaborado con Barradas en *Paraninfo* y tras haber desarrollado una íntima relación con Zuloaga que mantendría en el tiempo. Plásticamente era el vasco, y no el uruguayo, el que había marcado su pintura. Sin que hubiera olvidado tampoco el magisterio ejercido por Chicharro durante su juventud. Como pintor de figuras se había sumado a los asuntos de moda en ese momento y era reconocido en Aragón por sus baturras. También el ámbito de la cartelería, donde había dado ciertas muestras de conocer las novedades modernistas, le había reportado algunos éxitos; y volvería a hacerlo posteriormente. Pero ya entonces era el paisaje el género más cultivado por el autor, especialmente los ambientes naturales de los suburbios ciudadanos. En Zaragoza, la orilla del Ebro y el Canal Imperial fueron sus temas predilectos; los cuales, por cierto, no abandonará a lo largo de toda su trayectoria.

Sabemos que, una vez instalado en Madrid, trabajó como restaurador. De hecho, dedicaría a esta actividad buena parte de su trayectoria vital. Todavía en 1922 se anunciaba como pintor-restaurador en *Revista de Bellas Artes* desde su domicilio en Cava Baja, 22. De ahí que en octubre de 1925 recibiera desde su ciudad natal el encargo de restaurar, junto a Ángel Díaz Domínguez, el telón pintado por Marcelino de Unceta para el Teatro Principal. Años después, también el Centro Mercantil recurriría a sus servicios en este área.

Pero, al mismo tiempo, desde su llegada a la capital, Aguado se preocupó por multiplicar su presencia en todas aquellas exposiciones a las que pudo tener acceso, con la esperanza, entendemos, de hacerse un nombre en el ambiente artístico de la ciudad. Así participó puntualmente en las exposiciones nacionales celebradas a partir de 1917, las colectivas del Círculo de Bellas Artes y los salones de otoño.

Madrid, supuso, entre otras cosas, la incorporación de un nuevo repertorio de temas: los alrededores de la ciudad, las orillas del Manzanares, la zona de la Moncloa; pronto ocuparon un lugar clave dentro de su producción. Además, Aguado descubrió el paisaje castellano e incorporó Segovia, Toledo o Ávila a su repertorio. En cierto sentido, se sumó, tardíamente, a ese grupo de pintores que convirtieron las tierras castellanas en tema esencial de su trabajo, aquellos que la historiografía ha puesto en relación con la poética de la generación del 98. De hecho, pronto se hizo notable en su obra la influencia del precursor de todos ellos: Aureliano de Beruete. De éste tomó puntos de vista, elementos de atención –como las ropas tendidas–, y, en algunos ejemplos, el tratamiento de la luz.

Estas obras "beruetianas", convivían en su trabajo con esas otras más marcadas por las visiones urbanas de Zuloaga, como aquellas *Casas viejas*, que había exhibido junto al vasco en Zaragoza. Aquí mostraba preferencia por las tonalidades apagadas, las luces nocturnas, la visión lúgubre y hasta cierto punto descarnada del espacio urbano. Por las enumeraciones que hemos podido localizar, Segovia y sus diferentes rincones, ganaron pronto protagonismo en su trabajo. Entendemos que, como a tantos otros, Zuloaga atrajo al pintor hasta la ciudad. Y no sólo debió coincidir con éste allí, sino también en el País Vasco, donde la familia de Aguado conservaba una casa en las afueras de Vitoria. Sus descendientes hablan de veranos junto a Zuloaga en la casa de éste en Zumaia, también en Lerma, y de su amistad con otros pintores vascos como los Zubiaurre. La propia guerra civil debió pasarla Aguado en Motrico, otra localidad motivo habitual de la pintura vasca, y tanto sus calles, como sus costas, forman parte también de los temas tratados por Aguado.

A partir de 1918 las obras de Aguado empezaron ilustrar esporádicamente las páginas de la revista *La Esfera.* De este modo hemos podido conocer trabajos como *Española,* fechado en 1917, que fue reproducido a color por la publicación[1807]. También *Aldeana*, que debió realizar en ese mismo momento[1808]. Son tipos femeninos, ya no aragoneses, en los que demuestra la influencia de la pintura de los citados Chicharro o Zuloaga, también su admiración por la escuela española de pintura. Luces contrastadas, tonalidades oscuras, esmerada técnica en la representación de los rasgos… se trataba de un artista firmemente arraigado en la tradición realista, y, como tal, era percibido.

Sobre lo que debió ser su producción como paisajista en esos años resultan muy ilustrativas unas palabras publicadas por Francisco Alcántara en relación con la obra que Aguado envió al Salón del Círculo de Bellas Artes en 1918:

1807 *La Esfera,* Madrid, 11 de mayo de 1918

1808 *La Esfera*, Madrid, 13 de abril de 1918.

> "Rafael Aguado Arnal, tiene a la entrada, a la derecha, un *Paisaje*, número 1 del catálogo, que como impresión es lo más completo y viviente de este concurso, lástima que su color sea sistemáticamente pardo y tabacoso. Lo he observado ya en varias exposiciones. Las impresiones más diversas, expresadas siempre con esta nota parda y tabacosa. Si renovara su paleta, es posible que hiciese cosas estupendas"[1809].

Precisamente esas tonalidades pardas dominan su *Pradera de San Isidro*, obra a la que ya nos referimos y que, contra lo que era habitual en el autor, fechó en 1917. También la citada *Aldeana* se ajustaba estrictamente a esa misma gama cromática. Alcántara le demandaba que renovara su paleta. Y esto fue, precisamente, lo que hizo hacia 1920. Fue entonces cuando debió viajar a París y se dejó influenciar por sus luces, sus espacios y también por los paisajistas franceses. Resulta evidente que los impresionistas y algunos de sus seguidores, le influyeron notablemente en este momento.

Lamentablemente conocemos la mayor parte de las obras de entonces a través de reproducciones en blanco y negro publicadas en prensa. Que tengamos este conocimiento de las mismas, fue posible gracias a la intensa actividad expositiva que desempeñó en España tras regresar de París. Ya no sólo a través de muestras colectivas, sino también con exposiciones individuales que le llevaron, durante los años siguientes, a mostrar su obra en Madrid, Barcelona y Zaragoza.

La primera tuvo lugar en enero de 1922 en el saloncito del Ateneo de Madrid y lo cierto es que despertó bastante interés entre los medios especializados. También a nivel de ventas debió ser un éxito considerable a juzgar por lo que éstos mismos recogían[1810]. Aguado reunió un buen número de obras, cuarenta y una en total; treinta y cinco cuadros y seis estudios. Conocemos los títulos de algunas de ellas: *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.* Todas éstas paisajes y, especialmente, vistas urbanas. La presencia de figuras fue muy inferior en número, no debieron ser muchas más que *Una cañí, Una aldeana italiana, Cabeza de gitana, Viejo modelo, Una aldeana, Autorretrato* y *Una gitana.*

También las cuatro obras que había llevado un mes antes a la exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses, *Catedral de Segovia, Una plaza de Toledo, Rincón de Salamanca* y *Orillas del Sena,* debieron verse en Madrid. De ambientación parisina sólo tenemos constancia de que estuviera esta última, pero, aunque no en gran número, debió presentar alguna más. La gran mayoría eran visiones de Castilla y Aragón, por lo que su regreso de Francia debía ser todavía reciente y su estancia allí no muy prolongada. También pudo haber viajado a Italia pero, puesto que sólo conocemos una obra, *Mujer italiana*, que tuviera ese tema de

1809 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.

1810 Así se señalaba, por ejemplo, en: J.D.C., "Rafael Aguado y Arnal", *Revista de Bellas Artes*, nº 5, Madrid, marzo de 1922,

inspiración, resulta difícil asegurarlo. Fundamentalmente porque este lienzo, que también fue reproducido a color por la revista *La Esfera*[1811], prácticamente repite uno de los tipos sardos que su maestro Chicharro había representado a su paso por Cerdeña. Por lo que incluso su datación, pese a haber sido expuesta y reproducida en 1922, resulta algo incierta. Ahora bien, dos años después, cuando exponga en Barcelona, parece que el número de obras de inspiración italiana fue algo más abundante.

La recepción crítica de la exposición fue bastante positiva. José Francés, desde *La Esfera*, trazaba brevemente la trayectoria del autor, señalando su descubrimiento en la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses*[1812]. A partir de ese momento, continuaba, fue un habitual de diferentes muestras colectivas, hasta que finalmente su presentación en solitario en el Ateneo, le había permitido dar verdadera prueba de lo que era su trabajo: "No se trata de uno de esos artistas vocingleros y ocasionales que buscan el triunfo con la extravagancia arbitraria o el pastichismo a ultranza. No. Es un artista serio, concienzudo, afiliado desde el primer momento a una tendencia realista de indiscutible filiación española"[1813]. Unos rasgos que permitían a Francés elogiar la labor de un artista que, en su opinión, seguía "honrada, lealmente, su camino".

Su habilidad para la recreación del paisaje fue especialmente subrayada por Blanco Coris desde *Heraldo de Madrid:*

> "En la Exposición de sus últimas producciones, abierta al público en el Ateneo de Madrid, pueden apreciarse las facultades de este artista al interpretar el paisaje. Aguado Arnal tiene una excelente visión de los conjuntos y entona, ajustándose al natural, sin prescindir de los detalles esenciales para caracterizar las formas de la naturaleza. En los estudios de figuras se ve con más claridad esta tendencia fina de pintor sólido y decidido"[1814].

Si bien también hubo opiniones contrarias, como la de un comentarista anónimo de *Gaceta de Bellas Artes:*

> "Este pintor, a nuestro juicio, es posible que pueda hacer mucho más de lo hecho en lo que ha presentado; han llegado estas Exposiciones particulares a tal punto, que no nos extrañará el mejor día ver todas las barreduras de los estudios expuestas, como si eso, las manchas de color, los apuntes con muchos desaciertos y muy poquísimos aciertos, pudiesen servir para algo más que para perjudicar a todos en general y al mismo artista en particular"[1815].

1811 *La Esfera,* Madrid, 29 de abril de 1922.

1812 "Vida artística. Exposición Aguado Arnal", *La Esfera*, nº 420, Madrid, 21 de enero de 1922. También incluyó este artículo en: FRANCÉS, J., *El año artístico 1922*, Madrid, Mundo Latino, 1923, pp. 13-14.

1813 *Ibídem.*

1814 BLANCO CORIS, J., "Arte y Artistas. Exposición Aguado Arnal", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 19 de enero de 1922, p. 3.

1815 *Gaceta de Bellas Artes*, nº 185, Madrid, 1 de febrero de 1922, p. 7.

Concluía este mismo autor que tan sólo había determinadas partes, de diferentes obras, que fueran verdaderamente notables. Parecía mostrar en sus palabras ciertos prejuicios contra el carácter impreciso, de sobrios matices ambientales y escasa definición de los pequeños detalles, que era propio del autor. De ahí que considerara como apuntes muchas de las obras expuestas.

Ahora bien, en ningún caso, podemos hablar de grandes rupturas respecto a la tradición paisajística en la obra de Aguado. Y así lo señalaban diferentes publicaciones como *Revista de Bellas Artes* que hablaba de "de una técnica clásica, de construcción bien empastada y bien observado el natural"[1816]; o Blanco Coris que hablaba de "temperamento robusto y vigorosa paleta"[1817]; así como Francés que enumeraba "sobriedad, respeto al natural, concisión cromática", como características de su pintura[1818].

Dado que situamos en torno a 1920 o 1921, el punto de inflexión en la obra de Aguado, necesariamente tuvo que exponer en Madrid obras anteriores y posteriores a esa fecha, que evidenciaran el cambio. Con la primera etapa, la que mostraba más claramente la influencia de Zuloaga, parecen relacionarse sus obras segovianas. Al menos a juzgar por la descripción de algunas de ellas ofrecida por *Heraldo de Madrid:*

> "Obras de Segovia junto a Zuloaga: «La casa verde», de Segovia, es un efecto de noche de excelente impresión. Como paisaje de dificultades el artista presenta en esta obra, en unión de un efecto de sol con el lienzo «Casas viejas» y «Una plaza de Toledo», su facilidad para la interpretación de las horas y aspectos diversos del paisaje, que trata con amplitud de paleta a grandes pinceladas, obteniendo efectos de gran contraste y precisión"[1819].

En esa misma línea –contrastes lumínicos, grandes pinceladas…–, parecen situarse algunos de los trabajos que conocemos por reproducciones como *Puerta de las Donadas (Segovia)* y *Rincón Segoviano* que fue reproducida en color por la revista *La Esfera*[1820].

Por otro lado, conocemos dos obras que podemos fechar en los momentos iniciales de su nueva etapa. Si bien conviene subrayar que algunas de las fórmulas que adquirirá entonces permanecerán a lo largo de toda su trayectoria. Aguado exhibió en 1921 una visión del *Siete Picos* en la sierra de Guadarrama que puede corresponderse con la que incluimos en el catálogo. En éste podemos observar cómo la pincelada de Aguado se ha vuelto mucho más breve, de un carácter impresionista preocupado fundamentalmente por la recreación de los efectos atmosféricos. Al tiempo, predominan en el paisaje las luces grises y azuladas que serán, en lo sucesivo, tan características del autor. Las formas

1816 "Actualidad artística en España. R. Aguado Arnal", *Revista de Bellas Artes*, nº 4, Madrid, febrero de 1922, p. 15.

1817 BLANCO, *op. cit.,* 19 de enero de 1922.

1818 FRANCÉS, *op. cit.,* 1923, p. 14.

1819 BLANCO*, op. cit.*, 19 de enero de 1922.

1820 *La Esfera*, nº 428, Madrid, 18 de marzo de 1922.

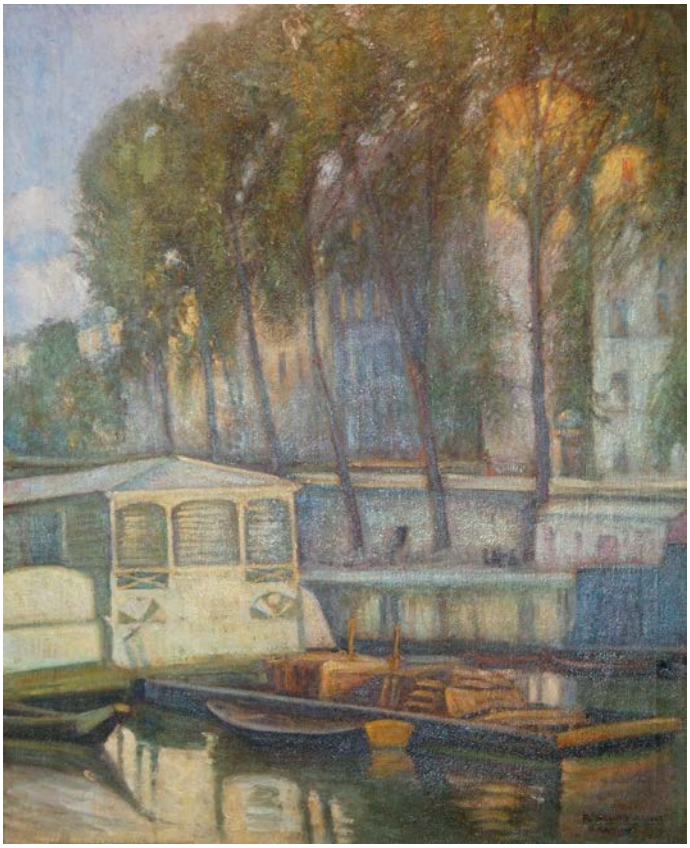
se muestran imprecisas, confundiéndose en el paso de una zona del paisaje a otra pero, la impresión general, tal y como señalaban las crónicas publicadas, es un de un delicado carácter realista. Por lo demás, y pese a esa predilección por el paisaje castellano, ha dejado atrás las visiones sobrias, descarnadas, de la tierra, para profundizar en una línea más amable, preocupada, sobre todo, por los matices lumínicos. Un visión íntima, elegante y desdramatizada del paisaje, que, en ciertos aspectos, no estaba tan distante de la que esa misma década ofrecerían autores como Cristóbal Ruiz.



Rafael Aguado Arnal, *Guadarrama (Siete Picos)*, c. 1921

Como vimos, el paso por París añadió nuevos asuntos a su producción, especialmente visiones de las orillas del Sena y sus canales, motivos acordes con los mismo que buscaba en Zaragoza o Madrid. Conocemos una de éstas, *Orillas del Sena*, que sabemos figuró en la exposición zaragozana de 1925, pero que pudo ser también la homónima que presentó a la exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses de 1921, y que se habría visto también en Madrid y Barcelona. Recoge, en un formato vertical, la visión de un embarcadero, la hilera

de árboles situada detrás y las construcciones que se levantan tras éstos. Se hace aquí más evidente la influencia del impresionismo, a cuyos autores debió estudiar a su paso por París. Fueron éstas el tipo de composiciones que mejor resultado dieron al autor. Obras agradables, sutilmente decorativas y de una modernidad muy contenida.



Rafael Aguado Arnal, *Orillas del Sena,* c. 1920

De ahí que resulte aún más insólita la visión de un canal que hemos fechado en ese momento y que demuestra su acercamiento a otras formas de concebir el paisaje que, por lo que sabemos, no desarrolló en mayor medida en su pintura. Es una obra de ambientación imprecisa, podría ser el Canal Imperial de Zaragoza pero también el Canal Saint Martin de París, en la que el camino seguido por Aguado es totalmente opuesto al de la obra anterior. Pero que, al mismo tiempo, tampoco se corresponde con ninguna de las etapas conocidas del autor. De ahí que la consideremos un ensayo ejecutado a su paso por la capital francesa, de trazo muy rápido, sin preparación de la tela y que ni siquiera se molestó en firmar. En cualquier caso, el autor la conservó y ésta pasó a sus descendientes. Está resuelta a base de pinceladas amplias, con superposición abrupta de tonos que no se detienen en las precisas matizaciones propias de Aguado; con un contorno grueso en el dibujo de las formas, ausente

en el resto de su producción. En cualquier caso, logra una magnífica ambientación lumínica de tonalidades grises, eso sí, muy propia de su pintura, pero a la que llega por un camino bien diferente; mucho más avanzado y arriesgado del que habitualmente seguía.



Rafael Aguado Arnal, *Canal Imperial de Aragó*n o *Canal de Saint Martin*, c. 1920

Ostalé Tudela, al hacerse eco en la prensa aragonesa de la exposición madrileña del autor, se refería a esa capacidad para asimilar diferentes tratamientos del paisaje en sus obras, marcando, al mismo tiempo, la evolución que hemos planteado en torno a esas fechas:

> "Por encima de todas las cualidades, posee una que no sabemos si le favorece o le perjudica: y es que tiene la facultad de asimilar el arte que le interesa, de un modo sorprendente.
>
> Estos últimos lienzos, algunos nos hacen percibir cierto aroma del francés y un algo de ese arte viril de Ignacio Zuloaga"[1821].

Por otro lado, finalizaba Ostalé su artículo solicitando al autor que expusiera su obra en Zaragoza antes de hacerlo en Barcelona. De modo que, en 1922, ya debía tener en perspectiva sus futuras presentaciones, aunque ambas tardarían un tiempo en llegar.

1821 OSTALÉ TUDELA, "Exposición de Aguado Arnal", *El Noticiero*, Zaragoza, 18 de febrero de 1922, p. 1.

La primera fue, finalmente, la de Barcelona, que se celebró en los salones de "El Siglo" en marzo de 1924. En la revista *La Esfera*, siempre atenta a la trayectoria de Aguado, se incluyó una crítica a la misma firmada por Joaquín Ciervo, quien se ocupaba de los acontecimientos artísticos en esa ciudad. Subrayaba Ciervo la simpatía que generaban en el espectador las obras de Aguado en las que veía un aire de "especial optimismo". Sobre su técnica indicaba:

> "Este muy notable pintor concede gran importancia a las manchas.
>
> Las tonalidades emergen gallardas haciendo unos contrastes relacionados con ponderable justeza donde la sombra lucha con la luz que cae de plano.
>
> Así, resuelve varias visiones, dando encantadora *expresión* desde las gamas tocadas por el sol hasta llegar a las entonaciones azulinas verdosas de las noches diáfanas"[1822].

Ciervo ponía en relación la pintura de Aguado con la moderna escuela belga, citando a autores como Albert Baertsoen e Isidore Opsomer, e incluso señalaba una posible vía de desarrollo para su pintura: "Nuestro paisajista tiende hacia el realismo; y cuando produzca creaciones de mayores arrestos su acomoditividad ante la Naturaleza, le pondrá en línea paralela con el enérgico Laermans"[1823]. Eugène Laermans fue una suerte de regionalista belga con tendencia a la visón trágica de la vida rural, perteneciente a una generación anterior a la de Aguado. Algo ajeno, por lo que conocemos, a la línea que venía desarrollando el aragonés en ese momento pero, sin duda, un autor de gran calidad. Por cierto que, Ciervo, en cuanto a la línea evolutiva presente en Aguado, lo encontraba no sólo preocupado por el realismo, sino también por una línea de modernidad que se hacía visible en su obra *La Virgen del Puerto.*

Respecto a las obras presentadas en Barcelona, salvo por la inclusión, imaginamos, de algunos trabajos, más recientes, no debieron ser muy distintas a las vistas en Madrid: ·"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"[1824].

Por último, en cuanto a la exposición zaragozana de Aguado, ésta debió retratarse en diferentes ocasiones, celebrándose finalmente entre enero y febrero de 1925; en compañía del escultor Enrique Anel. En un principio iba a tener lugar, como otras exposiciones planificadas en ese mismo momento, en los locales de la Agrupación Artística Aragonesa pero, finalmente, se trasladó a la sede del Centro Mercantil. Interrogado por *El Noticiero* sobre sus proyectos para ese año, Aguado había expresado en qué quería que consistiera la muestra, dejando también claro la voluntad de introducir determinadas novedades plásticas en su pintura:

1822 CIERVO, J., "La vida artística en Barcelona. R. Aguado Arnal y Mateo Balasch", *La Esfera*, nº 535, Madrid, 5 de abril de 1924.

1823 *Ibídem.*

1824 *Ibídem.*

"He procurado en ella remozar mis anteriores producción, 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"[1825].

En cualquier caso, y a juzgar por el listado de obras ofrecido por *Heraldo de Aragón*[1826], Aguado seguía manteniendo en buena medida la selección que había mostrado en citas anteriores, si bien en esta ocasión no fueron más que una veintena: *Orillas del Sena* –ya comentada–, *En la Virgen del Puerto, Ribera del Manzanares, El puente del Rey, Tierras de Selgua, Casa de Campo, Luna clara, Rincón segoviano, Calle madrileña, Casas viejas, Otoño, Paisaje de Madrid, Bajo los árboles, El Canal, Casucas, Una cañí, Aldeana italiana* y *Cabeza de mujer*. A éstas añadió dos bodegones, un género en el que debió iniciarse en este momento y con el que, hasta 1930, no probaría suerte en la Nacional.

Los hermanos Albareda trazaron en *El Noticiero* una semblanza algo confusa sobre la trayectoria del autor, vinculando su pensionado a la Diputación de Zaragoza –en lugar de al Ayuntamiento–, y señalando que, tras su etapa de formación en la capital madrileña, se trasladó a París durante algunos años. Algo que no hemos podido confirmar. Respecto a su pintura, y por sus propias características, fue del gusto de los críticos, dado que, pese a su estancia parisina, no había en ella atisbos de las "estridencias" contra las que éstos se caracterizaron por alzar su voz.

Resulta difícil adscribir la obra realizada a principios de los años veinte por Aguado al regionalismo; como, en general, ocurre con los autores centrados únicamente en el paisaje. Los tipos aragoneses formaron parte de su producción únicamente durante las dos primeras décadas del siglo y, tras trasladarse a Madrid, desaparecieron de su pintura. No así los paisajes aragoneses. Especialmente las vistas de Zaragoza, uno de los asuntos más reconocibles del autor. También sabemos que en el verano de 1924 se trasladó a Alquézar para pintar esta zona y, después, al Pirineo, aunque no conocemos ninguno de los trabajos resultantes. Ya en la posguerra hizo lo propio con otras localidades como Albarracín. Pero Aguado no trató de forma exclusiva los asuntos de inspiración aragonesa. Su interés estaba en el paisaje y en los efectos atmosféricos y de luces que se producían en éste. No se trataba, por tanto, de una exaltación de la tierra aragonesa, ni tampoco de la castellana. Se trataba de llevar al lienzo aquella vista, aquel lugar, aquel rincón, que había conmovido su sensibilidad. Así lo hizo la ribera izquierda del Ebro y el puente de Piedra y también el Canal Imperial; y de ahí sus insistencia en el tratamiento de estos lugares.

Por otro lado, Aguado más que un estricto paisajista fascinado por la naturaleza en su más libre expresión, es un pintor obsesionado con la captación de las visiones urbanas, la naturaleza que circundaba o contenía la ciudad, así como pequeños rincones, degradados, rurales todavía, de ésta. Éste fue su verdadero objeto de interés, ya fuera en Zaragoza,

1825 "¿Qué proyectos tiene usted para 1925?", *El Noticiero*, Zaragoza, 1 de enero de 1925, pp. 9-11, espec. p. 11.

1826 "Notas de arte. Inauguración de la Exposición Aguado-Anel", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 27 de enero de 1915, p. 2.

Madrid, Segovia o Toledo. En este sentido, podemos vincularlo muy estrictamente a lo que Jaime Brihuega ha denominado como la "poética de lo suburbial"[1827]. La propia fotografía de Alfonso, *Lavaderos del río Manzanares* (1910), con la que Brihuega abre su estudio sobre la cuestión, podría haber inspirado cualquiera de las visiones de ese río realizadas por el autor. De hecho, compositivamente hablando es muy cercana a las *Orillas del Manzanares*, que expuso en Zaragoza en 1925. Como bien señala Brihuega lo suburbial, en el arte contemporáneo, "ha encarnado paradigmas de modernidad, pero también sus reversos"[1828]. La pintura de Aguado estaría centrada, precisamente, en esta segunda faceta. Y es que, como indica el autor, en la década de 1920 las visiones urbanas de lo suburbial desarrolladas por autores como Gutiérrez Solana, García Maroto, Vázquez Díaz o Aurelio Arteta se enfrenta a esa dialéctica entre tradición y modernidad propia de los nuevos realismos. La obra de Aguado, si bien desde unos presupuestos siempre más inclinados a la tradición que a la modernidad, admitiría ser situada en ese mismo contexto. Nada en la trayectoria de Aguado Arnal permite hablar de ese "neocubismo temperado" en el que se moverían algunos de estos autores, pero lo cierto es que algunos de sus paisajes, que sólo conocemos por imágenes en blanco y negro, muestran una cierta reducción de los volúmenes arquitectónicos que invita a plantearse un cierto reflejo del mismo proceso renovador que se desarrolló en el trabajo de los citados.

3.2.24 La plástica regionalista de Ramón Acín (1916-1925)

Terminar el presente apartado haciendo referencia al tratamiento que del regionalismo hizo Ramón Acín, tiene mucho que ver con el peculiar modo en que el oscense se enfrentó a este lenguaje, ajeno al modo en que se hizo tanto en Aragón como en el resto de España, y siempre desde un punto de vista avanzado que nos servirá para adentrarnos en el siguiente periodo cronológico, caracterizado por la paulatina implantación de unos lenguajes plásticos bien diferentes.

Ya nos ocupamos en su momento de la ideología política de Acín, en concreto, del modo en que concibió el regionalismo. Un regionalismo compatible con sus ideas progresistas y favorable a la creación de un estado de carácter federal. Estos planteamientos, que obviamente conocemos especialmente a través de sus escritos periodísticos, tienen también reflejo en su obra gráfica y, aunque de forma menos evidente, también en el resto de su producción artística; por lo que se tratan de ámbitos que difícilmente admiten un análisis independiente. En cualquier caso, trataremos de centrarnos en este apartado en el estudio de aquellas obras en las que lo aragonés, se convirtió en el asunto fundamental tratado por el pintor. A través de ellas, también encontramos testimonio del carácter comprometido de Acín, probablemente el autor aragonés con una más evidente implicación en un aragonesismo

1827 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* [catálogo de la exposición comisariada por Javier Pérez Segura], Madrid, Caja Segovia, 2003, pp. 63-77.

1828 *Ibídem,* p. 67.

de acción. Un artista que admite el calificativo de regionalista pese a que trascendió, con mucho, los límites que hayamos podido trazar para caracterizar este lenguaje. En cuanto al marco cronológico en el que entendemos puede hablarse de una mayor vinculación con la poética regionalista, 1916-1925, nos ajustamos al estudio realizado por Concha Lomba sobre la trayectoria del artista[1829].

Lugar privilegiado para analizar la visión que Acín tenía de lo aragonés encontramos en su abundante obra gráfica. Acín inició su labor como ilustrador gráfico en las páginas del *Diario de Avisos de Zaragoza* en 1910, pasando el año siguiente, a colaborar con el semanario satírico madrileño *Don Pepito*, mientras experimentaba, por unos meses, la vida bohemia de la capital. En este momento firmaba sus notas humorísticas como Fray Acín, denominación con la que se le conocerá durante estos primeros años en el ambiente artístico aragonés.

Tal y como señaló Miguel Bandrés, Acín empezó a colaborar a comienzos de 1912 con *El Diario de Huesca*, justo en el momento en que éste estrenaba nuevo director, Luis López Allué, quien apostó por dar una mayor importancia a la imagen gráfica[1830]. Allué, el mejor representante del regionalismo literario aragonés, se convirtió rápidamente en íntimo amigo del artista. Como no podía ser de otra forma, Allué comenzó a realizar artículos vinculados a su característica visión de un costumbrismo aragonés de corte popular, lo que debió influir en la línea que pronto tomaron las viñetas humorísticas de Acín, que trataban de reflejar, con evidente sorna y tono crítico pero jocoso, el talante aragonés.

Las notas cómicas de Acín estaban compuestas por una escena dibujada que era completada por un texto, normalmente dialogado, recogido al pie. Los textos resultan indispensables para entender el significado humorístico de la composición, y en ellos introduce evidentes, y exagerados, giros propios del habla popular que refuerzan el carácter costumbrista del conjunto. Pese a la gravedad de algunos de los temas tratados, como la violencia ejercida contra las mujeres en el matrimonio recogida en *Filosofía baturra*[1831], Acín trata de acercarse a ellos sin perder el carácter jocoso. De este modo, logra ya en sus primeros trabajos introducir un contenido crítico, de denuncia social, sin perder la atención del lector.

Acín retrata a sus baturros desde la inocencia, incluso la brutalidad, pero, sobre todo, desde la dignidad. En este sentido se apartó del baturrismo más zafio, tan en boga en ese mismo momento en publicaciones aragonesas y nacionales. La forma en que concebía su retrato de las clases populares queda reflejado en una de sus colaboraciones escritas en *El Diario de Huesca*, publicada en octubre de 1913. En ese momento Acín se encontraba viviendo en Barcelona, y allí se había hecho cargo de la dirección de los ensayos de una representación de la obra *Buen tempero* de Luis López Allué en el Centro Aragonés de la ciudad. En su escrito Acín relata la marcha del estreno y recoge las palabras que le había escrito el propio Allué sobre el modo en que quería que fueron tratados sus personajes:

1829 LOMBA, "La trayectoria artística de Ramón Acín… *op. cit.,* 2002.

1830 BANDRÉS, *op. cit.*, 2002, p. 73.

1831 FRAY ACÍN, "Filosofía baturra", *El Diario de Huesca,* Huesca, 21 de enero de 1912, p. 1.

> "«*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, ingenuidad brusca pero sincera*». Por eso, porque sus baturros no son payasos, ni pazguatos, porque son ingenuos y porque son sinceros, sus baturros son distintos a los de los otros escritores"[1832].

Ese mismo tono era el que Acín procuró siempre introducir en sus visiones cómicas del aragonés. Baturros ingenuos, con una sencilla visión del mundo, pero no objeto de burla. Nunca pensados con el único fin de divertir a los lectores de las publicaciones donde aparecían.

Durante la etapa de Acín como pensionado de la Diputación de Huesca, se redujeron sus colaboraciones gráficas, pero, hacia el final de la I Guerra Mundial, éstas volvieron a hacerse habituales. Fue entonces cuando la denuncia social y política cobró una mayor fuerza. El baturro, más que en motivo humorístico, se convirtió en instrumento de denuncia, erigido en representante de las clases oprimidas. La denuncia del caciquismo, que tan claramente le ponía en relación con los discursos costistas, ocupó un lugar clave entre sus creaciones. Al tiempo que aumentaban sus colaboraciones, escritas y gráficas, con medios políticos de marcada orientación política –*Ideal de Aragón, El Comunista, Solidaridad Obrera, Lucha Social* o *Floreal*–, crecía también el tono crítico de los dibujos que veía publicados en medios como *El Diario de Huesca, Heraldo de Aragón* o *Diario de Avisos de Zaragoza*.

Formalmente, sus caricaturas, como bien ha señalado Concha Lomba, se muestran influidas por autores como Bagaría o Castelao, con los que había podido coincidir durante sus estancias madrileñas[1833]. Demostraba en ellas una especial habilidad para recoger con un trazo limpio y continuo la fisonomía de los tipos locales, con una concepción plástica mucho más avanzada que la demostrada por otros autores del momento centrados en la misma temática como Teodoro Gascón.

El modo en que Acín concebía el humorismo gráfico lo dejó recogido en un artículo publicado en *El Diario de Huesca* algunos años después. Aunque estaba dedicado a analizar la figura del dibujante Manolo del Arco, comenzaba con una explicación general de lo que Acín entendía como caricatura:

> "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 ellos.

1832 ACÍN, "Buen tempero en Barcelona", *El Diario de Huesca*, Huesca, 3 de octubre de 1913, p. 2.

1833 LOMBA, "La trayectoria artística de Ramón Acín… *op. cit.,* 2002, p. 20.

> En un caso dijérase que el caricaturista va tirando pieles de naranja ante los pies del caricaturizado para hacerle caer y reír en la caída. En el otro caso, parece como si le hiciese acompañar por un Ángel Custodio que le detuviera ante el precipicio, ante el ridículo.
>
> Entre estos dos extremos va desarrollándose toda la gama de la caricatura"[1834].

Podemos encontrar ambos extremos en la propia obra de Acín. En su visión del cacique estaría la sátira, la burla, el intento de hacerle caer y reír con su caída; mientras que el baturro, en general las clases populares pero casi siempre reflejadas a partir del contexto rural, quedaba recogido con humor, subrayando unos defectos de los que se dolía, realizando una denuncia de la falta de medios, de la necesidad del progreso y de la formación, para mejorar esa situación.

Más allá de sus colaboraciones en prensa, los asuntos aragoneses fueron también motivo central de la obra plástica del autor. Incluso desde sus primeros trabajos, pequeños apuntes dedicados a diferentes paisajes y localidades oscenses en los que también aparecen recogidos algunos tipos del lugar: rincones de Salillas o Loarre; figuras como las recogidas en *Vagabundo* (1906)*, Campesino descansando* (1907)*, Haciendo chorizos* (c. 1908) o *Pareja abrazada en la calle de un pueblo* (c. 1910-12); y constantes apuntes de la naturaleza, componen su primera producción. No realizará obras más ambiciosas hasta su etapa de pensionado, durante la que pintará la ya citada *Granada* (1915) y otras vistas de conjuntos urbanos como *Alquézar* (1916) o *Paisaje urbano* (1914-16).

Una de las mejores obras en que Acín ofreció su particular visión del regionalismo plástico sería *Alegoría del baile* (1915-16). En realidad, se trata no sólo de una magnífica visión del baile regional sino también del paisaje aragonés, su realidad y sus posibilidades. La obra, dividida en tres lienzos independientes, era en realidad un tríptico que debía mostrarse unido, tal y como sabemos por un boceto conservado. Se volvía así a recurrir a un formato tan propio del cambio de siglo adaptándolo a la temática regional. El lienzo central, de mayor tamaño, es en el que se recoge la alegoría de la jota a través de una escultura femenina dispuesta sobre un montículo, desnuda y con una guitarra en sus brazos. A su derecha, en un amplio paisaje, una multitud de personajes, en su mayor parte apenas esbozados, de los que los más cercanos, dos hombres y dos mujeres, bailan ante el resto en lo que parece una especie de romería. Las otras dos piezas continúan el paisaje trazado en la central, ofreciendo diferentes aspectos del mismo. En la de la izquierda aparece una pequeña localidad situada en un alto, a la que llega un camino tras recorrer las inmediaciones de su camposanto. La de la derecha, por su parte, muestra un extenso campo amarillo recorrido por un pequeño canal. De este modo, Acín no se limita únicamente a la representación del paisaje y el folclore, sino que también, con la inclusión de ese canal en una tierra aparentemente árida, añade las reivindicaciones costistas sobre la necesidad del desarrollo agrario a su creación.

1834 ACÍN, R., "El joven artista Manolo del Arco", *El Diario de Huesca*, Huesca, 6 de junio de 1930, p. 1.

Formalmente se trata de una obra resuelta a partir de una pincelada briosa, movida, con notables empastes de materia pictórica. De este modo las formas aparecen diluidas, poco definidas, pero resueltas con una habilidad tal, que resulta sencilla su identificación. Así ocurre con las figuras de baturros y baturras, construidas con pocas pinceladas pero en las que es evidente incluso el atuendo tradicional. Por lo demás, destaca la luminosidad del conjunto, subrayada a partir de una gran nube que cubre la mitad izquierda de la composición. Acín opta por la utilización de tonalidades puras, brillantes.



Ramón Acín, *Alegoría del baile* (escena central), 1915-1916

El Museo de Huesca conserva un dibujo que podemos titular *Tópicos,* dado que la palabra aparece manuscrita en su parte superior –junto a otras como "romería" o "cantos populares"–, en el que el autor vuelve a trazar una composición en forma de tríptico para un asunto regional. En este caso, la pieza central muestra la plaza de una localidad, tal vez Jaca por una inscripción alusiva a Santa Orosia de su parte inferior, en la que un grupo de gente en procesión porta cruces como es propio de la festividad de la santa. Sin ninguna continuidad

con la escena central, aparecen a ambos lados composiciones protagonizadas por figuras en primer término: a la izquierda un grupo de ansotanas y a la derecha una hombre que parece cantar. En cualquier caso, se trata sólo de un pequeño esbozo sobre el que no tenemos constancia que volviera a trabajar.

Los asuntos regionales siguieron siendo motivo habitual de sus dibujos durante los años siguiente. Así ocurre, por ejemplo, con su portada para el programa de San Lorenzo del año 1917, con un baturro portando una guitarra y apoyado en su bastón, y con un pequeño boceto de cartel que podemos fechar en ese mismo momento en el que aparece una pareja de baturros toca la guitarra y canta ante un paisaje.

La siguiente gran obra de Acín fue *Feria de Ayerbe*, que, como indicábamos, habría que fechar en torno a 1921, puesto que pensó en presentarla a la exposición regional de ese año. Como se ha señalado en diferentes ocasiones, la composición está inspirada en una fotografía tomada en la feria comercial de la localidad por Ricardo Compairé, que Acín guardaba en su colección. Tal y como recordaba Concha Lomba hace algún tiempo, Acín había dejado tiempo antes constancia de la importancia que otorgaba a las ferias como actividad representativa de sus Aragón natal[1835]. En un texto enviado a *El Diario de Huesca* en 1914 desde la capital madrileña señalaba: "¡Ferias de mi pueblo, no os olvido!"[1836]. No pueden extrañar, por tanto, las diferentes referencias a éstas que encontramos en su producción plástica.

El planteamiento de esta obra es similar al seguido en su *Alegoría del baile,* si bien se observa una progresiva reducción de la cantidad de materia pictórica en determinadas zonas. De este modo, algunas de las figuras recogidas en el escenario de la plaza de Ayerbe, apenas quedan intuidas a partir de unos rápidos trazos que incluso permiten observar la capa de pintura inferior. Acín define mucho más el espacio, la arquitectura y el paisaje, y sobre éste resuelve de una forma más rápida y abocetada la concurrida feria y sus protagonistas. Ningún otro regionalista se estaba moviendo en ese momento en unos planteamientos plásticos tan avanzados. Logra reducir Acín la escena costumbrista a sus elementos fundamentales de modo que resulta perfectamente reconocible pero alejada de cualquier retórica teatral de herencia romántica. No considera necesaria la minuciosa descripción de un lugar, una gente y una actividad, para retratar fielmente sus formas de vida. Lo que sí se observa es una clara preocupación, una atención prioritaria, al reflejo de esas "atmósferas colectivas", sobre las que llamaba la atención Concha Lomba[1837].

Entre 1922 y 1925 proliferan en la obra de Acín, los dibujos de vistas urbanas. Es el caso de los seis rincones ciudadanos de Huesca que le sirvieron para ilustrar la publicación de *Las calles de Huesca* de Ricardo del Arco. Una operación similar a la que llevaría a cabo el año siguiente Ángel Díaz Domínguez con la obra *El embellecimiento de Zaragoza* de José Valenzuela. Resulta interesante comprobar el modo tan distinto, y al mismo tiempo las

1835 LOMBA, "La trayectoria artística de Ramón Acín… *op. cit.,* 2002, p. 22.

1836 ACÍN, R., "Con cursiva del diez. No os olvido", *El Diario de Huesca*, Huesca, 4 de diciembre de 1914, p. 1.

1837 LOMBA, "La trayectoria artística de Ramón Acín… *op. cit.,* 2002, p. 23.

similares intenciones, con la que ambos autores se enfrentaron a la representación de sus respectivas ciudades. Uno de los dibujos de Acín, *Calle de Santiago*, sirvió al autor para realizar también un magnífico óleo, *Procesión en la calle de Santiago* (c. 1922), en el que vuelven a aparecer sus composiciones arquitectónicas a partir de tintas planas como marco donde las pequeñas figuras resueltas a partir de pocos trazos, desarrollan la acción.

Un conjunto bastante homogéneo de dibujos a color realizados en esos años por Acín lo forman las vistas de diferentes localidades, fundamentalmente oscenses, que recorrió y representó a través de sus lápices. Visiones de Ansó, Alquézar, Loarre, Almudévar, Aniés, la ermita de San Cosme y San Damián, la catalana abadía de Montserrat, y también la propia Huesca con su Feria de la madera.

La primera de esas localidades, Ansó, junto con sus característicos tipos fue constante motivo de inspiración para el autor. Como no podía ser de otra manera, por otra parte. Dejó en sus escritos diferentes referencias de las emociones estéticas que generaba en él este lugar, con sus formas de vida congeladas en el tiempo; todo un ejemplo de autenticidad vernácula:

> "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 a 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..."[1838].

Acín es quizá el autor que mejor entiende el folclore aragonés, que se identifica con él y lo considera un valor patrimonial que se debe mantener. Lo entendía como un medio potencial de desarrollo que resultaba necesario estudiar, fomentar y proteger. De ahí que fuera consciente de la importante labor que llevaba a cabo la Comisaría Regia del Turismo y que planeara medios de actuación que completaran la actividad de ésta. Entre ellos la celebración de una fiesta anual netamente baturra dedicado a los "dances, dichos, morismas, rondas, teatro baturro, filología", y, sobre todo, la creación de "un organismo, llámesele Universidad de estudios aragoneses o como se le llame, al igual que en otras regiones, entidad

1838 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.

subvencionada por el Ayuntamiento o la Diputación o ambos a la vez, y cuyo presidente indiscutible, hoy por hoy, creemos habría de ser López Allué"[1839]. Al mismo tiempo, como vimos, planteó la necesidad de crear un museo del Traje en la localidad de Huesca.

No puede sorprender, por tanto, que el folclore, se convirtiera en motivo fundamental de su obra, sin renunciar por ello a sus amplios horizontes plásticos. Fuera quedan en su trabajo la reiteración tópica o la superficialidad de signo baturrista.

Aunque hayamos situado en 1925 el final de la etapa regionalista de Acín, en realidad éste nunca abandonará el tratamiento de los tipos y paisajes aragoneses como motivo clave de su pintura. Simplemente transformará el modo de acercarse a ellos, de acuerdo con las nuevas vías de experimentación que esta siguiendo en su trabajo. La intención, la atención, el interés, la búsqueda que encontramos en su acercamiento a lo aragonés, permaneció inalterable.

Entre junio y noviembre de 1926, Acín se trasladó a París donde entró en contacto con ambientes vanguardistas como los frecuentados por Luis Buñuel o el pintor granadino Ismael González de la Serna, con quien entabló amistad. A su regreso experimentará con las premisas del arte nuevo, siguiendo diferentes caminos.

En *En la fuente* (1926-28) podemos ver cómo las figuras han ganado protagonismo en relación al ambiente que las contiene. Se trata de mujeres perfiladas por unas gruesas líneas negras que construyen sus formas esenciales. De este modo las singulariza y aísla del resto, dotándolas también de un cierto porte clásico, puesto que ese mismo dibujo no le sirve para componer el resto de elementos: la fuente, la arquitectura… En cualquier caso sigue trabajando en la línea de unas formas simplificadas, algo común también al tratamiento del color, utilizado de forma pura y a partir de fuertes contrastes.

También desarrollará Acín a partir de 1928-29 un sistema de dibujo al óleo sobre cartón con el que trazó tanto escenas de conjunto como figuras aisladas. Trabajaba con un pincel muy fino, en un solo color, dando como resultado obras de gran fuerza y en su sencillez de planteamientos como *Chica del cántaro*, *Muchacha con cántaro, Vendimiadora, Familia campesina, Romería en la ermita de San Jorge* o su magnífica *Piedad contemporánea.* En este mismo ámbito hay que situar sus pequeñas composiciones protagonizadas por mujeres ansotanas que arrancarían del mismo procedimiento que las anteriores pero que, en ocasiones, como en *Escena ansotana* (1928-30) completó con color; quizá incapaz de renunciar a la fuerza del verde de las vestimentas.

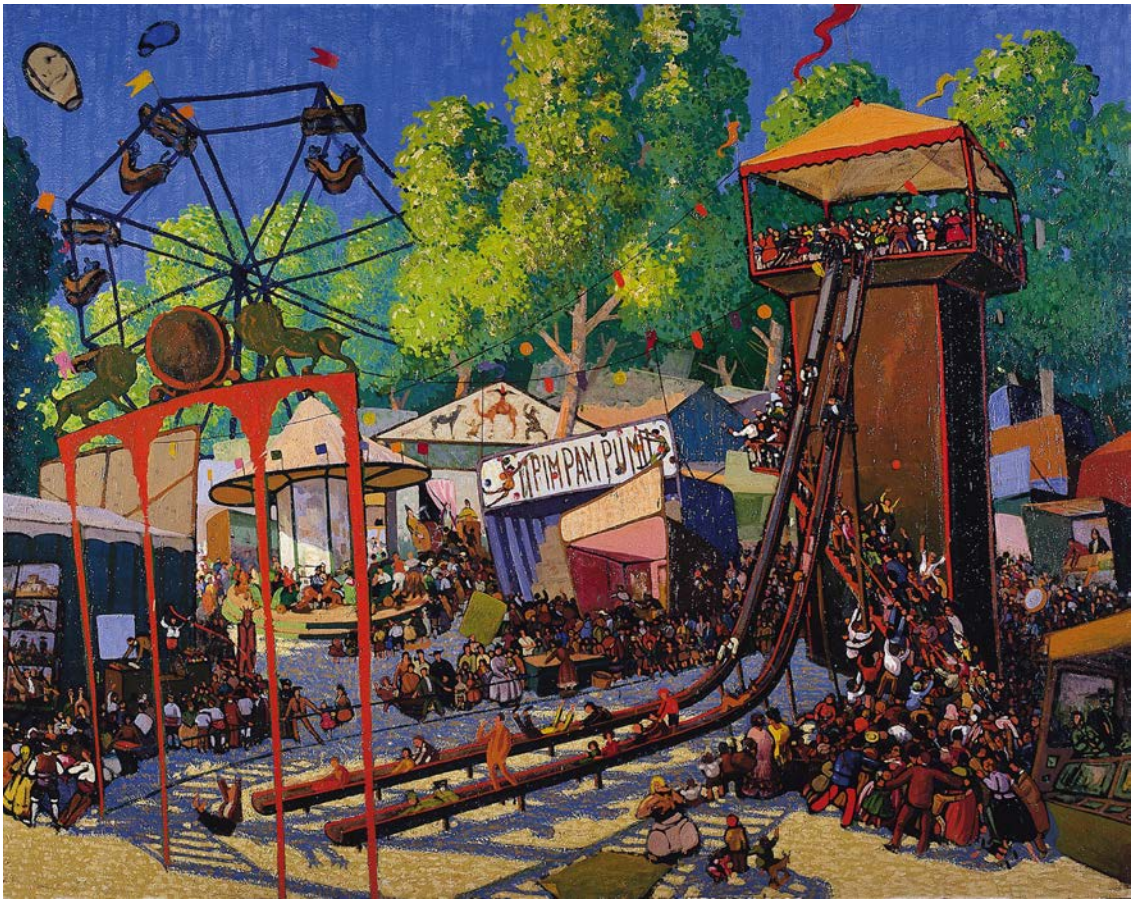
En todas estas obras encontramos una reinterpretación de las fuentes clasicistas que se hizo todavía más evidente en frisos como *Espigadoras* (1929), *Las madres* (1929) o *Cargadores* (1928-30). Sus propias ansotanas habían cogido a través de los pliegues de sus faldas cierto aspecto de curvadas columnas dóricas, que casi recuerdan su propio proyecto escultórico *Alegoría de la paz* (1930).

Pero si hay una obra de este periodo que merece ser citada en relación con su tratamiento de lo popular y, aunque en menor medida, también de lo aragonés, esa es su *Feria* (1927-1928). Se trata de un gran lienzo que, en términos generales, no se encuentra tan lejos de

1839 *Ibídem.*

su *Feria de Ayerbe*. Al menos en cuanto a su tratamiento ambiental. Por el contrario, en el modo en que aparecen trabajadas las propias garitas y construcciones del recinto ferial, es evidente que hay una nueva visión de las formas, de herencia cubista. En cualquier caso, mantiene sistema similar en su representación de la multitud, retratada con los mínimos elementos necesarios para su correcta comprensión. En ocasiones lo hace a través de sus ropas, hay baturros, mujeres con mantón, pero también personajes ajenos a la tradición; otras por el gesto, la acción; y, en ocasiones, únicamente como mancha de color que compone el colectivo.

En definitiva, y más allá de la pervivencia de una serie de temas en su pintura, el regionalismo de Acín va más allá de lo plástico, alejándose precisamente en esto de forma clara de las formas más tradicionales de representación. Es un regionalismo ideológico, visible a través de su plástica pero sobre todo de su vida, su compromiso, sus palabras y su acción.



Ramón Acín, *La feria*, 1927-1928

3.3 AGOTAMIENTO Y NUEVAS VÍAS DE EXPRESIÓN: 1924-1939

En relación al esquema trazado para el caso español, hemos alargado la vigencia del regionalismo plástico aragonés hasta el año 1923, de modo que incluyéramos en este periodo las dos exposiciones celebradas por la Asociación de Artistas Aragoneses. Ahora bien, tal y como hemos planteado, la validez de sus propuestas para dar respuesta a las inquietudes del panorama artístico del momento habían empezado a cuestionarse desde el final de la I Guerra Mundial.

Pese a todo, no podemos obviar el hecho de que el lenguaje regionalista permaneció invariable en la producción de no pocos artistas a los que venimos aludiendo. Otros, los más hábiles, mantendrán algunos de sus principios al tiempo que se mostraban capaces de adaptarse a determinadas fórmulas derivadas de las nuevas corrientes europeas. Éstos, junto con las nuevas generaciones, irán modernizando paulatinamente su lenguaje. Es decir que, tal y como planteaba Concha Lomba hace algún tiempo: "la figuración, empleada como tendencia básica y casi única, prescindía de los recursos empleados hasta el momento para ir progresivamente incorporándose a los realismos de nuevo cuño que poblaban la pintura moderna española"[1840]. Ahora bien, esto no quiere decir que muchas de las inquietudes que habían motivado esa investigación en torno a la cuestión regional, a la identidad local y su relación con el contexto español, hubieran desaparecido, tan sólo que el reflejo plástico de esas preocupaciones siguió caminos diferentes.

De este proceso, atendiendo fundamentalmente a la permanencia de los presupuestos regionalistas y al modo en que éstos lograron, o no, transformarse es de lo que trata el presente apartado. Comenzaremos tratando el modo en que el arte nuevo comenzó a ser recibido en Aragón desde principios de la década de 1920, dejando constancia de que, desde determinados círculos, se abogaba por una necesaria renovación de planteamientos. Una situación que coincidió en el tiempo con una nueva estancia del uruguayo Rafael Barradas en Aragón, si bien ésta, que tuvo lugar en una pequeña localidad turolense, apenas llamó la atención. Más interés despertaron las propuestas de una serie de nuevos autores que vinieron a animar el debate artístico local, entre los que cabe aludir al ya citado Martín Durbán, un joven Luis Berdejo que acaba de exponer con la Sociedad de Artistas Ibéricos y su compañero en estas lides, Santiago Pelegrín, un veterano que se daba a conocer por primera vez en la ciudad. Junto a ellos cabría situar a Vicente Rincón si bien éste, tras una breve etapa vinculado a la vanguardia barcelonesa se presentó en Zaragoza ya a finales de la década de 1920 con una serie de trabajos situados entre el naturalismo, el expresionismo y la representación de asuntos regionales.

Del resto de los autores vistos hasta el momento también nos ocuparemos a continuación. Algunos, como Lafuente y Gárate, pocas novedades podían aportar al panorama local. Especialmente el primero, ya alejado de la pintura y al que se dedicaron sendas exposiciones retrospectivas en Zaragoza y Huesca. Gárate, por su parte, mantuvo

1840 LOMBA, *op. cit.*, 1996-97, p. 512.

hasta el final de su vida una intensa actividad, realizando constantes exposiciones tanto en Madrid como en Zaragoza con notable éxito. Otros más jóvenes, como Manuel León Astruc, también mantuvieron el camino explorado hasta el momento, en concreto a partir de unas formulas que podemos vincular al *déco* de corte más académico. Ángel Díaz Domínguez, por su parte, fue quizás el autor que supo transformar sus planteamientos de una forma más decidida, dando lugar a una nueva visión de los asuntos aragoneses compatible con las nuevas fórmulas del momento. En esa misma línea cabría citar también a Francisco Marín Bagüés y Rafael Aguado Arnal, quienes también trataron de renovar sus propuestas en este mismo ámbito, dando lugar a las últimos hitos del regionalismo aragonés.

No hay que olvidar que, pese a los avances que se estaban viviendo en materia artística en el contexto español, el debate sobre la cuestión identitaria distaba de haberse visto superado. En Aragón, volvió a cobrar fuerza hacia 1929, momento en el que se pusieron en marcha los salones de arte regional; en un nuevo intento del Centro Mercantil por animar el ambiente artístico zaragozano. De este modo, determinados miembros de una nueva generación de autores no pudieron sustraerse a participar de esa misma atención por los asuntos aragoneses, pese a tratarse de una vía que mostraba evidentes síntomas de agotamiento y que sólo despojada completamente de su carga tópica y anecdótica podía dar lugar a trabajos de interés. El discurso artístico del momento hacía tiempo que exploraba otras formas de expresión que poco tenían que ver con el regionalismo y que, pese a quedar en su mayor parte fuera de nuestro análisis, también tuvieron su reflejo en Aragón. En nuestro caso, deberemos centraremos en analizar las últimas expresiones derivadas del regionalismo que se desarrollaron hasta los años de la guerra civil; momento a partir del cual nos encontraríamos ante un contexto bien diferente que excede nuestro marco de estudio.

3.3.1 La recepción del arte nuevo en Aragón

El 12 de octubre de 1919 *Heraldo de Aragón* publicaba un artículo anónimo –aunque con toda probabilidad escrito por José Valenzuela la Rosa–, titulado "El progreso de las Bellas Artes en Zaragoza". En éste se hacía balance de los avances que en materia artística se habían producido en la ciudad entre la celebración de la Hispano-Francesa de 1908 y su homónima de 1919. El recorrido trazado por su autor es también el recorrido velado por la paulatina implantación del regionalismo en una llamada de atención sobre la renovación que éste había traído consigo.

Comienza el autor por señalar la importancia de la cita de 1908 que permitió ver en Zaragoza a los autores más representativos del momento, sirviendo así como estímulo "para que Zaragoza despertase a una nueva vida artística más intensa y fecunda"[1841]. El testigo de la exposición, entiende el autor, fue recogido por una serie de artistas locales; los tres primeros Marín, Díaz y Bueno:

1841 "El progreso de las Bellas Artes…" *op. cit.,* 12 de octubre de 1912.

> "Los tres aportaban fórmulas nuevas: Marín se apartaba de las clásicas normas realistas para desentrañar el valor étnico y espiritual de sus modelos. Díaz desarrollaba 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"[1842].

A estos tres autores añadía el trabajo de otro dos: "García Condoy, estudiando con aplicación y tenacidad los clásicos pintores españoles y Aguado Arnal (que) continuaba sus ensayos frente a la naturaleza"[1843]. En ese contexto llegó Zuloaga oficialmente a Zaragoza, a través de su exposición. Y traía consigo "un arte nuevo que se entraba por nuestras puertas y abría desconocidos horizontes a los pintores y a los aficionados de nuestra tierra"[1844]. La implantación del arte nuevo, entendido éste como renovación de parámetros, era, por tanto, un proceso que se había iniciado tiempo atrás. Esto sin que podamos confundirlo con el proceso vivido en el arte español durante las décadas de 1920 y 1930 para el que la historiografía ha generalizado el uso de la citada locución.

Tras la exposición de Zuloaga se había sucedido en el tiempo las de otros autores igualmente preocupados por la modernización del arte aragonés: los ya citados García Condoy, Bueno y Díaz Domínguez, y un visitante, Viladrich. De este modo, continuaba el artículo: "Decididamente 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"[1845]. Llegado ese momento tuvo lugar la nueva Hispano-Francesa, constatándose entonces que: "Zaragoza se ha incorporado a este unánime despertar de España en materias artísticas. En pocas capitales se habrán registrado durante los últimos años, tanto actos y tan importantes y transcendentales para el desenvolvimiento de este interesante aspecto de la actividad humana"[1846].

En definitiva, el texto ofrecía una visión retrospectiva, y optimista, de los acontecimientos vividos durante los últimos años. Una visón que pronto daría lugar a una más decidida reclamación sobre la necesidad de continuar, desde nuevos parámetros, ese proceso de modernización iniciado durante las dos décadas anteriores.

Esa petición llegó a hacerse desde los propios planteamientos aragonesistas que habían presidido el discurso artístico durante los años anteriores. Así al menos lo hizo Luis Torres desde el diario madrileño *El Sol*. En su texto, al que ya nos hemos referido en alguna ocasión, aludía 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

1842 *Ibídem.*
1843 *Ibídem*
1844 *Ibídem.*
1845 *Ibídem.*
1846 *Ibídem.*

Aragón envuelto por un "ropaje nuevo, europeizado, del siglo XX"; puesto que todos ellos eran igualmente "baturros de corazón"[1847]. Era una nueva generación la que estaba protagonizando ese proceso, de la que el propio crítico se sentía todavía partícipe.

A este respecto fue fundamental, como pudimos ver, el papel jugado por la primera exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses en 1921. Más allá de los resultados obtenidos con la misma, su celebración sirvió para reclamar la necesaria renovación generacional así como la actualización de los presupuestos artísticos dominantes. Y, verdaderamente, había un cierto clima de cambio, de dinamización del ambiente artístico aragonés, como demuestran hechos puntuales, pero muy significativos, como que Daniel Vázquez Díaz planeara a finales de 1921 mostrar su obra en Zaragoza en mayo del año siguiente[1848]. Una iniciativa tristemente frustrada que, con toda probabilidad, habría tenido su origen en su estrecha relación con la Asociación de Artistas Vascos que poco antes había expuesto en la ciudad.

Era patente la necesidad de que se operara un cambio, el problema residía en desde qué planteamientos debía operarse. Valenzuela la Rosa percibía en 1920 un momento de indefinición no sólo en el arte español sino también en el propio ambiente parisino:

> "Todos comprenden, aunque de una manera confusa, que el gusto de 1920 es cosa distinta del que reinaba en 1914. La guerra que revolucionado tantos aspectos de la vida, tenía forzosamente que 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.
>
> Pero los artistas no aciertan con el secreto. Las varias exposiciones celebradas en París después de la guerra, no han aportado ni una sola idea aprovechable, ni un solo elemento verdaderamente innovador. Los maestros clásicos han repetido las fatigadas recetas. Los llamados revolucionarios han insistido también en sus caprichosos devaneos coloristas, sin llegar a una concreción orientadora"[1849].

Ante ese panorama entiende Valenzuela que España había desaprovechado la oportunidad de situarse a la cabeza del gusto mundial. Y, en lugar de eso, "nos hemos defendido durante la guerra con la copia de los estilos nacionales, llevada hasta un grado de servilismo que acabará por desacreditar el procedimiento. Imitar lo antiguo sin vivificarlo, sin imprimirle el sello del intérprete y de la época en que se traduce, es trabajar en el vacío"[1850]. Era por tanto consciente Valenzuela de las limitaciones que ofrecía la constante recurrencia a los valores de la tradición como única posible vía para el arte contemporáneo. En cualquier caso, consideraba que, al menos, esa vía había servido para "impedir los desvaríos locos de

1847 TORRES, *op. cit.*, 13 de abril de 1920.

1848 A., *op. cit.*, 29 de diciembre de 1921.

1849 VALENZUELA LA ROSA, J., "La evolución artística", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 9 de marzo de 1920, p. 1.

1850 *Ibídem.*

los que intentan hacer pasar por un arte nuevo sus cínicos ensayos y sus torpes tanteos de un aprendizaje audaz"[1851]. El camino a seguir, en opinión de Valenzuela –como ya vimos, y como ocurrió con tantos otros en ese momento–, estaba en la vía intermedia; aquella capaz de conjugar los postulados de la tradición con las nuevas inquietudes propias de la época moderna.

Pero no fue el único que se pronunció al respecto, algunos meses después lo hacía Salvador Minguijón desde las páginas de *El Noticiero*. Se refería a una sociedad necesitada de encontrar un ideal estético, si bien, tal vez intuyendo una de las vías que se estaban imponiendo en el panorama nacional e internacional, no encontraba éste estuviera en el clasicismo: "Mas la verdad es que el ideal estético luminoso, comprensivo, vivificante no sale de las ruinas de la Acrópolis. La serenidad impasible de las estaturas marmóreas no calma nuestras inquietudes"[1852]. 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"[1853]. Y ésas eran las que quedaba, también en el propio escrito de Minguijón, por concretar.

En cualquier caso, fue Valenzuela, sin lugar a dudas, el autor aragonés que más preocupado se mostró a lo largo de la década de 1920 por los derroteros que estaba tomando el arte internacional y que, por lo tanto, habrían de tener su reflejo en el nacional. De este modo, ante el anuncio de convocatoria de la Exposición Nacional de 1924, publicó en *Heraldo de Aragón* un artículo en el que aludía a cómo los artistas, especialmente los provincianos, debían debatirse en ese momento entre dos opciones: adaptarse a la fórmulas establecidas en busca 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"[1854].

Pese a los peligros contenidos en esta segunda vía que, en ocasiones, llevaba a los artistas a mostrar un considerable desprecio hacia la opinión del público –sólo comparable con el que éste sentía hacia los revolucionarios–, planteaba Valenzuela la necesidad de estar atentos a sus esfuerzos por buscar nuevos caminos, puesto que, cuando menos, éstos quedarían para el futuro como testimonio de las características de su época:

> "Reconozcamos que sin esos esfuerzos titánicos para buscar nuevo 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.
>
> ¿Por qué odiar a los luchadores que se baten en ese noble terreno de los ideales? Sería más humano acercarnos a ellos para comprenderlos mejor. Sus intentos no tienen nada de despreciables. Esos que nos parecen ahora juegos fútiles de entendimientos

1851 *Ibídem.*

1852 MINGUIJÓN, S., "Ideales estéticos", *El Noticiero*, Zaragoza, 2 de enero de 1921, p. 1.

1853 *Ibídem.*

1854 VALENZUELA LA ROSA, J., "Tragedias ignoradas. La lucha por el arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 7 de marzo de 1924, p. 1.

> 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"[1855].

Volvía a aparecer, por tanto, la voluntad didáctica del periodista, que terminaba llamando a mostrar apoyo a aquellos luchadores del ideal que permanecían en las provincias, donde la lucha "es más dura pero más franca y noble". Y es que de ahí era de donde tenían que salir las figuras que sostuvieran en el mundo el prestigio artístico de los españoles.

Ahora bien, no todos los que se ocuparon de ese mismo asunto desde la prensa aragonesa, fueron tan optimistas como Valenzuela ante la capacidad del público para asimilar nuevas propuestas. Manuel Lambarri, desde *Pluma aragonesa*, señalaba que la actitud del público español, era, en su mayor parte, "de absoluta indiferencia, de fría y total inhibición"; esto cuando no se optaba por la "decidida repulsión", ya que tan sólo en los mejores casos podía hablarse, como mucho, de "comprensión expectativa e indulgente"[1856]. Y eso que tampoco la propia actitud del autor era favorable a señalar los logros de la vanguardia. De hecho no dudaba en señalar en Picasso un regreso a una etapa anterior, aquella en la que "tanto brilló y seguirá brillando", después de haber sacado al cubismo un "gran rendimiento pecuniario"[1857].

Otros autores, en cualquier caso, ni siquiera eran capaces de mostrarse conformes con ese retorno picassiano al clasicismo, de modo que, al hacer un diagnóstico de la situación presente, algunos, como los hermanos Albareda, se alinearon desde el diario *El Noticiero*, con las posiciones más reaccionarias. En su análisis del panorama artístico del año 1923, precisamente se vanagloriaban de aquello que había censurado Valenzuela: la permanencia de la pintura española en el tratamiento de sus fórmulas tradicionales:

> "Así muchos pintores, educados en el culto a ellos, se destacan por su honradez y sinceridad, que contrasta con la multitud de audaces que prefieren enarbolar una bandera antes que disciplinarse al estudio. 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 a quien pese"[1858].

Esa caída de las escuelas futuristas ante la autoridad de los pintores españoles, la encontraban reflejada en los triunfos en el extranjero de los artistas nacionales y, en última instancia, también en las visitas de autores foráneos para estudiar "nuestros trajes y costumbres y nuestros monumentos y museos"[1859]. Ahora bien, los ejemplos que citaban no podían estar más lejos de la actualidad artística, puesto que se trataba de autores del siglo

1855 *Ibídem.*

1856 LAMBARRI, M., "Las avanzadas artísticas", *Pluma aragonesa*, nº 4, Zaragoza, 1 de febrero de 1925, p. 2.

1857 *Ibídem.*

1858 ALBAREDA HERMANOS, "Arte y artistas", *El Noticiero*, Zaragoza, 1 de enero de 1924, p. 13-14, espec. p. 13.

1859 *Ibídem.*

XIX, en su mayor parte fallecidos décadas atrás: Léon Bonnat (1833-1922), Henri Regnault (1843-1871) y Jean-Joseph Benjamin Costant (1845-1902); así como una imprecisa "escuela argentina actual" de la que no aportaban nombre alguno.

Curiosamente, tanto Valenzuela como los hermanos Albareda[1860] coincidieron un año después en señalar la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925 como una auténtica oportunidad para desarrollar las posibilidades de un arte nuevo. Debieron hacerlo en respuesta al llamamiento realizado por sus propios organizadores, pero lo cierto es que, al menos en el caso de Valenzuela, supuso una nueva oportunidad para insistir en su diagnóstico sobre el momento de crisis que se estaba viviendo en materia artística y la necesidad de buscar nuevas orientaciones: "Nos hallamos en una época de crisis profunda muy adecuada para que de ella surjan nuevas orientaciones. Se deja sentir la fatiga de un largo periodo artístico que se ha limitado a copiar o repetir cuanto produjeron épocas pasadas"[1861]. Y de ahí que insistiera en las posibilidades de la cita parisina puesto que en ella se buscaba: "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"[1862]. Los resultados que dio una exposición que había levantados tantas expectativas son bien conocidos por lo que no insistiremos en ello[1863].

La cuestión última era que, para 1925, el mismo año en que en Madrid se celebraba la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, también en Aragón, al menos entre determinados círculos intelectuales, había ya un clima de expectación respecto a los nuevos derroteros que podía tomar el arte. E incluso se miraba a París como posible horizonte. Las transformaciones del gusto y de las propias infraestructuras, aunque lentas y tímidas, habían tenido lugar y de ahí que, en los años siguientes, empecemos a ver en Aragón un reflejo de los cambios que se estaban produciendo en el resto de España. Unos nuevos lenguajes y una nueva generación de artistas, ante los que los regionalistas trataron de encontrar su propio lugar.

3.3.2 Rafael Barradas en Luco de Jiloca: 1923-1924

Hubo otro autor aragonés más atento –aunque mucho menos prolífico–, que Valenzuela a las posibilidades que había ofrecido, y todavía ofrecía, la vanguardia internacional. Nos referimos a Gil Bel. Éste publicó en el verano de 1924 en *El Noticiero* un artículo titulado "Pareceres. Arte nuevo", en el que se refería a la conexión existente entre pintura y literatura;

1860 ALBAREDA HERMANOS, "Arte y artistas. Resumen del año artístico 1924", *El Noticiero*, Zaragoza, 1 de enero de 1925, p. 14.

1861 VALENZUELA LA ROSA, J., "En busca de un arte nuevo", *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 24 de enero de 1925, p. 1.

1862 *Ibídem.*

1863 Una buena visión de conjunto, especialmente atenta a la recepción que tuvo de ella desde la crítica española del momento encontramos en: PÉREZ ROJAS, F. J., "La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925", *Artigrama*, nº 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 43-84.

la cual había dado lugar a "idénticas expresiones", en ambas disciplinas[1864]. La cuestión le servía, fundamentalmente, para subrayar la importancia de los artistas modernos en la apertura de nuevas vías de expresión:

> "Hasta aquí, los artistas modernos, los artistas de artes nuevos son los que con su esfuerzo espiritual y cerebral han trabajado con mayor desinterés y menos egoísmo. Ellos son los que han roto lo que podemos llamar *limitación*; esa limitación en la que se había encerrado el arte –salvo alguna excepción, muy rara, como el Greco– con una obra más o menos genial. 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"[1865].

La alusión a Barradas es especialmente significativa. En primer lugar, porque lo señala como ejemplo de cómo el paso por el cubismo, le había permitido desembocar en el lenguaje en el que trabajaba en ese momento, el plasticismo, que, en su opinión, iba a generar escuela. Por otro lado, es importante llamar la atención, aunque ya nos referimos a ello en su momento, sobre la relevancia que las soluciones plásticas que Barradas desarrolló en esos años tienen en relación con la propia vigencia del regionalismo.

Como es sabido, Barradas regresó a Aragón entre 1923 y 1924, tratando de mejorar de su enfermedad en la localidad turolense de Luco de Jiloca, donde su mujer tenía familia cercana. Entre las dos estancias aragonesas del pintor, no se ha señalado hasta el momento que mantuviera relación alguna con el ambiente artístico zaragozano, si bien hay que citar que en la exposición celebrada en 1921 por la Asociación de Artistas Aragoneses, Manuel Viñado presentó una serie de esmaltes inspirados en dibujos del autor. De modo que, cuando menos, su trabajo y su nombre, seguían siendo conocidos para algunos[1866]. En cualquier caso, su estancia en Luco no supuso una reincorporación al medio artístico aragonés, de modo que tan solo debieron reparar en ella algunos amigos como el citado Gil Bel.

Como señaló Concha Lomba en su momento, la sustitución del dinámico Madrid por un ambiente rural trajo consigo un radical cambio de su pintura:

> "Nuevamente abandonó su poética vanguardista, los «ismos», para sumergirse en ese mundo tan visceral y sentido: el de la gente de su entorno, los campesinos, los habitantes de Luco, los familiares de Pilar, los amigos que fue haciendo incluso en pueblos del derredor como Olalla. Todo parece indicar una nueva vuelta al orden, y valga el doble juego de palabras empleado en el sentido lato y estético del término"[1867].

1864 BEL, G., "PARECERES. Arte nuevo", *El Noticiero*, Zaragoza, 24 de julio de 1924, p. 6.

1865 *Ibídem.*

1866 APOLO, *op. cit.,* 20 de diciembre de 1921.

1867 LOMBA, *op. cit.,* 1992, p. 75.

Esa vuelta al orden la encontramos en lienzos que recogen los citados tipos de la localidad como *Molinero de Aragón, Calixto, Juana, Campesinos de Luco* o *Aragoneses*. También en el propio retrato de *Gil Bel* que le visitó durante su retiro. Y, por supuesto, en sus magníficos dibujos del momento como *Mi primo Ramón, Retrato de familia, Mi tío José el Rey, Mi prima Juana, Mi primo Bolín, Matrimonio campesino, Campesino, Mi sobrino Calixto* o *Mosén Pedro Jarnés*. Estos últimos tienen el valor añadido de que fueron ampliamente difundidos entre los medios artísticos españoles al ser publicados por la revista *Alfar*. De este modo, una renovada visión de una serie de tipos del Aragón más profundo encontraba su lugar en una de las revistas más vanguardistas del momento. Pero esa nueva visión de los tipos populares era muy diferente de la que se había ofrecido hasta entonces. Se trataba de imágenes desprovistas de cualquier atisbo de pintoresquismo, en las que los retratados aparecían aislados, quintaesenciados hasta un punto al que no habían sido capaces de acceder los regionalistas. De modo que eran gentes aragonesas del mismo modo que, como señalaba Concha Lomba, podían haber sido castellanas o catalanas[1868]. Se trataba del ser humano en toda su desnudez.

Consideramos necesaria la referencia a la transformación que vivió en aquellos años la plástica de Barradas, en primer lugar, porque tuvo lugar en Aragón, pero, sobre todo, porque certifica definitivamente el cambio que, según venimos señalando, se estaba viviendo en ese mismo momento en el contexto nacional.

Barradas demostró que era posible enfrentarse a los tipos regionales con la misma atención, el mismo respeto, e incluso la misma voluntad de trascendencia que había postulado el regionalismo, pero, sobre todo, que era posible hacerlo desde una nueva perspectiva acorde con las tendencias europeas del momento. Una vez demostrado eso, los regionalistas tan sólo podían evolucionar hacia nuevos planeamientos, o, por el contrario, permanecer dentro de unos que bien poco podían ofrecer para entonces. Y todo ello sin necesidad de renunciar a buena parte de sus íntimas preocupaciones. Gil Bel lo dejó por escrito. Ésa era la auténtica meta perseguida por Barradas:

> "RAFEL me habla mucho, mucho. Quiere recoger el alma de Aragón –tierra de Agustina y Dolores–. ¡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 que España!"[1869].

El alma de la tierra, del pueblo, la nación, seguía siendo el motivo, lo que se había transformado radicalmente era el medio. Al menos fue así en el caso de Barradas.

1868 *Ibídem*, pp. 75-76.

1869 BEL, G., "Rafel y yo", c. octubre de 1924. Recogido en: DUEÑAS y GÓMEZ, *op. cit.*, pp. 140-141, espec. p. 140.

3.3.3 Juan José Gárate y Félix Lafuente: dos veteranos en el Centro Mercantil

Para mediados de la década de 1920 el Centro Mercantil había tomado en su junta el acuerdo de dedicar una de sus salas de forma permanente como espacio expositivo; en realidad, la única de sus características con que contaba la ciudad. De este modo, lo que empezó como algo puntual, pensado para grandes ocasiones o para suplir la indisponibilidad de otros espacios como el Museo Provincial, se había convertido en una de las actividades fundamentales del Mercantil, contando con una programación más o menos estable, que llevó a muy diferentes artistas a pasar por sus salas. Incluso el diario *ABC* se hacía eco de esa importante labor asociando a ella el renacer artístico de la ciudad, y vinculando su origen a las exposiciones organizadas por la Asociación de Artistas Aragoneses:

> "Este renacimiento artístico que en cosa de poco tiempo viene acusándose en Zaragoza, lento, pero firme y rico en altas posibilidades estéticas, merece ser destacado con elogio, así porque va labrándolo en labor tenaz y diestra artistas muy estimables, más claros de juventud que de fama, como porque refleja una afinación de gustos y una atención ahora negada o poco menos a empresas e inquietudes de este linaje"[1870].

Como decíamos, fueron bastantes los autores que pudieron exponer en la sala del Mercantil. Hasta el punto de que, su presencia, puntualmente reseñada por la prensa, había dejado de convertirse en un acontecimiento excepcional del que se ocupara la prensa con puntualidad casi diaria. El desarrollo de infraestructuras culturales como ésta, supuso también el que quedara lejos la prolífica cobertura mediática que habían recibido exposiciones como las celebradas por Condoy, Bueno y Díaz algunos años atrás.

Entre los que expusieron había jóvenes, si bien no siempre caracterizados por su talante renovador, pero también veteranos. Tuvieron cabida la pintura y la escultura, pero también las artes decorativas. Ahora bien, no todos los que pasaron por la sala alcanzaron reconocimiento con su trabajo; algunos abandonaron esta vía profesional y, de otros, apenas tenemos testimonios sobre cuál fue su orientación. También los hubo que se planteaban ya en esas fechas tener allí una oportunidad en solitario que tardaría largos años en llegar; como la propia Joaquina Zamora o Vicente García Martínez. En cualquier caso, el creciente número de nombres, proyectos y soluciones plásticas, nos habla de un ambiente artístico local mucho más rico y dinámico que el de fechas anteriores.

Por lo que respecta a los autores que nos ocupan, hay que señalar que, en 1925, dos de ellos realizaron una exposición individual en el centro: Juan José Gárate y Félix Lafuente. En ambos casos se trataba de autores veteranos, pero las condiciones en que acudieron al Mercantil eran bien distintas.

1870 CASANOVA, M., "*ABC* en Zaragoza", *ABC*, Madrid, 18 de marzo de 1925, p. 21.

La siempre agitada actividad expositiva de Gárate, fue especialmente activa durante estos años. En concreto, a partir de la exitosa exposición que celebró en marzo de 1924 en el Círculo de Bellas Artes madrileño. Ésta recibió una considerable atención por parte de la crítica. Se trataba de un autor conocido, habitual de diferentes concursos colectivos como las nacionales, que realizaba un tipo de obra amable, atractiva para el gran público, y que, por primera vez, se presentaba en una sala de tal entidad. Cuarenta y una obras y una inauguración presidida por el subsecretario de Instrucción Pública en la que la prensa reseñó también la presencia de los marqueses de Montesa o de los señores de González Castejón; personalidades vinculadas a la faceta de retratista del autor. Entre las obras presentadas estuvieron *Los novios, Los frutos del abuelo, Baile de la jota, El filtro de Venus, Ofrenda a la vida, Galas naturas, Alma felina, El collar, Pandora, Añoranzas, Autorretrato,* retrato de *Frau Rose de Hornemann, Retrato a contraluz. Para la fiesta de la Virgen, La mantilla española, Bohemia, Don Quijote, Los frutos del abuelo,* retrato de *Teresa Villegas* y el retrato de al pastel de *Pilar Prast de Ruiz de Velasco.*

En un Madrid habituado a sucesivas presentaciones de autores dedicados a la representación de los tipos de sus respectivas regiones, con Gárate había llegado el turno de los aragoneses. De este modo lo entendió Méndez Casal desde *ABC* que aprovechaba la exposición para describir la región aragonesa:

> "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 Europa"[1871].

Desde luego que, si ese era el Aragón del momento, Gárate era el pintor adecuado para su retrato. También aprovechaba Méndez para trazar la trayectoria del autor, señalando su aprendizaje junto a Pradilla o la influencia de sus viajes europeos, citando al alemán Franz von Lenbach como la fuente fundamental que seguía tomando en algunos de sus retratos.

También José Francés desde *La Esfera* centró buena parte de su análisis en reseñar las capacidades de Garate para la representación de los tipos aragoneses:

> "El nombre de Gárate evoca en seguida en la memoria del aficionado o del experto en la pintura española contemporánea temas aragoneses.
>
> Es realmente el pintor que con filial preferencia va expresando las costumbres de su tierra natal, y busca para modelos de sus obras tipos de baturros y de baturras, escenas características y fondos bien definidos de aragonismo. (…)

1871 MÉNDEZ CASAL, A., "En el Círculo de Bellas Artes. La obra de Juan José Gárate", *ABC*, Madrid, 11 de mayo de 1924, p. 48.

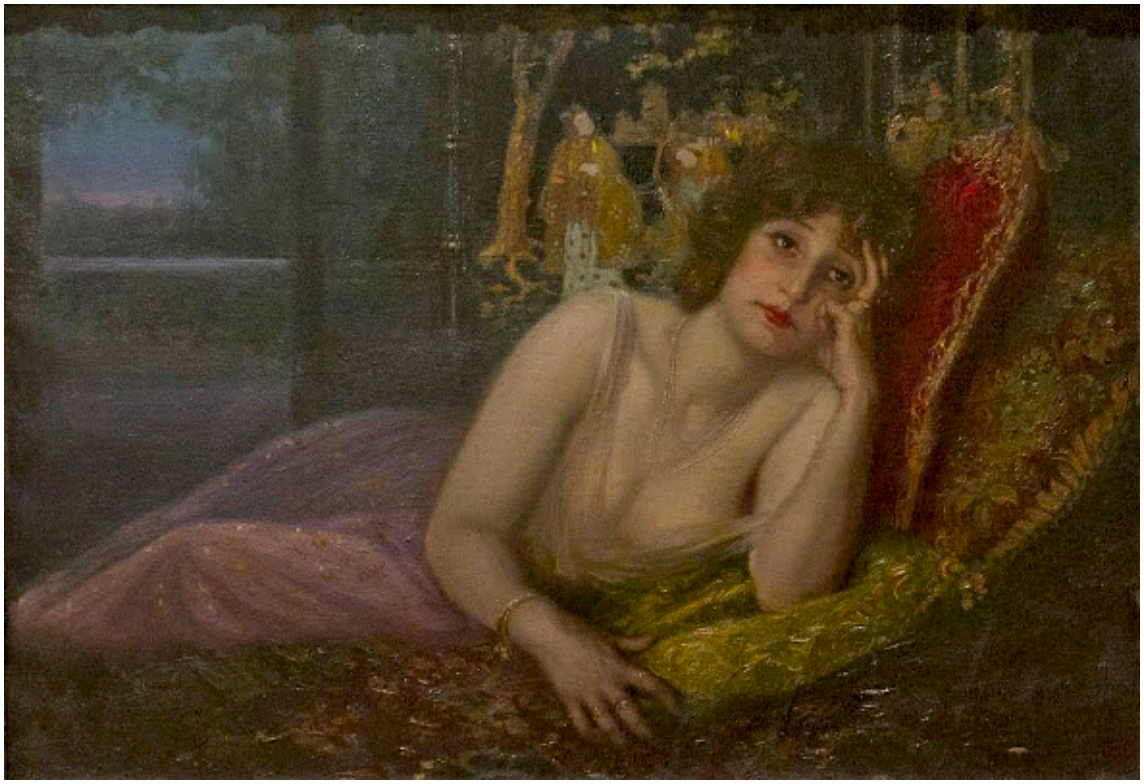
> Así, los cuadros de Gárate son inconfundibles e incorporan al renacimiento de nuestra pintura su eficacia descriptiva de una de las regiones más interesantes y más bellas, donde hombres y mujeres conservan intactos y puros los rasgos y los sentimientos raciales.
>
> Episodios festeros o de trabajo, momentos amatorios, la jota brava e inmortal, figuras de una romana gallardía, tipos de mañas con el tradicional indumentos apenas falseado por esta necia descaracterización que ahora se intenta atajar por los artistas y los escritores…"[1872].

E incluso llegaba el crítico a comparar la significación que tenía la pintura de Gárate para la región aragonesa con la que tenían las obras de Valle y Piñole para Asturias, Sotomayor y Llorens para Galicia, y los Zubiaurre y Arteta para Vasconia. Lo cierto es que el aragonés salía perjudicado con la mayor parte de esas comparaciones, pero también lo es que ningún otro aragonés fue capaz en ese momento de que su nombre se entendiera como representativo de lo aragonés hasta el punto de ser citado junto a estos autores.

Por otro lado, Gárate no sólo llevó a la exposición escenas de ambientación aragonesa, sino también otro grupo de obras al que estaba especialmente dedicado en ese momento. Se trataba de retratos femeninos diferentes a los que recibía por encargo, representaciones de mujeres ideadas y compuestas por la fantasía del autor. Obras como *Alma felina*, incluida en esta misma exposición, *La dama de la rosa*, *Capítulo de novela* o *Dama con luz de luna*; todas ellas incluidas en el catálogo adjunto. Se trataba de obras que sin llegar a copiar formalmente los trabajos de Federico Beltrán o León Astruc, sí que podemos adscribir a la moda de recreaciones femeninas como las trabajadas por éstos. Obras situadas entre el modernismo finisecular y la nueva moda *art deco*. En cualquier caso, no recibieron estos trabajos, al menos por parte de la crítica, tan buena recepción como sus composiciones baturras. Méndez Casal censuró este cambio de rumbo dentro de su pintura; mientras que Francisco Alcántara, desde *El Sol*, diferenciaba 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", en relación a composiciones como las citadas en las que Gárate trataba de reflejar abstracciones[1873]. En opinión de Alcántara el camino propio de los pintores españoles era el del naturalismo, mientras que estas otras vías solían derivar en un estrepitoso fracaso.

1872 "En el Círculo de Bellas Artes. Exposición de José Gárate", *La Esfera*, nº 532, Madrid, 15 de marzo de 1924.

1873 ALCÁNTARA, F., "La vida artística. Los cuadros de José Gárate en el salón permanente del Círculo de Bellas Artes", *El Sol*, Madrid, 20 de febrero de 1924, p. 4.



Juan José Gárate, *Alma felina*, 1920

Ese mismo año 1924, Gárate expuso por primera vez en el Centro Mercantil de Zaragoza. Tras una década en que sólo había pasado por algunas citas colectivas, volvía a mostrar su trabajo en la ciudad de forma individual. La muestra tuvo lugar entre el 26 de mayo y el 11 de junio y, aunque se celebrara poco tiempo después de la exposición madrileña no se trató de una recreación de ésta, sino algo mucho menos ambicioso. De hecho, estuvo dedicada casi por completo a sus acuarelas inspiradas en el Pirineo aragonés, aunque también tuvieron cabida algunos otros trabajos como *El collar* o *Los pelaires*. La exposición fue todo un éxito, tanto que se celebró un banquete en homenaje al autor y se le pidió que prepara una retrospectiva de sus trabajos que permitiera a los zaragozanos contemplar el conjunto de su obra.

Ésta se celebró en mayo de 1925, de nuevo en la sala del Centro Mercantil, y estuvo compuesta por unos veintinueve trabajos. Entre las obras que mostró en esta ocasión se encontraban: *Ofrenda a la vida, Alma felina, Los frutos del abuelo, Bohemia, Para la virgen, La moza de los cántaros, El pico de la campanilla, Los novios, Primavera*, diferentes visiones de canales venecianos, algunas acuarelas tomadas en Hecho y Ansó; así como *Procesión de disciplinantes,* una gran composición de más de dos metros de lado, inspirada en un pasaje del Quijote que había llevado a la Exposición Nacional de 1922.

Resulta muy significativa la diferente recepción que tuvo la obra de Gárate en Madrid y Zaragoza. Mientras que en la primera diferentes medios se encargaron de informar al público de la naturaleza de la misma, calificando al mismo tiempo el trabajo del pintor, en Zaragoza, se trataba de una personalidad sobradamente conocida, que apenas necesitaba presentación. No en vano había sido él quien introdujo en la ciudad la práctica de exponer con asiduidad. De este modo, podemos explicar el que las informaciones aparecidas en los medios aragoneses fueran por lo general breves e informativas, sin apenas referencias de tipo crítico. Gárate, para el ambiente aragonés era considerado un maestro consagrado y, por supuesto, no se cuestionaba la calidad de sus trabajos, pero, de alguna manera, tampoco parecía necesario abundar en sus logros. Así, en *Heraldo de Aragón* se prefirió ocupar media página con una serie de coplas alusivas a algunos de sus trabajos ideadas por Mefisto y acompañadas por dibujos ilustrativos de Vigaray[1874]. Entre ellas una aludía a un desnudo femenino presente en la exposición que Arturo Romaní, presidente del Mercantil, había ocultado y mostraba sólo bajo petición expresa.

Tan sólo los hermanos Albareda en *El Noticiero* se ocuparon desde una perspectiva más rigurosa de su trabajo. Ahora bien, tampoco en ellos encontramos alusiones a su capacidad para representar el carácter aragonés similares a las que pudieron leerse en Madrid. Tal y como hemos podido constatar, este tipo de alusiones habían quedado en los últimos años fuera del repertorio de la crítica local. Es más, se destacó por encima del resto de obras el valor de sus retratos. En cualquier caso, los Albareda se mostraban especialmente preocupados por el hecho de que, en su opinión, Gárate no hubiera recibido el reconocimiento que merecía dentro del panorama nacional. Su principal argumento, por sorprendente que pueda parecer, era la capacidad del autor para amoldarse a los gustos "de la gente adinerada, siempre algo propensa a que se le dirija la palabra en tono admirativo"[1875]. Y continuaban: "pocos como él sabrán secundar sus gustos y ceñirse a sus exigencias, poco como él sabrán hacer obras que encuadren tan bien en medio del ambiente de los favorecidos de la diosa Fortuna"[1876]. La explicación última a su relativa falta de éxito la encontraban en que se trataba de un hombre retraído, concentrado en su Arte, que no se había preocupado por convertirse en el artista de moda.

Más allá de que Gárate ocupara o no el lugar que le correspondía, lo cierto es que su actividad expositiva, no decayó durante los años siguientes. En 1928, expuso en el Museo de Arte Moderno, un espacio privilegiado que hablaba de un artista consagrado que contaba con los parabienes oficiales. Y el año siguiente volvió a hacerlo tanto en el madrileño Círculo de Bellas Artes como en Centro Mercantil de Zaragoza.

1874 MEFISTO y VIGARAY, "La Exposición Gárate, en broma", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de mayo de 1925, p. 3.

1875 ALBAREDA HERMANOS, "Juan José Gárate", *El Noticiero*, Zaragoza, 31 de mayo de 1925, p. 3.

1876 *Ibídem.*

Gárate presentó cuarenta y un cuadros en el patio del Museo de Arte Moderno. Entre los que se ocuparon de su exposición, destaca Gil Fillol, quien, desde la revista *Estampa*, señalaba que la intención del autor era dotar a sus tipos aragoneses del carácter de símbolos. Algo que no lograba dado que

> "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 conjuntos"[1877].

Ante la calidad que encontraba en sus paisajes de Daroca o Teruel, entendía Fillol que el pintor debía ser capaz de lograr "en la pintura de exaltación regionalista"[1878], mejores resultados, siempre que se dedicara a interpretar el natural de modo sencillo y franco.

No andaba desencaminado el crítico puesto que en la obra de Gárate, un autor de pretendida perfección técnica, se observan también incorrecciones compositivas y, en ocasiones, hasta fisionómicas. Algo que probablemente se debiera a una muy prolífica labor que le impedía cuidar por igual todos sus trabajos. Ahora bien, el principal problema lo encontramos en el carácter amanerado, en ocasiones artificial, de algunas de sus creaciones, especialmente de las dedicadas a los tipos regionales. Como señalaba Fillol, éstas adolecen de un exceso de teatralidad que lastra el resultado. No hay en Gárate un estudio verdaderamente riguroso de los tipos, sino que resulta demasiado evidente su carácter de obras de estudio, en su mayor parte pensadas y compuestas por el propio autor a partir de recuerdos, postales o apuntes previos.

Por otra parte, se trataba para finales de los años veinte de una pintura anacrónica. Incluso dentro de los parámetros de la pintura regionalista, había resultado ya en la década de 1910, anticuada. Si comparamos su *Baile de la jota* con la interpretación que de este mismo tema hicieron otros como Ramón Acín, es evidente lo envarada, artificial y decimonónica que resulta la obra del primero. De modo que no es de extrañar que, pese al citado reconocimiento oficial y su éxito entre el público, críticos como Fillol, aún sin abundar en su escasez de novedades, subrayaran algunas de sus limitaciones.

Algo similar a lo señalado con su *Baile de la jota* sucede con obras como *Jota heroica*, presentada en esta exposición de 1928. Ahora bien, pese a su teatralidad, fue destacada por José Francés por el modo en que mostraba cómo "el ímpetu enérgico de la raza se transmite de unas generaciones a otras y a todas las inflama el instinto de superación espiritual de atesoramiento de virtudes características"[1879]. Mucho más benévolo que Fillol,

1877 FILLOL, G., "J. J. Gárate", *Estampa*, nº 13, Madrid, 27 de marzo de 1928, p. 14.

1878 *Ibídem.*

1879 LAGO, S., "Vida artística. Gárate y su recio aragonismo", *La Esfera*, nº 755, Madrid, 23 de junio de 1928.

Francés destacó también de esta muestra trabajos como *El tío jotero, De la feria, De misa* –un trabajo bastante interesante que sólo conocemos por reproducciones–, *Procesión de San Mamés, El premio del corredor, Heroínas zaragozanas* o los retratos del *Marqués de Estella, Torres Aguilar* y *Ricardo Gárate*. En su opinión un conjunto de obras "nacidas del amor a su patria y del respeto a su tradición pictórica"[1880].



Juan José Gárate, *Baile de la jota,* 1920-1924

Más allá de los logros contenidos en su pintura, no hay duda sobre el hecho de que Gárate alcanzó un reconocimiento al que no tuvieron acceso el resto de aragoneses de su generación. Fue, sin lugar a dudas, el pintor qué difundió en mayor medida la temática aragonesa en el contexto nacional. Ninguno otro autor fue tan reproducido. Ningún otro aragonés expuso en dos ocasiones en el Círculo de Bellas Artes, una en el Museo de Arte Moderno o mostró sus obras hasta en tres ocasiones en el Centro Mercantil. Gárate ideó una particular visión de lo aragonés, quizá algo tópica pero perfectamente reconocible, que supo hacer llegar, y disfrutar, al público.

1880 *Ibídem.*



Juan José Gárate, *Copla heroica,* 1920-1927

El caso de Félix Lafuente, –otro veterano que hemos vinculado al grupo de los regionalistas–, que también tuvo espacio en ese momento en el Centro Mercantil, fue, como decíamos, bien distinto. Aunque Lafuente era sólo cinco años mayor que Gárate, lo cierto es que la enfermedad le había obligado hacía tiempo a abandonar la pintura. De modo que, en realidad, la exposición fue un medio ideado por su discípulo Ramón Acín para recaudar fondos con las posibles ventas que ayudaran a mejorar la situación económica que éste, y sus tres hermanas, estaban viviendo en ese momento.

La idea de realizar una doble exposición, en Huesca y Zaragoza, para recaudar fondos, la expresó Acín en julio de 1925 tanto en *La Tierra* como en *El Diario de Huesca*[1881]. Por cierto que éste aprovechaba para resaltar la pasión que Lafuente sintió siempre por su región "pues recorrió todo Aragón cuando sus piernas, paralíticas hoy, le llevaron garbosas y ligeras a mojar sus pinceles para sus acuarelas luminosas en todos los río y todas las fuentes claras y serenas del Alto y bajo Aragón"[1882], así como para recordar que la Diputación de Huesca le adeudaba 2.000 pesetas desde su ya lejana época como pensionado.

Conocemos la relación de obras presentadas en el Círculo oscense en el mes de agosto por iniciativa del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, gracias a la edición del catálogo de la misma, bastante ambicioso, pues contaba con un texto de Ramón Acín y reproducciones de siete de las obras presentadas[1883]. En total fueron cuarenta y siete óleos y ciento quince acuarelas que, en su mayor parte, se correspondían con las citadas andanzas del autor por Aragón.

La exposición recaló en Zaragoza a finales de 1925, concretamente en la sala del Centro Mercantil entre el 27 de diciembre y enero del año siguiente. De forma aún más acusada que en el caso de Gárate, no había espacio para la crítica o el análisis de la producción

1881 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.

1882 *Ibídem.*

1883 *Exposición de obras del pintor Félix Lafuente en el Círculo oscense*, Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, 1925. El listado completo de óleos es el siguiente: *Mallos de Riglos desde la Ralla, Mallos de Riglos desde Murillo de Gállego, La Dolores, Estudio, Adela, La Torrereta, Teresina, Claustro del Instituto, La Catedral, Ermita de Santa Lucía (interior), Ermita de Santa Lucía (exterior), Calle de las Escaleretas (Alfonso de Aragón), Mi padre: cabeza de estudio, Un mirador (Huesca), Casino de Huesca (Círculo Oscense), Puente de la Misericordia, Paisaje (Fuente de Miravé), El Molino Bajo, Cocina Montañesa (Murillo de Gállego), La Trilla ansotana, Boceto (Ansó), Coso bajo (Huesca), San Juan de la Peña (fantasía), Cartel de fiestas del Pilar 1904, Patio (Huesca), Patio (Huesca), La Fuente de Marzal (Huesca), La Porteta, La Foz de Zuriza (Ansó) nº 1, La Foz de Zuriza (Ansó) nº 2, Calle ansotana, Una calle de Ansó, Rincón ansotano, Lavadero (Ansó), Calle Mayor (Ansó), Pleno Sol. Coso alto, Huesca, Coso bajo, Huesca, Plaza de Sans Soler (Ansó), Desde el tozal de los Mártieres (Huesca), Los carboneros (Huesca), Retrato, Calle de Zaragoza (Huesca), Taller de modistas, Taller (boceto), Retrato de mi sobrina* y *Autorretrato*. Además de las acuarelas: *Monosabio, Dos chicos, Isabelita, Puente de Ansó, El Pilar, La arquitectura (boceto), Maternidad (boceto), Torre de Tauste, Murguista, Castillo de Loarre (gran escalera), Castillo de Loarre (ventana), Puente de San Miguel (derruido), Ermita de Salas, Murillo de Gállego, Perspectiva del Coso bajo (Huesca), Antiguo Puente de San Miguel, Gorgocha del Gállego, Subida al Castillo de Loarre, Ermita de Salas, Retrato de E. Y., Castillo de Loarre (galería de Ajimeces), Cabeza de turco, La Alameda (Huesca), Paisaje, Ermita de Salas (Románico aragonés), Las eras de Fabito (Huesca), San Juan de la Peña, Hoja de álbum, Ansó (la plaza), Mi sobrina, San Caprasio (Alcubierre), Pozo del Hospital (Alcubierre), Quinto (la iglesia), Alcañiz. Una procesión, Calle de San Pedro (Alcañiz), Puerta del Molino (Alcañiz), Calle de San Juan (Alcañiz), Isabelita (dibujo a pastel), Salto del Roldán (dibujo al pastel), El Gurugú (Huesca) boceto, El Gurugú (Huesca), Bocetos escenográficos, Estudios de cardos, Cardos en flor, Peines de bruja (cardos), Estudios de flores silvestres, Diploma (sin terminar), Estudio para un diploma, Orla decorativa, La frutera (dibujo), Boceto para un techo al temple, Boceto para un salón, Friso decorativo, Boceto de salón moderno, Paravant, Diploma, Dibujo al cartón, Boceto para un techo (pastel), Estudios decorativos, Boceto para un monumento renacimiento, Boceto para un monumento gótico, Boceto para un monumento estilo cristiano, Boceto para un monumento estilo gótico, Boceto para el monumento de la iglesia de Santa Engracia, Centinela (acuarela), Pierrot borracho, Retrato de Florentino Ballesteros, Facsímiles de los tapices que decoran el Palacio de los Duques de Villahermosa de Pedrola con motivos del Quijote.*

de Lafuente. Se trataba de una retrospectiva ideada para que el público disfrutara del autor, pero, sobre todo, de una obra benéfica pensada para aliviar su situación. Especialmente sensible se mostró *La Voz de Aragón* que, el día de la inauguración señalaba:

> "Si todas las exposiciones son dignas de un comentario en la prensa y merecen apoyo y protección de los que pueden prestarlo, ninguna será tan merecedora de todo ello como esta de 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"[1884].

Durante la inauguración, a la que obviamente no pudo acudir el pintor, Ramón Acín se encargó de recitar unas palabras que fueron íntegramente recogidas por la revista *Aragón* y que, a su vez, reproducían el texto publicado en el catalogo de la muestra oscense[1885]. Acín no dudó en proponer que la obra *Mallos de Riglos*, por su entidad y características fuera adquirida para engrosar los fondos del Museo provincial. La propia revista *Aragón* tomó la iniciativa y abrió una suscripción a tal efecto a la que pronto se sumaron diferentes particulares que fueron puntualmente reseñados por medios como *La Voz de Aragón*. En la actualidad la obra pertenece a la colección del Ayuntamiento de Huesca.



Félix Lafuente, *Los mallos de Riglos desde la Ralla*, 1904

1884 L. "De Arte. La Exposición de Félix Lafuente en el Mercantil", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 29 de diciembre de 1925, p. 2.

1885 ACÍN, R., "Venta de cuadros del pintor Lafuente", *Aragón*, nº 4, Zaragoza, SIPA, enero de 1926, p. 54.

En relación a la trayectoria de Lafuente, Acín recordaba que éste se había formado para la pintura en el momento de los pretenciosos y falsos cuadros de historia, de modo que tuvo que refugiarse en la escenografía y la producción religiosa, pero lo más importante fue que: "cuando no pintó monumentos ni decorados, ajeno a los maniquíes, a los epítomes de historia y a los manuales de indumentaria, salía al campo a pintar hombres de carne y huesa y piedras de verdad"[1886]. Precisamente ese conocimiento del paisaje y del mundo rural, habría inspirado a Acín en sus primeros años como pintor, implicándole en una línea de trabajo que no abandonaría nunca. Al mismo tiempo, fue también ese impulso el que posibilitó el que Lafuente, tratara, una vez el regionalismo plástico se mostró como un lenguaje maduro, de experimentar con sus posibilidades; ya al final de su producción.

Lafuente falleció en Huesca en octubre de 1927, levantando un sentimiento de admiración entre sus conciudadanos que hizo que la noticia ocupara a toda página la portada de *El Diario de Huesca.* Su discípulo Acín le rindió homenaje ilustrándola con un grabado en madera de su efigie tomado en su propio lecho.

3.3.4 El academicismo *déco* de Manuel León Astruc

La trayectoria de Manuel León Astruc, salvo por su participación en determinadas exposiciones colectivas y algunas estancias esporádicas, está más vinculada a los ambientes madrileño y andaluz que a su Zaragoza natal.

Durante las décadas de 1920 y 1930 –e incluso más allá de estas fechas–, siguió desarrollando una notable labor como cartelista; obteniendo primeros y accésits en abundantes concursos celebrados por toda España. En el ámbito local ganó el concurso de fiestas del Pilar en 1923, 1925 y 1929; y participó también, aunque sin recompensa, en el de 1926. En todos estos carteles nos ofrece algunas de las escasas muestras de tipos aragoneses de los que se ocupó en su producción, mucho más centrada, como se ha visto, en el retrato, y que en el ámbito folclórico prefirió la temática andaluza. De hecho, en el primero de todos ellos, resuelto con la composición a partir de dos figuras femeninas habitual en el autor, no renuncia a esas preferencias y sitúa a una baturra junto a una manola, sosteniendo ambas la imagen de la Virgen del Pilar. Todo ello enmarcado por una orla de frutos de carácter decorativo y sobre un fondo con la bandera de España. Toda una exaltación patriótica en la que lo aragonés y lo más tradicionalmente entendido como español, es decir, la imagen del Sur, aparecen como dos facetas diversas de la nación.

En 1925, en su cartel de lema *Baturra*, sitúa a ésta ante un rincón característico de la ciudad como era el Arco del Deán, en una solución prácticamente calcada de la que le había dado el triunfo en el concurso para la feria de Córdoba del año anterior. Ese año, por cierto, Díaz Domínguez había participado en el concurso del Pilar con una visión mucho más moderna de los tipos rurales, recogiendo la tradicional llegada de éstos por el puente de Hierro, con sus productos, para venderlos durante las fiestas del Pilar.

1886 *Ibídem.*

El año siguiente, Astruc envió otro trabajo; en éste caso la obligatoria baturra venía acompañada de una maja que portaba un abanico alusivo a Goya, anunciando de este modo el centenario de su muerte que pronto iba a celebrar la ciudad. Aunque no resultó premiado, tuvo bastante difusión, puesto que lo cedió al SIPA, organismo que lo reprodujo en la revista *Aragón* y lo utilizó como portada de la *Guía de Zaragoza* que editó el año siguiente[1887]. Menos novedades presentaba su trabajo de 1929, volviendo a recurrir a una baturra acompañada por un grupo de frutas, en esta ocasión, retratada ante una panorámica de la ciudad.

No entraremos en el análisis de todos los carteles con los que Astruc triunfó en diferentes concursos celebrados por toda la geografía española, pero sí podemos enumerar algunos de los que hemos podido conocer. Como vimos, sus triunfos se habían iniciado en la década anterior, ocupándose del cartel de la feria de Córdoba de 1915, ciudad a la que permanecería especialmente unido y en la que trabajó con asiduidad durante toda su vida. Así, volvió a ganar ese mismo concurso en 1916, 1918, 1921 –año en que se impuso al propio 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 obtendría 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 para anunciar la edición de 1928. En 1929, volvió a ganar este mismo concurso. También regresó a Pamplona, donde había residido en su juventud, para ocuparse del cartel de las fiestas de San Fermín 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.

Y no sólo difundió sus carteles a través de fiestas y ferias, también trabajó en el ámbito del cine. En 1927 quedó segundo en el concurso organizado para anunciar *La hermana San Sulpicio,* del también aragonés Florián Rey. Un trabajo que llegó a editarse después de ser expuesto en el Círculo de Bellas Artes madrileño. Volvió a colaborar con Rey en 1935, cuando se hizo cargo del cartel de uno de sus más célebres trabajos *Nobleza baturra.* Una nueva oportunidad de dar su particular visión de la mujer aragonesa.

Como ilustrador se hizo cargo de las portadas de algunos libros, entre los que debemos citar *Córdoba. Ciudad de los califas* de Antonio Sarazá, editado en 1932. Precisamente conocemos el original de este trabajo. Una visión de la Puerta del Perdón de Córdoba siendo cruzada por una mujer andaluza y resuelta a partir de colores planos al gouache, como era necesario para su posterior edición. Conocemos otro trabajo muy similar del autor, probablemente presentado a algún concurso para portada, dado que se indica en él un lema, *Córdoba de oro*. Se trata en este caso de una visión lateral de la mezquita cordobesa. Dos obras que dan prueba de su calidad como ilustrador, atento siempre a la cuidada representación de estos rincones urbanos de que se servía también en sus carteles de fiestas.

1887 BUENO, *op. cit.*, p. 77.

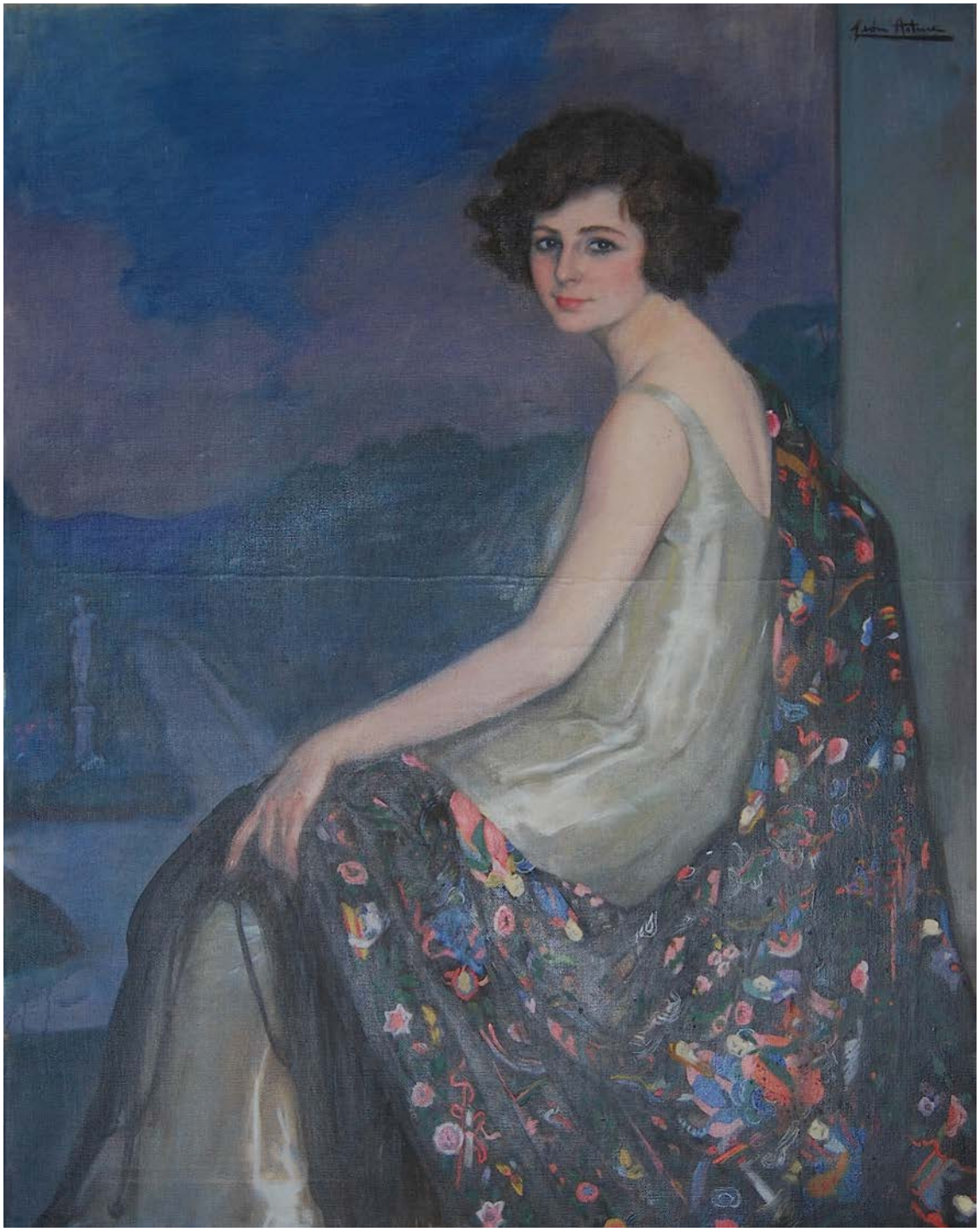
En cualquier caso, si en alguna disciplina destacó León Astruc fue como retratista. Tal y como hemos visto, solía llevar a diferentes exposiciones sus personales fantasías femeninas, retratos imaginados de mujeres enigmáticas y sensuales que hay que situar en la órbita del mejor simbolismo art déco. Pero, paralelamente, llevó a cabo una prolífica producción como retratista de encargo, ámbito en el que verdaderamente se especializó. En estos trabajos, que encajan perfectamente en el entorno de esos "retratos elegantes" descritos por Pérez Rojas hace algunos años[1888], había menos espacio para la fabulación y, obviamente, la innovación. Todo quedaba previamente pactado, técnica, dimensiones, fondo, postura, atuendo… y, por supuesto, en el parecido en la representación del retratado residía su principal valor. Algo en lo que León Astruc, mostró siempre una especial destreza.

En cuanto a aquellos que no podían o no querían contar con uno de sus retratos al óleo, quedaba la posibilidad de recurrir a sus dibujos al carboncillo y pastel; una técnica en la que fue verdadero especialista y que nunca entendió como una disciplina menor. De hecho muchas de sus muestras individuales estuvieron dedicadas a dibujos femeninos de este tipo. Sabemos que, en esos años, expuso de forma individual en Córdoba (1929), Madrid (1930), Pamplona (1931), Valencia (1931) y San Sebastián (1933). Curiosamente nunca lo hizo en Zaragoza.

En cuanto a sus posibles referentes, habría que pensar en los principales retratistas del momento como Romero de Torres o Miguel Nieto. De hecho, Astruc pertenecería a un segundo grupo de especialistas a los que recurrían aquellos que no podían permitirse contratar a esas grandes figuras. El modo de proceder del autor para obtener encargos, lo conocemos de sus propias palabras: se desplazaba desde Madrid a una nueva ciudad, llevaba a cabo una intensa actividad gracias a que pronto se convertía en la principal novedad para la buena sociedad del lugar y, tras unos meses de trabajo, regresaba a Madrid o buscaba un nuevo destino. Sabemos que esta práctica le funcionó especialmente bien en Córdoba, a donde regresaba periódicamente, pero también en otras ciudades andaluzas como Jerez, Sevilla o Huelva. Y también, al menos en dos ocasiones ya referidas, en Zaragoza.

Una de sus estancias cordobesas la realizó hacia 1924, cuando presentó catorce obras a la III Exposición de Bellas Artes organizada por la Real Sociedad Cordobesa de Arqueología y Excursiones en mayo de ese año. Muestra en la que, por cierto, participó también otro aragonés Miguel Latas Benedé, asentado hacía tiempo en la ciudad. León participó con *Serranía, Dorita, Noche de Córdoba, Retrato de D. Luis Merino, Retrato de la Sra. de Merino, Virgen, Raquel, La dama del abanico, El mantón de chinos, Carmen, El collar de perlas, Oriental* y *Boceto para el retrato de la Marquesa del Mérito*. Algunas de ellas las conocemos a través de reproducciones aparecidas en revistas como *La Esfera*, pero hemos podido estudiar directamente los retratos de Luis Merino y de su esposa, Amparo Belmonte.

1888 PÉREZ ROJAS, F., *El retrato elegante*, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 2000.



Manuel León Astruc, *Amparo Belmonte Morente*, c. 1924

Son obras como éstas las que nos hacen hablar de un academicismo *déco*. Aunque en ambas, como en el resto de retratos de encargo firmados por Astruc a los que hemos tenido acceso, se imponen las fórmulas tradicionales del retrato, encontramos también, especialmente en el caso de la mujer, toda la elegancia y el atractivo propio de las composiciones *art déco*. Retratada ante un jardín imaginario que recuerda a los trabajos más personales del autor, la joven, ataviada con un discreto vestido propio de la moda del momento, se cubre parcialmente con un mantón de Manila con incrustaciones de marfil también de su propiedad, que permite al autor dar rienda suelta a su intereses decorativos e introducir una pequeña nota castiza. El delicado juego de luces nocturnas característico de Astruc completa el conjunto. En el caso de Luis Merino, ingeniero agrónomo vestido con su uniforme de gala, aparece retratado en un interior, ante un tapiz apenas esbozado.

Volvería el autor a Córdoba hacia 1929, momento en que realizaría otros trabajos, quizá menos ambiciosos pero de similares características, como el del hijo mayor del matrimonio antes citado, los de *Cristóbal Cañete de San Esteban* y su mujer *Enriqueta Guerra Rodríguez* o el de *Encarnación Soto Rivera*. En estos tres últimos vuelve a situar a sus protagonistas ante un paisaje, si bien opta por referentes reales, como la casa de campo familiar en el de Enriqueta o el castillo de Bélmez, de donde era originaria Encarnación. Algo posterior en el tiempo sería el de *Doña Matilde Giménez Muñoz*, situada en este caso ante un fondo neutro. Tanto en el de Enriqueta como en éste último repite la fórmula del de Amparo Belmonte, un vestido de tirantes acorde con la moda del momento y un mantón propiedad de las retratadas con el que éstas se cubren parcialmente.

El interés de León Astruc por la moda *art déco* queda patente también a través de algunas otras obras de menor entidad a las que hemos tenido acceso. Así conocemos dos atractivos figurines de moda de considerables dimensiones, probablemente pensados como modelo para ilustrar alguna publicación. Y, en cierta medida, también a través de dos pequeños gouaches de temática folclórica, andaluza como era habitual en el autor, en que utiliza una curiosa técnica a partir de una gruesa capa de estuco sobre tabla en la que se adivinan ya algunas formas de la escena que pintara en su superficie. Se trata en ambos casos de dos escenas galantes protagonizadas por sensuales mujeres, resueltas a partir de un considerable abigarramiento decorativo, sobre todo en lo que atañe al color.

Faltaría por citar la obra más conocida del autor, *Luz y Elena*, con la que obtuvo una tercera medalla en la Nacional de 1930. Se trata de un doble retrato femenino situado en un interior. Demuestra este trabajo que León había renunciado para entonces a las fórmulas que caracterizaron su pintura durante la década de 1910 y los primeros años de la siguiente. Atrás quedaban las luces tenebrosas, los ambientes decadentes de sus fantasías femeninas, como vimos, vinculadas a los planteamientos de autores como Federico Beltrán o Antonio de la Gándara. Optó, al menos en este lienzo, por una visión más actual, más moderna, resuelta con luces suaves, tonos pastel y sin concesiones de aparato, a través de mantones o peinetas, a la tradición. Un planteamiento acorde con las premisas de un art déco más vinculado a los modelos internacionales del momento.

3.3.5 Martín Durbán: una nueva figuración para un viejo asunto

La trayectoria de Martín Durbán comenzó como la de un niño excepcionalmente dotado para la pintura[1889]. Castán Palomar recogió en su semblanza del autor que ya a los diez años, en el momento de empezar el Bachillerato, tenía clara una vocación que le llevó a pelear contra los deseos de su padre[1890]. Desde luego debió ser un adolescente y un joven inquieto, a juzgar por la cantidad de maestros que se le atribuyen: el escultor Cubero y Abel Bueno en Zaragoza, el ceramista Enrique Guijo en Madrid, Aurelio Tolosa en Barcelona y, como dijimos, Díaz Domínguez en su vuelta a Zaragoza.

Según narraba Marín Sancho en la revista *Aragón* algún tiempo después, su primera juventud le llevó a experimentar la bohemia, dejándose llevar no sólo por sus ansias de independencia, sino también por ciertos aduladores:

> "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 colorido. Esto hizo que sobre él cayera cierta corte de «hijos de Apolo», de aduladores que le emborracharon espiritualmente haciéndole creer que era más de lo que naturalmente podía ser. – «Tú no necesitas aprender de nadie ni estudiar nada; tú eres un pintor muy grande que vas a asombrar al mundo»"[1891].

Lo cierto es que sólo tenía quince años cuando se dio a conocer por primera vez al público zaragozano en la *Exposición de artistas independientes y noveles*, y diecisiete cuando cosechó sus primeras críticas laudatorias en la de la Asociación de Artistas Aragoneses de 1921. En 1922 fue invitado a formar parte de la Asociación de Pintores y Escultores madrileña tras participar en el III Salón de Otoño, cita a la que regresaría en años sucesivos. En 1924, con veinte años, ya planeaba su primera exposición individual en Zaragoza.

Como planteábamos, su obra de esos años denota la influencia de Díaz Domínguez, tal y como puede observarse, por ejemplo, al comparar los dibujos que presentó al concurso de portadas organizado por *Heraldo de Aragón* en 1922 con las ilustraciones realizadas por Díaz para *El embellecimiento de Zaragoza* de Valenzuela la Rosa. Los rincones urbanos, junto con las escenas costumbristas y los paisajes aragoneses eran el objeto principal de su producción

1889 Su trayectoria ha sido trazada por Sara Ferrando en: FERRANDO, *op. cit.*

1890 CASTÁN, *op cit.,* 1987.

1891 SANCHO, M., "Artistas aragoneses. Honorio, Sanz Lafita, Durbán", *Aragón*, nº 4, Zaragoza, SIPA, enero de 1926, pp. 56-58, espec., p. 58.

en ese momento. Y pronto lo fue también el retrato. Así lo señalaba José Francés al ocuparse de su participación en el Salón de Otoño 1923, rememorando al tiempo la revelación que supuso su participación en la edición del año anterior:

> "Martín Durbán, el aragonés que se diera a conocer en el Salón anterior con 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 –este año Martín Durbán acomete la figura y el retrato con gran valentía y con buen gusto–. Preferimos *La hija del cura*, castigada, no sabemos por qué, a extraviarse en las salas de la izquierda, archivo y almacén de estulticias impotentes"[1892].

De modo que ya entonces se encontraba ocupado en la renovación del género con más que notables resultados. En cuanto a las representaciones infantiles, como la citada por Francés, es otro asunto en el que coincidió con Díaz. Ambos presentaron obras de este tipo a la Nacional de 1924, *Carmencita* en el caso de Durbán y el tríptico *Las tres amigas* en el de Díaz, que, por cierto, no pasaron desapercibidas: la de Durbán, una niña retratada ante un paisaje, fue reproducida en el diario madrileño *La Libertad*, mientras que la de Díaz en el propio catálogo de la muestra.

El citado proyecto de exposición individual se retrasó desde octubre de 1924 hasta octubre de 1926. Como ocurrió con otros proyectos en ese momento, en un principio iba a tener lugar en el local de la Agrupación Artística Aragonesa, pero finalmente se celebró en la sala del Centro Mercantil. Al proyecto se unió su amigo Honorio García Condoy, de modo que, finalmente, se trató de una exposición conjunta.

Entre medio, siguió trabajando. Fue el director artístico de la revista *Pluma aragonesa*. Y en octubre de 1925 ganó, junto a Féliz Gazo, el concurso de paisajes organizado por la Agrupación Artística Aragonesa. Cuando, a principios de ese año, ese mismo diario le interrogó sobre sus planes futuros, incluyéndole ya entre los principales artistas y literatos de la ciudad, Durbán, además de la pospuesta exposición, se refirió a su intención de realizar algunas obras basadas en motivos altoaragoneses[1893]. No conocemos ninguna de ellas pero, de realizarse, debieron suponer un paso más en la renovación de la temática aragonesa a la que estamos aludiendo.

En enero de 1926, en el reportaje anteriormente citado, Marín Sancho describía el estudio que Durbán, Honorio y el dibujante Luis Sanz Lafita, compartían en el zaragozano palacio de Argillo. Éstos habían decorado las empinadas escaleras de acceso dando prueba, en opinión de Marín, de su humorismo. Los motivos elegidos mostraban lo ecléctico de sus intereses estéticos. Una suerte de mural desquiciado que no podía dejar indiferentes a sus visitantes:

> "Con ocres 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,

1892 FRANCÉS, J., *El año artístico 1923-1924*, Madrid, Mundo Latino, 1925, p. 154.

1893 "¿Qué proyectos tiene… *op. cit.*, 1 de enero de 1925, p. 9.

> 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""[1894].

La discusión entre ambos autores a la que asistió el escritor una vez dentro del estudio, relativa a la superioridad de la pintura sobre la escultura, o viceversa; nos informa también de a quienes consideraban privilegiados representantes de sus respectivas disciplinas. Honorio citaba a Miguel Ángel y Julio Antonio, mientras que Durbán hacía lo propio con Goya y Zuloaga. De modo que, entre sus contemporáneos, eran las visiones de la tierra y la raza española ofrecidas por el catalán y el vasco, las que conmovían a dos jóvenes llamados a renovar el panorama del momento. En cualquier caso, pese a reconocer el trabajo de los que precedieron, la obra de Durbán, en opinión de Sancho, resultaba extraña, quizá por estar atenta, pese a la desinformación y la distancia, a determinados referentes europeos:

> "Es algo extraña su pintura, muy personal. Ha oído hablar de modernos rusos y alemanes, no los conoce, pero presiente algo de lo que aquello 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"[1895].

Intuía por tanto el periodista que, de acuerdo con la dirección que estaba tomando su pintura, sus figuras, caprichosas, retorcidas, –como vimos en su *Arco del Deán*–, estaban dando lugar a otras más preocupadas por la perfección del dibujo. Una evolución que debieron poder contemplar los visitantes de la exposición que celebró, como adelantábamos, en octubre de ese año.

Durbán mostró en la sala del Mercantil veintinueve obras, que se vieron acompañadas de un número algo menor de esculturas de Honorio. Entre las pinturas de Durbán hubo retratos: *Luis Sanz Lafita*, la *Señora viuda de Benavente*, *Dolores Fanjul, María, El hermano Juan, Los Monegros*, así como tres masculinos que no hemos identificado; también paisajes, tomados en Daroca, Calahorra o Utebo; y por último, algunos dibujos como una serie de campesinos aragoneses o las cabezas de Azara y el torero Nicanor Villalta. Las escenas costumbristas, si es que las hubo, no despertaron comentario alguno en la prensa y es que los tipos populares, para ese momento, interesaban a Durbán no tanto como parte de un conjunto, sino más bien desde el punto de vista del retrato.

Francisco de Cidón en *La Voz de Aragón* señalaba *Los Monegros* y *El hermano Juan* como las dos mejores obras expuestas[1896]. La primera era en realidad un retrato de un adusto tipo aragonés femenino retratado ante el paisaje que le daba título. Según Cidón, se trataba

1894 SANCHO, *op. cit.*, enero de 1925.

1895 *Ibídem.*

1896 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.

de la figura más completa de las realizadas por el autor, añadiendo que "todo en el cuadro está armonizado de tal modo que consigue del observador esa corriente de simpatía que se establece cuando no hay nada estridente, nada que desentone"[1897]. Conocemos ésta únicamente a través de una reproducción publicada con motivo de su reciente puesta en venta. La anciana protagonista, vestida completamente de negro, se recorta ante el árido paisaje de los Monegros. Una composición que si bien puede recordar las de Zuloaga, presenta un tratamiento lumínico bien diferente, así como una expresividad más contenida que anuncia los derroteros por los que evolucionará la obra del autor. Más en la línea quizá del que Viladrich había realizado de su madre hacia 1912.

Un planteamiento similar tenía *El hermano Juan,* descrito por Cidón, que decía conocer hacía tiempo al retratado, "como extrañado dentro de unos hábitos que no son los suyos y envuelto en el ambiente sensual de un pueblo saturado de luz y color que él juzga en su alma de místico, no ser muy propicio al reposado andar de sus meditaciones"[1898]. Había presentado esta obra al Salón de Otoño de 1924, gracias a lo cual, contamos con una imagen de la misma publicada en su catálogo. A las características apuntadas en relación a su obra anterior, cabría añadir cierta influencia, incluso temática, de los retratos realizados por Vázquez Díaz.

Respecto a sus retratos masculinos recordaban al crítico el del padre de Viladrich, como éstos ataviado con chistera, dando nueva prueba de lo mucho que había impactado la exposición del catalán entre los autores, o quizá más bien entre los críticos, aragoneses. Por cierto que Cidón aprovechaba también para señalar los importantes cambios estéticos que se percibían entre unas obras y otras obras.

José Luis Galbe Loshuertos, desde *Heraldo de Aragón*, quizá más atento a las nuevas fórmulas que venía ensayando el pintor, prefirió comentar obras como el retrato de *Luis Sanz Lafita*, en su opinión una obra "de ejecución sencillísima y en tonos densos de una suavidad admirable, tiene caracteres de seria pintura moderna interesantísima entre todas las últimamente producidas por pintores españoles"[1899]. No andaba desacertado, puesto que el retrato se ajusta perfectamente a las fórmulas propias de los realismos de nuevo cuño que en ese momento estaban ensayando autores de toda España. Conviven en el lienzo la perfección y el cuidado en el dibujo, y la atención a los rasgos y la psicología del dibujante, con una evidente libertad en el tratamiento de las formas y de la perspectiva o un uso de la luz y del color acorde con esas nuevas soluciones de origen europeo a las que nos hemos referido.

En ese mismo 1926 está fechado *Retrato de anciana con el mar al fondo,* perteneciente a una colección particular. De modo que bien pudo estar en la exposición, e incluso corresponderse con alguno de los citados como el de la viuda de Benavente. Además de la calidad con que el pintor supo reproducir el rostro de la retratada, algo habitual en su producción, destaca especialmente en esta obra el tratamiento del fondo. Lo resuelve Durbán

1897 *Ibídem.*

1898 *Ibídem.*

1899 GALBE LOSHUERTOS, J.L., "Artistas aragoneses. Durbán y Honorio", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de octubre de 1926.

a partir de una visión sintética, esquemática y en cierta medida naif, de un paisaje marítimo o fluvial. Más allá del árbol situado en el lado izquierdo, de características similares al resto del marco natural en que sitúa a la anciana, el fondo se reduce únicamente a esa visión del agua reducida a diferentes tonalidades de azul, en forma de campos de color planos, que reproducen el movimiento de las olas. Desde luego, una muy avanzada visión del paisaje que entra en armonioso contraste con el modo realista en que reproduce los rasgos de la figura.

En cuanto a los dibujos, debió exponer varios pertenecientes a una serie dedicada a campesinos aragoneses. Conocemos uno de ellos gracias a su publicación en la revista *Pluma aragonesa* en enero de 1925. Hay en él un tratamiento muy diferente del tipo popular al que se había venido haciendo durante la década anterior. De hecho, sabemos de su identidad de campesino por la leyenda que lo acompaña puesto que no encontramos en él ninguno de los tópicos asociados a la indumentaria que solían remarcarse hasta ese momento. En su lugar, Durbán opta por retratar al paisano de Utebo con chaqueta y corbata, centrándose no en lo que tradicionalmente se asociaba a su condición, sino en la fisonomía del retratado. En ello demuestra Durbán sus grandes aptitudes para el dibujo, dándole un aspecto escultórico que en lo sucesivo, relacionará sus retratos con los que venía haciendo en ese momento una de las principales figuras del arte nuevo: Daniel Vázquez Díaz. Más evidente resulta esa cercanía en otro dibujo realizado el año siguiente, en este caso una representación de Joaquín Costa, en el que se observa una evolución de las formas todavía algo redondeadas del campesino, hacia unos perfiles mucho más aristados, como si estuviera construido a base de facetas, coincidentes con las fórmulas empleadas por el pintor onubense.

Mientras tanto, su particular visión de los asuntos aragoneses tenía cabida en otras publicaciones como la revista *Aragón*. Entre éstas cabe citar un dibujo a tinta titulado *Aragoneses* en el que, ante el paisaje de una Zaragoza presidida por el humo de sus fábricas y no tanto por el perfil de sus torres, un grupo de baturros y baturras parecen consagrar a su tierra a los recién nacidos.

La exposición fue también una despedida. Según señalaba Cidón, ambos autores se disponían a trasladarse a Madrid[1900]. Si el paso por la capital tuvo lugar, fue breve. Al menos en el caso de Durbán, que en abril de 1927 ya residía en Barcelona. Allí empezó a trabajar para la revista *Mediterráneo* realizando retratos de los personajes entrevistados por el escritor F. de Sorel. Precisamente Sorel realizó una semblanza de Durbán para *La Voz de Aragón* en la que recogía sus propias palabras sobre lo que había supuesto para él la llegada a Barcelona:

> "Una de las emociones más grandes de mi vida (…) fue la recibida al afrontarme con la maravillosa costa catalana. A ella quiero consagrar gran parte de mi futura labor, porque se me ha adentrado en todo mi espíritu la magia de este mar que lleva en sus olas todo el helenismo que siento con intensidad y devoción. Y tras de este mar, las montañas que circundan Barcelona y que forman como una barrera altiva que

1900 CIDÓN, F. de, "De Arte. Exposición Martín Durbán y Honorio García", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 19 de octubre de 1926, p. 3.

se extiende a lo largo de la cosa, a veces muy cerca de ella y, tras de estas montañas, las llanura suaves y apacibles con sus su viñedos, sus huertas, con todo el magnífico esplendor de este terruño que ya quiero como al mío"[1901].



Martín Durbán, *Aragoneses*, c. 1926

Unas apreciaciones que no podían extrañar. Ya en su primera visita a Barcelona se había dejado llevar por ese mismo ambiente mediterráneo e incluso en algunos de sus dibujos para la revista *Pluma aragonesa* incluyó unas visiones idílicas de la naturaleza que recuerdan ejemplos propios del *noucentisme*. En cualquier caso, Durbán dejaba constancia de que, de nuevo, era la tierra –y el mar–, lo que despertaba su inspiración. Y como ya había ocurrido en Aragón, era ese nuevo paisaje al que quería dedicar su pintura. Y no sólo al paisaje puesto que, según continuaba Sorel, tenía Durbán una serie de proyectos dedicados a recoger ambientes y tipos catalanes, no sólo rurales sino también de los bajos fondos barceloneses:

1901 SOREL, F. de, "Los artistas de Aragón en Cataluña. Martín Durbán", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 1 de abril de 1928, p. 17.

"Tiene Durbán en proyecto unos cuadros con asuntos de esta tierra que seguramente figurarán en la Exposición que ha de inaugurarse en la primavera de 1929. Rincones 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 zarpazos violentos de la Jota siempre valiente y retadora"[1902].

Esos ambientes tabernarios, serían también una constante de su pintura como puede observarse en sus *Figuras bailando* (1935) o *Café concierto* (1936); pero también en obras anteriores como algunas de las ilustraciones que realizó para el *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona* como *Un café-concierto del Paralelo*[1903].

Sorel se hacía también eco de que Durbán iba a realizar una próxima exposición en Barcelona. Ésta tuvo lugar en las Galerías Layetanas entre el 19 de mayo y el 1 de julio de 1928 y fue promovida por la revista *Mediterráneo.* De hecho, la mayor parte de las obras que allí se vieron eran los retratos que Durbán había realizado para la misma. En total cincuenta y cinco efigies de personalidades destacadas de la vida barcelonesa como el barón de Vivier, alcalde de la ciudad; los generales Barrera y Millans 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. Obras que desde la revista *El Ebro* Soldevila Faro ponía en relación con los dibujos de Vázquez Díaz, así como con las figuras del escultor gallego Santiago Bonome; en consonancia, por tanto, con las que ya hemos planteado. Especial difusión tuvo el de Santiago Rusiñol, que no sólo se vio en *Mediterráneo* sino en otras publicaciones como la revista *Aragón.*

Durbán quiso completar la exposición con cinco lienzos: *El hermano Juan, Mi hermana Carmen, Los Monegros, Paisaje de Daroca* y *Bodegón*. Salvo por ésta última, sobre la que no podemos estar seguros, el resto eran obras de su etapa aragonesa. Si a Soldevila era *El hermano Juan* la obra que más satisfacía, mientras que el bodegón le parecía "discretamente trazado"; Ángel Abella, en la crónica que realizó para *La Voz de Aragón*, mostró la opinión contraria. Consideraba que tanto *El hermano Juan* como *Los Monegros*, pese a su ambición y logros parciales, eran obras que adolecían de inmadurez. Por el contrario, destacaba el bodegón, obra pintada sin pretensiones en la que el artista se recreaba "por puro juego"[1904]. Tal vez fuera ésta una obra posterior, despojada de ciertas notas literarias que todavía podían encontrarse en las dos anteriores. En cualquier caso, Abella, que daba una muy positiva visión de la obra del pintor, se sorprendió ante la que entendía como una de sus características:

1902 *Ibídem.*

1903 *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929*, Barcelona, 25 de enero de 1920.

1904 ABELLA, A., "La obra de un artista aragonés. Martín Durbán", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 29 de junio de 1928, p. 16.

"es algo extraño que este pintor, joven como es, no le inquieten mayormente los problemas suscitados en el mundo de las artes plásticas durante los últimos treinta año"[1905]. Algo desencaminado andaba el escritor, quizá dejándose llevar por las evidentes referencias a la tradición clasicista de las que bebía la pintura del aragonés, que no significaban, más bien al contrario, una desafección por los lenguajes contemporáneos.

Como decíamos, tanto el paisaje como los tipos catalanes ocuparon a partir de ese momento un lugar esencial en la obra de Durbán. Así lo demuestran un díptico de obras –por asunto, no son coincidentes en su formato–, realizadas en el año 1929. Nos referimos a *Muchachas de Calafell* y *Pescadores de Calafell*. En primer lugar, conviene señalar que la ambientación de éstas respondía al hecho de que Durbán estuvo trabajando ese año en la localidad. Allí se encargó de la decoración del presbiterio de la iglesia del Sanatorio antituberculoso de San Juan de Dios. Representó, según las palabras del propio autor, "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"[1906]. Un ambicioso conjunto de catorce por ocho metros, del que apenas se conservan algunos fragmentos en la actualidad.

Respecto a los dos lienzos citados vemos en ellos el modo en que Durbán concibió esa figuración renovada a la que hemos adscrito su pintura. Ambas recogen en primer término un grupo de figuras mientras que, en segundo término, se desarrolla una escena costumbrista propia de los ambientes portuarios. Mientras que las muchachas, aparecen dispuestas en un interior y es la puerta la que nos permite ver el litoral marítimo, los pescadores aparecen recogidos en la terraza de una taberna, de espaldas a los que acontece en la orilla. En ambos casos, Durbán singulariza y destaca a sus protagonistas prestando una mayor atención a la descripción de sus caracteres en el segundo caso. Pese a la ambientación de ambas obras, el autor es capaz de no caer en el anecdotismo, ni tan siquiera en la descripción de los tipos locales. Son los hombres y las muchachas de Calafell, que podrían ser los hombres y las muchachas de cualquier otro lugar, los que despiertan su atención. Y a los que recoge con la habitual maestría de su dibujo y la capacidad para dar rienda suelta a unas fórmulas plásticas propias del momento en que estaba trabajando. En el artículo que le dedicó el *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona* con motivo del diploma obtenido por su lienzo de los marineros, se expresaba muy bien el modo en que Durbán plasmaba a sus retratados: "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"[1907].

1905 *Ibídem.*

1906 CISTUÉ DE CASTRO, P., "La Exposición Internacional de Barcelona. Impresiones de un forastero", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de mayo de 1929.

1907 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.

Un cierto matiz diferencia ambas obras, si en las muchachas cobra fuerza el carácter atemporal, ajeno a la coyuntura o la expresión del estado de animo del momento, hay en los pescadores una mayor atención a la realidad de los retratados, quizá sentados por no poder faenar, mostrándose en algún caso abatidos, molestos. En este sentido muestra una mayor atención a cierto contenido social, una preocupación que, como es sabido, cobrará fuerza en las artes plásticas durante la década siguiente. Algo a lo que no será ajeno el propio autor con obras como *Rapaz* (1930) en que retrata a un pequeño vagabundo o ya en un trabajo fechado durante la guerra civil como *Mujer con niños* (1938). En cualquier caso, no será esa la única vía que siga su pintura en lo sucesivo, tal y como demuestran dos estudios femeninos realizados al pastel y que fechamos en ese mismo momento. Dos magníficos dibujos a color en que el autor se detiene en la expresión de estados de ánimo a través de la postura e incluso las tonalidades elegidas, sin apenas detenerse en la descripción de, por ejemplo, su expresión facial.



Martín Durbán, *Pescadores de Calafell*, 1929

3.3.6 El arte nuevo de Santiago Pelegrín y Luis Berdejo en el Centro Mercantil

Recién concluida la exposición celebrada por Martín Durbán y Honorio García Condoy, la sala del Mercantil acogió la obra de los pintores Santiago Pelegrín y Luis Berdejo. Se trataba de dos pintores pertenecientes a generaciones distintas, unidos por el vínculo que suponía haber sido los únicos aragoneses que formaron parte en la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos del año anterior[1908].

Dada la importancia que la muestra de Pelegrín y Berdejo tuvo para la recepción de las premisas del arte nuevo en Zaragoza, ha sido ampliamente tratada por la historiografía[1909], por lo que, en nuestro caso, tan sólo nos referiremos al lugar que la temática regional ocupó en la obra de ambos autores y, por tanto, al modo en que se puede relacionar, o no, a éstos con las premisas del regionalismo.

Santiago Pelegrín es un artista perteneciente a la misma generación que los principales regionalistas aragoneses. Sin embargo, el suyo es un caso atípico, que apenas se relacionó con éstos, fundamentalmente, por su temprana salida del ambiente aragonés. Su presentación en Zaragoza en 1926 y su adscripción a las premisas del arte nuevo poco tiempo antes, no se corresponden, por tanto, con un autor joven que experimentaba con las últimas soluciones plásticas a las que había tenido acceso, sino que se trataba de un autor maduro que decidió dar un cambio radical a sus planteamientos. Tal y como señalaba Eugenio Carmona en el catálogo de la exposición que se le dedicó en 1995:

> "En rigor se puede afirmar que Pelegrín se adentró en el Arte Nuevo algo antes, quizás en torno a 1925, coincidiendo con la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Pero, sea cual fuere la fecha precisa, el caso de Pelegrín es el de una "conversión" o el de una "revelación" inesperada y fulgurante: en torno a los cuarenta años, el artista quiso mostrar su adhesión con la actualidad creadora de aquello a los que precedía cronológicamente en una década"[1910].

En nuestro caso queremos llamar la atención sobre la producción anterior a ese momento, mucho menos conocida y tratada por la historiografía, sin duda eclipsada por su brillante creación posterior.

Conviene aclarar que entre los trabajos previos que conocemos, no hay más que una obra que se ajuste a la temática costumbrista aragonesa y ésta le vino impuesta por la naturaleza del concurso que le dio lugar. Nos referimos a la convocatoria de la plaza de

1908 Pese a que en *Heraldo de Aragón* se señaló la total ausencia de autores aragoneses en la muestra: "Notas de Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14-6-25, p. 2.

1909 Tanto en los estudios generales sobre el arte aragonés del momento como en las monografías que se han dedicado a cada uno de estos autores: *Santiago Pelegrín, 1925-1939… op. cit.*, 1995; y *Luis Berdejo (1902-1980)… op. cit.*, 1994.

1910 CARMONA, E., "Los años decisivos. Santiago Pelegrín y la diversidad del «Arte Nuevo», en *Santiago Pelegrín, 1925-1939… op. cit.,* 1995.

pensionado por parte de la Diputación de Zaragoza en 1908. En esa oposición, que terminó ganando Marín Bagüés, Pelegrín, como el resto de competidores, tuvo que enfrentarse en el último ejercicio al tema *Baturros pulseando en una posada*, requerido por el jurado. En éste se mostraba Pelegrín como un artista todavía en formación, con ciertos problemas para enfrentarse a la composición de la escena, incluso algo incómodo en el tratamiento de un asunto al que, por lo que sabemos, no volvería en lo sucesivo. No hay duda de que el trabajo ofrecido por Marín Bagüés, era muy superior.



Santiago Pelegrín, *Decoración para un comedor* (detalle), 1909

En cualquier caso, Pelegrín siguió moviéndose, al menos momentáneamente en esos mismos parámetros. En 1909 decoró el salón comedor de una vivienda situada en su localidad natal, Alagón, y lo hizo a través de paisajes y pequeñas composiciones costumbristas y de carácter burgués. Ahora bien, no optó por escenas de ambientación aragonesa sino que recurrió, sobre todo, a escenas inspiradas en el litoral marítimo. Se trata, sin lugar a dudas, del mejor ejemplo de pintura decorativa realizada en una vivienda particular que ha llegado hasta nosotros de ese periodo dentro del ámbito aragonés. De hecho, demuestra las importantes capacidades de un autor joven, todavía algo titubeante en la representación de

algunas figuras, pero que, desde luego, se muestra libre en el empleo del color, de herencia modernista y tonos muy vivos, y la pincelada, resolviendo algunas formas a partir de largas trazos de escasa definición.

Poco después, en 1910, Pelegrín se trasladó a Madrid, donde se instaló definitivamente. Allí trató de ingresar en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, si bien no lo logró por sus problemas con la prueba de dibujo. Apenas conocemos obra de esos años, pese a que tuvo que ser abundante. Ninguna, en realidad hasta 1917, momento en que el autor participó por primera vez en la Exposición Nacional. Lo hizo con un *Autorretrato* que pasó bastante desapercibido.

De su producción comprendida entre 1917 y ese 1925 en el que hemos fechado su adscripción a las nuevas corrientes artísticas, sí conocemos algunos trabajos; todos ellos pequeños retratos. La naturaleza de éstos fue descrita por Concha Lomba en su estudio sobre el autor:

> "Sus primeros lienzos conocidos son fundamentalmente retratos y casi siempre pintados según la casuística de la más estricta retratística, es decir busto con la cabeza ligeramente ladeada, muy naturalistas, sobre fondos planos y muy pictóricos incluso, con un solo objetivo: que el retratado sea el único protagonista del lienzo. Indudablemente nos vienen a la mente sus relaciones y concomitancias con aquellos maestros madrileños de la época a los que en un principio debió conocer y valorar en su justa medida, aunque no terminase de comulgar con sus planteamientos estilísticos. Nos referimos a López Mezquita, Álvarez de Sotomayor o Laszlo, por ejemplo"[1911].

Como bien plantea Lomba, tenía como referente Pelegrín la producción de los maestros retratistas de su misma generación. Unos autores en su mayor parte vinculados a las premisas del regionalismo. Y, sin embargo, sería erróneo calificar a su pintura de regionalista. Más apropiado sería, a juzgar por las obras que conocemos, de hablar más bien de pintura castiza. No hay en Pelegrín interés alguno por la representación de escenas costumbristas, ni de temática aragonesa ni de ninguna otra inspiración, ni tampoco parece querer expresar con su trabajo cuestiones de carácter identitario. Ahora bien, sí que se percibe en Pelegrín una especial atención por los tipos populares, tomados desde las premisas propias del retrato; de acuerdo con las características señaladas por Lomba. Cabría situar aquí su *Paquillo* (1919) y, por supuesto *Madrileña* (1922), obra que presentó a la Nacional de ese año y conocemos a través de algunas reproducciones. Es la representación de una mujer cubierta completamente por un mantón, mostrando un evidente interés por la psicología de los tipos populares, pero no tanto por su vinculación a un espacio determinado, del que los aísla o por su identificación con una idea, una tradición o un pueblo.

1911 LOMBA SERRANO, C.., "La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín (1885-1954), *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 13, 1994, pp. 313-360, espec., p. 339.

Aunque sólo las conocemos por sus títulos, en esta misma línea estarían otras obras del momento como *Monaguillo del Escorial* y *La Trini*[1912], presentadas ambas al Salón de Otoño de 1920, junto a *La mujer del artista*. En esa ocasión expuso también *Golfillos* que también parece evocar el interés por esos mismos asuntos. Sí que conocemos las características de su retrato de *El escultor Máximo* (1919) que no dejaba de aparecer como otro tipo castizo, pese al origen cubano del retratado, similar a los anteriores.



Santiago Pelegrín, *Retrato* o *La gitanilla* , 1922

El nuevo camino que seguiría en lo sucesivo aparece ya apuntado en su retrato de *Rafael Botí* (1921), si bien no abandonó su preferencia por las temáticas anteriores como demuestra un *Retrato* (1922), poco conocido hasta el momento, que hemos tenido oportunidad de estudiar. Se trata de un magnífico ejemplo de la factura realista que le había caracterizado hasta entonces. De nuevo, no hay concesión alguna al anecdotismo. También titulada en alguna ocasión como *La gitanilla*, sin embargo, nada en ella parece remarcar en exceso esa

1912 En ocasiones la obra presentada a la Nacional de 1922 como *Madrileña* apareció publicada en determinados medios como *La Trini*, por lo que podría tratarse de una misma obra presentada al Salón de Otoño de 1920 y a la Nacional de 1922.

condición, ni por su atuendo, ni por sus rasgos étnicos. Porta mantón, lleva un moño… pero ninguno de los motivos sobre los que el regionalismo tanto había insistido cobran aquí protagonismo. Tal vez el fondo, neutro, pero con unos interesantes juegos de color, anuncia las posibilidades plásticas que estaba próximo a descubrir.

Todos estos trabajos irían en la línea de lo que, quizá algo exageradamente, Antonio Espina, describió algunos años después:

> "Cuando Santiago Pelegrín empezó a pintar, no pensaba –como casi todo el mundo sigue pensando hoy– que la pintura pudiese tener otro objeto que reproducir con absoluta fidelidad el natural. (…) Santiago Pelegrín, autodidacta, sensibilidad suelta en medio de un ambiente mesocrático y pánfilo como lo fue el ambiente madrileño de hace diez o quince años (y todavía no ha dejado de serlo por completo) sucumbió a la plúmbea idiocia cortesana. Y peninsular.
>
> Empezó, pues, pintando retrato de gran parecido y "justa entonación", como hubiera dicho de haberlos conocido aquel maravillo Saint-Aubin, el crítico más renombrado del periodo de regencia"[1913].

Superada esa etapa, que quizá habría sido más propicia para presentarse en Zaragoza, regresó a su ciudad en 1926 precisamente para mostrar el nuevo rumbo que había tomado su pintura. Lo hizo de la mano de Ostalé Tudela, quien debió encargarse de gestionar la puesta en marcha de su muestra junto a Berdejo, otro desconocido para el medio local, en el Centro Mercantil. De hecho, Ostalé era el único aragonés que parecía recordar al pintor. De ahí que cuando se ocupó de la presencia de los aragoneses en el Salón de Otoño de 1920, no olvidara incluir a Pelegrín; aunque sólo fuera para señalar, algo lacónicamente, que había realizado "un buen papel".

Ahora bien, una exposición como la que Pelegrín y Berdejo inauguraron el 27 de octubre de 1926, con cuarenta trabajos del primero, no podía nutrirse únicamente con la producción que éste había realizado durante los dos últimos años[1914]. De ahí que junto a esas obras "ultramodernas" –según las calificaron los hermanos Albareda[1915]–, hubiera también ejemplos de lo que había sido su trabajo en fechas anteriores. Obviamente, éstas fueron las que más agradaron a los citados críticos:

1913 ESPINA, A., "3 pintores. Pelegrín o el hallazgo", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de enero de 1929, p. 7.

1914 La nómina completa la ofreció Chus Tudelilla en: TUDELILLA, C., "Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites…" *op. cit.*, 1995, p. 50: *Mujer del artista, Aurorita, El escultor Máximo, Golfillos, Madrileña, Ascensión, Paisaje del Retiro, Desnudo, Desnudo, Naturaleza muerta, Naturaleza muerta, Naturaleza muerta, Marujita, Olivos, Paisaje de la Moncloa, estudio, Pititi, Mari-Pepa, Maruja, Los Jerónimos, Paisaje del Botánico, Almeces, Paisaje de la pita, Estudio para pintura mural, Desnudo, Desnudo, Naturaleza muerta, Naturaleza muerta, Naturaleza muerta, El pintor Botí, Aranjuez, Aranjuez, San Fernando del Jarama, San Fernando del Jarama, El sauce, Almendros, Almendros, Tarde en la Moncloa* y *Dehesa de la villa.*

1915 ALBAREDA HERMANOS, "En el Centro Mercantil. La Exposición Berdejo-Pelegrín", *El Noticiero*, Zaragoza, 7 de noviembre de 1926, p. 3.

"Para los que gustan las normas clásicas, presenta algunos lienzos donde paladearlas. *La mujer del artista* con aire primitivo, *El escultor Máximo*, *Madrileña*, son buenos trozos de pintura realista, que convence a todo el mundo de que el autor sabe manejar la línea y el color.

En este estilo, pero más numeroso hay un buen número de paisajes y apuntes, en los que la mana ha seguido una manera honrada de ver el natural"[1916].

Según entendían los Albareda, no eran sólo retratos los que podían vincularse a esa producción más "clásica", sino también algunos paisajes que no hemos tenido oportunidad de localizar. El resto de su trabajos, especialmente sus bodegones, a juzgar por la recepción que tuvieron, eran los que mostraban el nuevo rumbo. Aquel que le llevó a adentrarse en las premisas de los realismos de nuevo cuño, a partir de un renovado estudio del dibujo como perfilador de las formas y una gama cromática mucho más limitada que le permitía dar una nueva visión tanto del paisaje como del bodegón, el desnudo o el retrato.

Tras la conocida reinterpretación del cubismo que el autor realizó entre 1927 y 1928, una nueva lectura de las fuentes clásicas protagonizaría su pintura en lo sucesivo. Todavía más despojada de cualquier contenido anecdótico. Si su *Mujer lavando* (1926-27) todavía se mostraba en una actividad cotidiana, en *Mujer con huevos* (1928), éstos son sólo un elemento más dentro del porte escultórico de que dota a su estudio femenino.

Bien distinto es el caso de Luis Berdejo. Pese a que se formó en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado entre 1916 y 1922 junto a profesores como Romero de Torres[1917], no se debió interesar por la obra de autores como éste, y pronto prefirió fijarse en los lenguajes que otros, como Vázquez Díaz, traían hasta España a su regreso de París. Algunas de las primeras obras que conocemos, como sus dos escenas mitológicas fechadas entre 1920 y 1923, apuntan ya en esa dirección. Por otra parte, gracias a una beca concedida por la Diputación de Teruel, pudo viajar a París ya en 1922 donde, obviamente, pudo ampliar de modo definitivo sus horizontes plásticos. Como reconocía Chus Tudelilla en el catálogo de la exposición que le dedicó en 1994, aunque apenas conservamos datos sobre este periodo, sus obras hablan por sí solas[1918].

De este modo, Berdejo no tuvo que transformar su lenguaje sino que se formó directamente en las premisas del arte nuevo, aquel que conoció directamente en la capital francesa. Poco tienen que ver, por tanto, aquellas obras en que se enfrentó al tratamiento de asuntos rurales, con lo que caracterizaba la pintura regionalista. Lo vemos, por ejemplo, en *La fuente* (1923-24), en la que ofrece un tratamiento atemporal, idealizado, ajeno a la caracterización identitaria que había dominado el tratamiento de este tipo de asuntos durante

1916 *Ibídem.*

1917 A.E.E.P.E.G.M., Universidad Complutense de Madrid, Caja 199-2, cursos 1916-17, 1917-18, 1919-20, 1920-21 y 1921-22.

1918 TUDELILLA, *op. cit.*, 1994.

la década anterior. Se trata de una escena costumbrista, es cierto, pero lo que destaca en ella es la simplificación formal y el carácter estructural de una composición que subraya las potentes anatomías de sus protagonistas. Igualmente se observa en ella cómo la simplificación geométrica de las arquitecturas representadas en segundo término coincide con lo que pudo ver durante su aprendizaje parisino, así como los planteamientos del cubismo atemperado practicado por algunos pintores españoles del momento. *La fuente* fue, precisamente, una de las veinticuatro obras que pudieron verse en Zaragoza.

En cuanto a la recepción que tuvieron éstas, hay que decir que, incluso los conservadores hermanos Albareda, reconocieron las aptitudes de Berdejo para la pintura; aunque, obviamente, censuraron toda aquello que pudiera haberle llegado a través del "arte novísimo" parisino: "En suma, Berdejo es un artista que dibuja y pinta bien, a quien creemos que los años reforzarán su personalidad y alejarán de su mente preocupaciones intelectuales que entorpecen la libre trayectoria de su espíritu"[1919].

En alguna otra ocasión volvería sobre este tipo de asuntos, que, en cualquier caso, no son los más característicos de su producción. Así ocurre con *La siembra* , fechado hacia 1931. En éste, el tratamiento formal, y especialmente el cromático, es diferente al del cuadro anterior. Pero no así el modo en que se entiende el escenario rural. Y eso que en ésta ocasión hay una mayor atención a la actividad campestre recogida en la escena. Pero la atemporalidad, y la ausencia de referentes concretos viene subrayada por cuestiones como que las propias figuras no muestren rasgos faciales.

En su conjunto, la exposición de Pelegrín y Berdejo, fue un verdadero hito para renovación del ambiente artístico zaragozano. Ahora bien, no recibió las airadas críticas que podían haberse esperado. De hecho, medios como *Heraldo de Aragón* o la revista *Aragón*, se inclinaron por subrayar el interés de la propuesta[1920]. Incluso los citados Albareda agradecieron a ambos autores el haber mostrado sus propuestas. Esto pese a que la proclama antivanguardista con la que abrieron su artículo daba buena prueba de las dificultades a las que todavía se enfrentaban aquellos que exploraban nuevas vías de expresión.

En cualquier caso, los propios críticos, después de posicionarse contra el cubismo, el futurismo y el expresionismo, parecían sentir la necesidad de justificar sus opiniones, dar muestra de sus conocimientos y alejarse de la imagen de que formaban parte de un ambiente provinciano: "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"[1921].

1919 ALBAREDA, *op. cit.*, 7 de noviembre de 1926.

1920 GALBE, J. L., "Santiago Pelegrín y Luis Berdejo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 20 de octubre de 1926; y "Notas de arte", *Aragón*, nº 15, Zaragoza, SIPA, diciembre de 1926.

1921 ALBAREDA, *op. cit.*, 7 de noviembre de 1926.

3.3.7 Vicente Rincón: expresionismo, cubismo y regionalismo

La trayectoria de Vicente Rincón, poco conocida hasta el momento, es un caso atípico tanto para el contexto aragonés como para el español. Como pintor, se dio a conocer de forma fulgurante a partir de una exposición cargada de experimentación vanguardista en la Barcelona de principios de 1922. Antes de eso, apenas nada. Ni obras conocidas de su etapa de formación, ni participación en muestras colectivas esperando recibir atención, ni siquiera un viaje de estudios a la capital francesa que le permitiera aprender todas aquellas fórmulas de modernidad que exploró de forma tan repentina en su obra y que, a día de hoy, seguimos sin saber con seguridad de dónde tomó y por qué.

Rincón no dio a conocer su trabajo en Zaragoza hasta 1928. Momento hasta el que había permanecido prácticamente ajeno al ambiente artístico aragonés. Pero conviene que hagamos referencia a su producción anterior, de modo que entendamos la naturaleza de lo que mostró entonces a través del camino recorrido previamente. Además, dado que la producción de sus primeros años ha permanecido prácticamente inédita hasta el momento, merece que atendamos a la naturaleza de las mismas.

En 1928, en una entrevista concedida a *La Voz de Aragón*, el propio autor trazaba una breve autobiografía[1922]. De ahí que sepamos de la prematura muerte de su padre, jefe de la estación de Fuentes de Ebro, donde nació el pintor. Junto a su madre se trasladó a Zaragoza, y allí fue pinche del cocinero del Casino Principal hasta que éste le despidió por el escaso interés que mostraba. Pasó a trabajar en la imprenta Portabella y, después, en una fábrica de esmaltes que, según aclaró años después Oliván Bayle, fue la de Manuel Viñado[1923]. Fue entonces cuando, dadas sus dotes para el dibujo, entró a la Academia de Abel Bueno. Al parecer tenía clara su vocación pero la familia de su madre se oponía a ello y requería que se ocupara de las tierras que su padre le había dejado en herencia. Su respuesta fue la de hacerse soldado, escapando así de un futuro como labrador que rechazaba. Tras licenciarse regresó a Zaragoza donde trabajó para un pintor decorador sin, según decía, hacerle mencionado su formación artística. Allí permaneció hasta que una huelga de carpinteros hizo escasear el trabajo y decidió trasladarse a Barcelona. En cuanto a la fecha exacta, se ha hablado de 1917 o 1920. En este segundo caso, podría referirse a alguna de las huelgas gremiales que desembocaron en una huelga general a finales de año.

1922 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.

1923 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 dado que había conocido al pintor y mantenía contacto con sus hijos: 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.

De la etapa zaragozana del autor no tenemos constancia alguna de que se dedicara, ni siquiera como aficionado, a la práctica artística. Tan sólo sabemos que, en 1913, en el XI Concurso de Composición organizado por la Academia de Dibujo de Abel Bueno, un estudiante apellidado Rincón, fue uno de los premiados[1924]. También sabemos que fue el autor de, al menos, una de las cabeceras de la revista *Arte y Deportes* hacia 1915, dedicada a tauromaquia y deporte que hoy resulta prácticamente imposible de encontrar, por lo que no hemos podido conocer mejor el grado de colaboración que prestó el pintor en la misma. Después de eso, silencio absoluto.

Fue en Barcelona donde, según sus propias palabras, "encontré un ambiente muy propicio para el arte y me consagré a pintar con todos mis entusiasmos". Por tanto, fue ese clima propicio, el que le decidió a probar suerte como artista. No hay duda de que lo que allí pudo observar fue mucho y muy variado. En el ámbito de las corrientes más avanzadas contaba con espacios como las Galerías Dalmau, donde pudo conocer el cubismo y el expresionismo, lenguajes que, como veremos, incorporó rápidamente a su pintura. Pero, en cualquier caso, no deja de sorprender que, en tan breve espacio de tiempo, sin apenas otra experiencia previa que la formación en una academia de provincias, ni haber recibido beca alguna para viajar al extranjero se presentara ante el público, precisamente en la citada Dalmau, como un auténtico vanguardista.

Francesc Fontbona y Pilar Vélez se ocuparon hace algún tiempo de analizar estos primeros años de la trayectoria del pintor[1925]. En su artículo reproducen el catálogo de esa primera exposición celebrada entre el 31 de diciembre 1921 y el 14 de enero de 1922 en cuyo prefacio el propio Joan Dalmau cuenta cómo Rincón, un joven desconocido, se había presentado con sus trabajos en la galería para preguntarle su opinión al respecto y si quería exponerlos; como finalmente hizo. Dalmau trataba también en su texto de caracterizar el trabajo del pintor:

> "Ens trobem en presència d'un artista personalíssim i d'indiscutible temperament.
>
> Les obres expressionistes, com l'artista les anomena, donen una fogosa sensació de joventut. 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'exprimir-la ab més relleu.
>
> De primer moment, els seus personatges produeixen l'efecte de caricatura, i no és així, sino un despreci a tota sugestió.
>
> En el dibuix s'hi nota un domini absolut; indispensable facultat que l'induirà prompte a un futur refinament, tenint ja en el present un valor efectiu, en absolut recomenable i interessant"[1926].

1924 "De Arte", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 1 de marzo de 1913, p. 3.

1925 FONTBONA, F., y VÉLEZ, P., "Vicente Rincón. Notas sobre su época vanguardista", *Seminario de Arte Aragonés*, nº 48, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, pp. 455-470.

1926 DALMAU, J., "Prefaci", en *Exposició Vicente Rincón. Originals-Pintures-Expresionisme*, Barcelona, Galeries Dalmau, 1921. Recogido en: *Ibídem.*

Se refiere el galerista fundamentalmente a las obras expresionistas. Y, en concreto, al efecto de caricatura que podían generar éstas en el espectador. En esta misma línea se pronunció la crítica catalana, tal y como se recoge en el citado artículo de Fontbona y Vélez. En *La Veu de Catalunya*, por ejemplo, se censuraba "la exagerada manía satírica", "el empeño constante de hacer crítica" y el "vacío conceptismo" que el autor calificaba ingenuamente como "expresionismo". De modo que concluía: "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"[1927]. Si bien reconocía la habilidad y la sólida preparación técnica de Rincón, por lo que le auguraba posibilidades de futuro.

En términos similares se expresaba Rafael Benet desde *La Publicidad:* "Para hacer «fauvismo», cubismo o cualquier extremismo, hay que tener antes que nada buen gusto, sensibilidad e inteligencia afiladas, (…) situarse en el «avangardismo» sin estas condiciones previas, es como pretender volar arrojándose desde el terrado"[1928]; informándonos así de que no era el expresionismo la única orientación seguida por el autor en su exposición. En cualquier caso este otro tipo de obras debieron ser las menos, puesto que el propio catálogo indicaba el carácter cubista de una única obra, titulada *Danzarina india.* Eran las figuras construidas a partir de "retorcijones pictóricos" y "las contorsiones grotescas y repulsivas", como describían desde *L'Esquella de la Torratxa*[1929]*,* las que dominaban y, por tanto, las que más llamaron la atención.

A tenor de los comentarios que pudieron recopilar, Fontbona y Vélez, concluían:

> "Sin conocer las obras que Rincón expuso, no se puede emitir un juicio ponderado de las críticas citadas, pero sí hay que tener en cuenta que salían de tribunas dominadas por la estética del Noucentisme, y que el Noucentisme de los primeros años 20 ya no mostraba la receptividad cordial hacia el vanguardismo que se había detectado años atrás, cuando ambas tendencias se hermanaban en la lucha contra el ochocentismo más anecdótico"[1930].

Esto sin dejar de recordar que la citada *L'Esquella de Torratxa* era una publicación satírica de izquierdas, ajena a la órbita *noucentista.*

Muy limitado eco tuvo la exposición entre la prensa madrileña, si bien es cierto que un breve comentario aparecido en *Revista de Bellas Artes* apuntaba en la misma dirección expresada hasta el momento. Volvía a subrayarse el carácter caricaturesco y la factura original que presidía

---

1927 "Galeries Dalmau. Exposició Vicens Rincón", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 19 de enero de 1922, p. 5. Recogido en: FONTBONA y VÉLEZ, *op. cit.,* p. 457. La traducción al español es de los autores del artículo.

1928 BENET, R., "Vicente Rincón en las Galerías Dalmau", *La Publicidad*, Barcelona, 25 de enero de 1922, p. 3. Recogido en: FONTBONA y VÉLEZ, *op. cit.*, p. 457.

1929 ARBO, C., "Xerrameques Artistiques", *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 20 de enero de 1922, p. 54. Recogido en: FONTBONA y VÉLEZ, *op. cit.*, p. 458.

1930 FONTBONA y VÉLEZ, *op. cit.*, p. 458

el conjunto, si bien se añadía una alusión a un cierto tipo de obras "unos pequeños óleos interpretando patios a pleno sol, ejecutados con un acierto merecedor de todo elogio"[1931], que tal vez apuntarían hacia otro tipo de trabajos de una factura más académica.

Expresionismo, cubismo, unos paisajes posiblemente más convencionales… todo parece hablar de un autor que estaba tanteando muy diferentes vías en el momento de su primera exhibición pública. E inmediatamente persistió en esa búsqueda a través de otras plataformas diferentes a la que le había ofrecido Dalmau. Así, a juzgar por las alusiones que hemos localizado, envió una obra "expresionista" al *Saló de Tardor* de ese año, celebrado en el mes de febrero. Y optó por una línea similar para el *VIII Salón de Humoristas* madrileño, sobre cuyo envío señalaba José Francés: "arbitrario, deformativo, aprovechando extravagancias de vanguardia pictórica para ingeniosas elucubraciones satíricas"[1932].

Mientras que optó por un camino distinto para la *Exposició d'Art* de Barcelona celebrada entre abril y mayo de ese año. En esta ocasión prefirió probar suerte con *Barcos en el moll*, una obra cubista, que pasó a la colección del crítico de arte Magí A. Cassanyes y de ésta a la de su hijo. Fontbona y Vélez, que pudieron estudiarla, la describen como una "pintura cubista de gran calidad, más en la línea de un Gleizes o de un Jacques Villon, de superficies geométricas más o menos planas, que en la de Picasso o Braque, más atenta a los volúmenes, sobresale no tan sólo por la composición del tema sino también por su calidad cromática"[1933].

Rincón insistió en 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*[1934]*,* 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 éstas 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 del músics"*[1935].

En cualquier caso, puesto que estamos hablando de exposiciones –nos referimos a sus dos individuales– en las que presentó cincuenta y seis y cuarenta y cuatro obras, respectivamente, resulta evidente que el paso de Rincón por el cubismo fue, cuando menos, bastante puntual. Un lenguaje que, como decíamos, tuvo que conocer en la propia Barcelona a través de muestras como las de la propia Dalmau, así como a través de diferentes publicaciones.

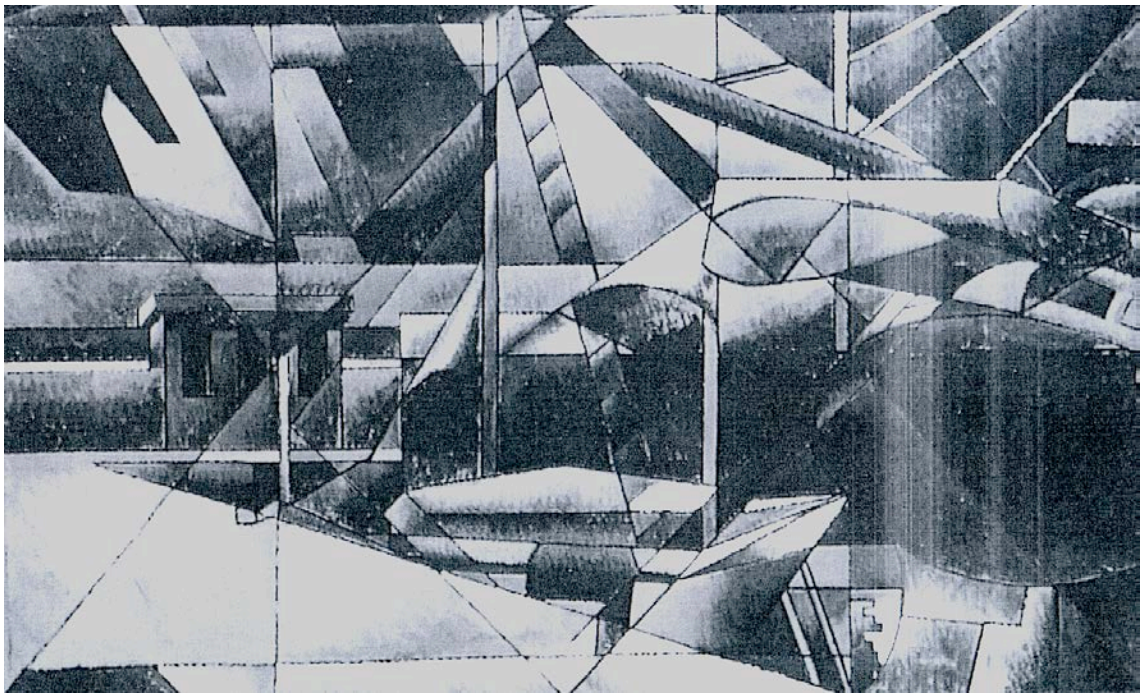
1931 DEDEU, F., "Crónica de Barcelona. Las exposiciones. Galería Dalmau. J. Rincón", *Revista de Bellas Artes*, nº 4, Madrid, febrero de 1922, p. 17. La inicial del autor aparece erróneamente indicada como "J", en lugar de "V".

1932 LAGO, S., "VIII Salón de Humoristas", *La Esfera*, nº 442, Madrid, 24 de junio de 1922.

1933 FONTBONA y VÉLEZ, *op. cit.*, p. 459

1934 *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 14 de junio de 1922. Recogido en: FONTBONA y VÉLEZ, *op. cit.,* p. 460.

1935 C.C., "Carnet de les Arts. Exposició Vicens Rincón", *La Publicitat*, Barcelona, 28 de abril de 1923, p. 1. Recogido en FONTBONA y VÉLEZ, *op. cit.*, p. 461.



Vicente Rincón, *Barcos en el muelle,* 1922

Cuestión diferente es la de su particular versión del expresionismo, cuyas características sí que estamos en condiciones de enumerar. Afortunadamente hemos podido estudiar un pequeño grupo de esas obras, y conocer otras a través de reproducciones, que nos hablan de la naturaleza de esas "caricaturas" tan cuestionadas. Se trata de escenas con un fuerte contenido crítico, retratos de la realidad de los bajos fondos catalanes, algunas tan desgarradoras como esa *Familia humilde* en la que el matrimonio aparece retratado junto a sus nueve hijos, uno de ellos tullido, además de por un anciano, en un austero interior presidido por una estufa y alumbrado con una única vela. La escena se resuelve a partir de una pincelada alargada, muy característica del autor, dispuesta en ocasiones a partir de trazos paralelos. Las tonalidades son únicamente ocres, marrones, y verdes; de acuerdo con las lúgubres realidades que pretenden retratar. En este caso concreto, junto con la realidad, más que la ironía, se abre camino un cierto optimismo a través de los juegos desarrollados por el grupo de niños junto a su padre. Los rostros apenas se esbozan, los miembros, como las manos del padre anormalmente grandes, se deforman; los colores, verdes y grises para los rostros, auténticas máscaras, se alejan radicalmente del natural. Una visión deformada y deformante de la realidad que no suscitó adhesión alguna; salvo la del propio Joan Dalmau.

En esta misma línea se sitúa otra escena que quizá podamos identificar con aquella *Justicia humana* que presentó en su primera exposición. En este caso se trata de un exterior, a plena luz del día, como demuestran los tonos claros utilizados para construir el marco urbano en que se desarrolla la escena, apenas esbozado a través de líneas y formas planas que hacen pensar en el ámbito de la ilustración. En ese marco, un grupo de personajes, hombres,

mujeres, un niño y hasta un perro, escuchan atentamente el discurso ofrecido por una mujer a la que acompaña el canto y la guitarra de un ciego con pata de palo. La mujer señala con su vara una especie de banderola que recoge la narración en imágenes de la suerte corrida por un personaje que, tras haber entrado en una casa y asesinado a dos hombres, es encarcelado y condenado al garrote vil. Esa es la justicia humana a la que podría hacer alusión el título y que los asistentes al espectáculo parecen aprender. Salvo por el cambio en el tratamiento de la luz, el modo en que soluciona la escena, es el mismo: rasgos y miembros alterados, rostros que son máscaras, especial atención a la deformidad de las anatomías, uso expresivo del color, tonos apagados utilizados de forma poco naturalista…



Vicente Rincón, *Familia humilde,* 1921-1924

Especial atención dedicó Rincón a los interiores de tabernas, de los que conocemos varios ejemplos distintos. Dos de ellos aparecen resueltos a partir de un mismo esquema compositivo: un escenario únicamente definido a partir una parábola, creando la sensación de que se trata de una cueva en la que los diferentes personajes se agolpan alrededor de una mesa. Toman así el aspecto de una pagana última cena, presidida por una figura central masculina –que en uno de los casos incluso parece mostrar una aureola a su alrededor– a la que el resto, hombres y mujeres, de rostros y cuerpos deformados, prestan en su mayoría atención.

Desde luego que el calificativo de "expresionista", pese a las quejas expuestas por algún crítico, se ajusta perfectamente a la naturaleza de estas obras, que parecen beber de la mejor tradición norteuropea presidida por Ensor y Munch, pero que se apartan del contrastado cromatismo de los expresionistas alemanes y los fauvistas franceses de principios de siglo, para tomar una vía mucho más oscura, pesimista, aunque igualmente expresiva, más cercana al francés Rouault. En cualquier caso, no sabemos las fuentes exactas de las que pudo beber

un Rincón que eligió un modo mucho más deformado de representar esos ambientes de exclusión social que el propio Gutiérrez Solana. Tal vez fuera acertada la línea apuntada por los críticos del momento y fuera en el ámbito de la caricatura donde más directamente pudo aprender el autor. Y, si no de la caricatura, del dibujo. En concreto de aquellos desheredados finiseculares recogidos por Isidro Nonell; de quien, como veremos, tantas lecciones tomó Rincón. En cualquier caso, éste supo transformar todo ello según sus propios intereses, elaborando una muy arriesgada apuesta plástica para sus primeras presentaciones ante la crítica y el público.

Otra figura que parecen invocar las composiciones de Rincón, es la del propio Goya. En concreto el que prestó atención a realidades ocultas hasta el momento como los manicomios y el que cargaba de sátira su particular visión de su propia sociedad. Así lo entendió también Dalmau que en el catálogo de la segunda exposición de Rincón le situaba en la estela del maestro:

> "La característica irònica dels seus personatges sobretot en els dibuixos no ha desaparescut; és el mateix de l'any passat, ho té a l'ànima: en aquest sentit En Rincón té una analogia En Goya: potser això és patrimoni de baturros, sigui dit en el bon sentit de la paraula.
>
> Ja que aludim al gran mestre aragonés davant de l'obra d'En Rincón, si bé avui ho deu fer-si comparació, en cal augurar un artista que sabrà seguir una bella tradició d'aquell geni compatriota seu; de condicions no n'hi manquen. Confiem, doncs, amb la seva evolució, que prou queda ben manifestada amb el curt temps d'un any"[1936].

Pese a la madurez contenida en unas obras expresionistas que parecen más propias de un autor que ha fraguado durante años su lenguaje, ya apuntábamos respecto a su anterior exposición el hecho de que Rincón estaba tanteando diferentes posibilidades. El citado Carles Capdevila también lo vio así: "Rincón no ha encontrado todavía la fórmula personal definitiva, por cuya adquisición lucha con tenacidad casi heroica; sin embargo, está en el buen camino para hallarla y, si el corazón no nos engaña, puede decirse que ya está muy próximo a encontrarla"[1937]. Y ciertamente lo hizo, pero no a través del cubismo ni del expresionismo.

En esta segunda individual mostró un buen número de obras en que optaba por una vía de representación naturalista, concretamente en sus bodegones y en la figura de la gitana. Dos asuntos, por cierto, que no abandonará en toda su trayectoria. También a la *Exposició d'Art* de esa primavera en Barcelona llevó un bodegón "plagado de delicadezas y no exento de calidad"[1938]; si bien también presentó otro trabajo, *Venedores de peix*, que debió abundar en la línea expresionista.

1936 DALMAU, J., "Prefaci", en *Exposició Pintures i dibuixos Vicens Rincón*, Barcelona, Galeries Dalmau, 1923. Recogido en FONTBONA y VÉLEZ, *op. cit.*, pp. 468-489.

1937 C. C., *op. cit.*

1938 CIERVO, J., "La vida artística en Barcelona. Exposición de Primavera", *La Esfera*, nº 494, Madrid, 23 de junio de 1923.

Que el camino del realismo iba a ser el definitivo lo confirmó su tercera exposición en Dalmau, en junio de 1924. Al menos así lo apuntan las críticas publicadas, no muy abundantes según indican Fontbona y Vélez. El cubismo había quedado en el pasado, de modo que Manuel Marinel en *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 del a forma y el color"[1939]. La transición entre un lenguaje y otro debió apreciarse en algunos trabajos dado que, cómo éste mismo autor añadía: "de vez en cuando asoman en sus telas las pasadas rebeldías, pero el buen sentido resplandece ya en muchas de las obras expuestas entre las cuales merecen citarse algunos bodegones"[1940]. Ahora bien, el contraste entre sus bodegones de 1924 y las representaciones de los bajos fondos representados uno o dos años antes, no puede ser más abrupto.

La vanguardia parecía haber quedado como una locura de juventud, en la que el propio autor declaraba pocos años después no haberse sentido cómodo. Lo hacía al referirse a su primera exposición que, según recordaba, estuvo compuesta por: "todo obras futuristas, cubistas, impresionistas… Aquello no era lo mío, pero hubo quien vio temperamento en esos cuadritos y me animó"[1941]. Y proseguía: "Me di cuenta de que seguía un camino falso. Me fui al realismo y al naturalismo".

Sus palabras parecen dejar claro, en primer lugar, que su acercamiento a esos lenguajes no partía de un conocimiento en profundidad de los mismos. Por lo que sabemos, nada hubo en su primera exposición que pudiera asimilarse al futurismo y la alusión al impresionismo, largamente superado para el momento, como una vanguardia, no deja de sorprender. Tal vez fuera cierto que ése no era el camino en el que el autor se sentía cómodo, que todo fue un experimento descartado en apenas dos años. Desde luego, debió ser así con el cubismo, por el que nunca volvió a sentir atracción. Pero no tanto con esas formas marcadamente expresionistas que, algo después, y aunque fuera por un breve periodo de tiempo, volvió a recuperar.

Por otra parte, un importante papel en el abandono que hizo Rincón de estas vías, debió jugar la propia recepción que tuvo su obra. Pese a la confianza que depositó en él Dalmau, apostando por un total desconocido, hay que recordar el modo en que la crítica trató su trabajo. Tampoco podemos olvidar el rápido éxito que consiguió con unos bodegones realistas que ya llevó a su segunda exposición. De hecho, ya en 1923 fue premiado por la Junta Municipal de Exposiciones de Arte de Barcelona por uno de ellos. Difícilmente habría obtenido ese reconocimiento de enviar algunos otros de los trabajos que estaba pintando en ese momento. De este modo, aunque la crítica más avanzada renunció a ocuparse de sus propuestas, otros autores comenzaron a alabar su capacidad para la representación del natural. Y pronto se sucedieron las ventas. Incluso un grupo de catalanes bajo la presidencia

1939 M. M., "Notas de Arte. Galerías Dalmau", *Las Noticias*, Barcelona, 15 de junio de 1924, p. 2. Recogido en FONTBONA y VÉLEZ, *op. cit.*, p. 464.

1940 *Ibídem.*

1941 M., *op. cit.*, 1 de abril de 1928.

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. Y así lo hizo durante años, e incluso llegó a retomar su actividad durante la posguerra.

En cualquier caso, no todo fueron elogios y algunos, como Folch i Torres desde *Gaseta de les Arts,* subrayaron que a esa habilidad técnica faltaba sumarle elementos de orden intelectual y espiritual, precisamente aquellos, añadimos nosotros, que rezumaban sus trabajos de crítica social: "Força, agudesa, instint 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"[1942].



Vicente Rincón, *Bodegón*, 1925

1942 "Exposició Vicente Rincón a les Galeries Dalmau", *Gaseta de les Arts*, nº 4, Barcelona, 1 de julio de 1924, p. 5.

En realidad, un cierto expresionismo no abandonó nunca la obra de Rincón. Si bien supeditó éste a otras cuestiones, como la correcta representación de las texturas, el colorido, las formas o la luz. Quedó fuera la deformación extrema, la libertad en el color y, en buena medida, la capacidad para retratar aquello que otros habían dejado fuera. Tanto en sus bodegones como en sus gitanas, resulta evidente que su referente fundamental fue Nonell. Igual que lo había sido, en cierta medida, en una parte de su trabajo anterior. De Nonell había tomado el uso de la pincelada, con esa característica solución a base de trazos paralelos a la que habíamos hecho referencia, también la gama cromática, con predominio de tierras, marrones, ocres… pero ahora también sus asuntos: bodegones y gitanas. En el segundo caso, el modelo resulta menos evidente; Rincón, que sepamos, nunca ocultó sus rostros sino que dedicó a éstos una especial atención. Pero en sus bodegones, especialmente en los primeros que realizó, prácticamente copió el modelo desarrollado por el catalán en aquellos ejemplos realizados hacia 1910. Mantuvo su color, en buena medida la pincelada, y aunque poco a poco se apartó de la sencillez compositiva de éste, añadiendo un mayor número de elementos y acompañando éstos de telas, también tomó de Nonell algunos motivos, como los pescados dispuestos directamente sobre la mesa, o la angulación, en un picado que permitía observarlos desde un punto de vista elevado.

Conviene aclarar que Rincón raramente fechaba sus obras. De modo que hemos tenido que servirnos de analogías con aquellas en que sí lo hizo, así como de las reproducciones publicadas con motivo de sus exposiciones, para tratar de vincularlas a un momento u otro de su producción. Una producción que debió ser ingente. Se trataba de un autor muy prolífico como muestra el hecho de que realizara una, dos y hasta tres exposiciones por año. Además Rincón mantuvo los mismos asuntos a lo largo de toda su trayectoria. Sí que hemos podido observar un mayor abigarramiento decorativo en sus obras más tardías, también una mayor atención a la mímesis realista y un paulatino abandono de los rasgos más expresivos y libres de su pincelada. Pero, aún así, existen dudas puesto que el autor exploró diferentes caminos y formas de representación que alternó, abandonó y recuperó en muy diferentes momentos.

Como decíamos, Rincón desarrolló una intensa actividad expositiva. En un primer momento fundamentalmente en Dalmau, pero pronto alternó ésta con otras salas de la ciudad y éstas siguieron despertando una considerable atención. Su exposición de Dalmau en 1924 supuso el que, por fin, un diario aragonés se hiciera eco de su éxito, algo que se repitió con la celebrada el año siguiente[1943]. Pero para ser conocido entre los aragoneses fue fundamental la actividad que desarrolló durante el año siguiente. A principios de 1926 volvió a exponer en Dalmau. En esta ocasión sus obras se vieron acompañadas por un grupo escultórico de Felipe Coscolla, *Cristo entre sayones*. Por cierto que ya en su primera exposición, uno de los pocos retratos incluidos era el de este escultor.

1943 "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.

Almogávar se ocupó de la exposición en la primera página de la revista *El Ebro,* y Samblancat, si bien atendiendo especialmente a Coscolla, lo hizo también en una página interior. El motivo último del artículo del primero estaba en la propia presencia de *El Ebro* en la exposición. Lo estaba a través de una de las obras presentadas por Rincón, *Lectura interesante*:

> "Tres paisanicos del Centro Obrero Aragonés cuyo nombre y cuya honrosa labor social encarna admirablemente la llaneza, la simpatía y el instinto de conservación de nuestro pueblo, componen la simbólica escena que en la biblioteca se desarrolla escuchando al bibliotecario, con los ojos y con los oídos, como diría Campoamor, la lectura de El Ebro. ¿Qué les dirá éste? De seguro que les instruye deleitándoles. Algo de geografía, de historia, de economía regional, con documentación seria, con datos fidedignos, con lenguaje culto y claro, que a los simpáticos maño ya llegado en la lucha por la vida les hace huir la nostalgia del sabor de la tierrica, y pensar en lo que Aragón fue, en lo que ser podría, en lo que tal vez sea, para orgullo de sus hijos.
>
> Nuestros conterráneos que conocen a los retratados por el pincel del Sr. Rincón, y los devotos de EL EBRO han celebrado grandemente la feliz idea del artista y su maestría en darles palpitaciones de vida en la tela. ¿Quién adquirirá el cuadro?
>
> Sería una lástima que fuera a parar a manos desconocidas y desconocedoras de su simbolismo, que es más alto y más hondo cuanto más se le contempla y más sobre él se reflexiona".

La extensa cita, además de por describir la pintura, se justifica porque con éste artículo, Almogávar incluía definitivamente a Rincón dentro de las filas del aragonesismo barcelonés. Puesto que ya nos referimos a la vinculación de Rincón con el Centro Obrero Aragonés de Barcelona, no insistiremos en ello, pero sí conviene subrayar que, *Lectura interesante* es, por su contenido, una pintura que podemos calificar de regionalista.

En ella confluía la labor desarrollada en Barcelona por uno de los centros que reunía a las aragoneses emigrados y la publicación más importante de las dedicadas a propagar en la ciudad, y fuera de ella, los ideales del aragonesismo más comprometido. En éste sentido, se alinea dentro de esa corriente de pensamiento, algo de lo que hará gala en lo sucesivo, con su trabajo y con su trayectoria personal. Pese a que no encontremos en el lienzo la visión más tradicional de Aragón, a través de sus paisajes o sus tipos, sí que retrataba la realidad de los emigrados, con la labor social y educativa que cumplían sus asociaciones y las lecturas en torno a las cuales se vertebraban sus ideales. En definitiva, toda una acción de regionalismo. Por cierto que el propio autor debía estar satisfecho con el resultado, puesto que la envió a la Exposición Nacional de 1926, junto a uno de sus característicos bodegones.

Pese a los miedos expresados por Almogávar, la obra no debió quedar lejos de la órbita de la revista *El Ebro.* O, cuando menos, sus responsables conservaron una reproducción fotográfica de la misma. Cuando hacia 1952 Julio Calvo Alfaro realizó un nuevo, y al parecer efímero, intento editorial con *Ebro. Cuadernos literarios*, incluyó una imagen de la misma en

su primer número. De este modo, trataba de enlazar espiritualmente con la publicación a la que pretendía dar continuidad. Es decir, que se trataba de un lienzo que había mantenido su simbolismo durante un cuarto de siglo.

La reproducción de la pintura no nos permite hacernos una verdadera idea de la naturaleza de la misma, pero sí queda claro que la descripción de Almogávar se ajustaba bastante a la realidad: tres hombres vestidos con boina y traje, aparecen sentados alrededor de una pequeña mesa, uno de ellos lee a los otros, que observan fijamente al espectador.

En cuanto al citado artículo de Samblancat, éste aseguraba que tanto Rincón como Coscolla llevaban "profundamente impreso el sello de la raza", de modo que poseían "los rasgos capitales, las cualidades esenciales de la escuela aragonesa"[1944].

Al tiempo que Rincón afianzaba su reconocimiento entre los aragoneses de Barcelona, comenzaba a labrarse un nombre en su tierra de origen. Así su segunda exposición de ese año, celebrada en esta ocasión en la Sala Parés por iniciativa de la *Penya Recó d'Art* fue reseñada en *El Diario de Huesca*. Se trataba en realidad de la reproducción de la crítica que José Santamaría Ayerbe había publicado en el *Boletín del Centro Aragonés de Barcelona*. En ella se aludía a algunos de los temas tratados por el autor: "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"[1945]. De modo que, aunque Rincón hubiera atenuado el ímpetu renovador de sus retratos de esa cara oculta de la sociedad, ésta seguía ocupando un lugar entre sus cada vez más abundantes bodegones. E incluso puede que mantuviera el modo expresionista en sus dibujos. Todavía durante su exposición en la sala Parés de 1927, Folch i Torres llamaba la atención sobre el tono trágico de toda su obra, pero especialmente sobre 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'artista"[1946].

Pese a reparos como los planteados por Folch, el éxito acompañaba a cada una de estas muestras, de modo que también se sucedieron los homenajes, como el que le tributaron en el Centro Obrero Aragonés bajo la presidencia de Santiago Rusiñol, con el que el pintor había desarrollado una estrecha amistad. Tal vez por las responsabilidades que había asumido en el organigrama de dicha organización, sus primeros contactos con el ambiente artístico aragonés tuvieron más que ver con una cierta labor de dinamizador cultural que con su propia producción pictórica. Así, su nombre aparece citado en relación con los preparativos del Centenario de Goya, de cuya delegación barcelonesa formaría parte, pero, sobre todo, su nombre apareció en

1944 SAMBLANCAT, Á, "Escultor de la divinidad", *El Ebro*, nº 107, Barcelona, febrero-marzo de 1926.

1945 SANTAMARÍA AYERBE, J., "En el Salón Parés de Barcelona. Rincón, el triunfador", *El Diario de Huesca*, Huesca, 16 de julio de 1926, p. 1.

1946 FOLCH I TORRES, J., "Vicens Rincón, pintor", *Gaseta de les Arts*, nº 70, Barcelona, 1 de abril de 1927, p. 5.

relación con una iniciativa expositiva de carácter benéfico. Nos referimos a la que se pretendió celebrar en favor de las familias de un grupo de periodistas recientemente fallecidos Francisco Aznar Navarro, Mariano Añoto y Urbano. Curiosamente, la iniciativa partió del propio Rincón, pese a ser una figura ajena al entramado artístico local y se hicieron cargo de ella los miembros de la Agrupación Artística Aragonesa. Pronto se prestaron a colaborar diferentes artistas, recibiéndose obras en la sede de la agrupación hasta el 31 de marzo de 1927. Pero pese a la importancia que en un primer momento dio la prensa a los preparativos, no hemos podido confirmar que ésta se celebrara finalmente.



Vicente Rincón, *Capeas en Utebo,* 1921-1928

Su primera presentación segura en Zaragoza tuvo lugar, por tanto, entre el 18 de marzo y el 1 de abril de 1928. Fue en la sala del Centro Mercantil y en compañía del escultor Enrique Anel. Como no podía ser de otra manera, entre las cuarenta obras presentadas, el autor incluyó un buen número de bodegones, en los que la crítica local percibió inmediatamente la relación con los realizados por Nonell. Entre las obras presentadas se encontraba *Mi madre*, expresivo retrato de pincelada furiosa que conocemos a través de una reproducción aparecida en la revista *Aragón*. Una obra con la que un año después obtendría un diploma de segunda clase en la Exposición Internacional de Barcelona. También llevó a Zaragoza escenas populares de ambientación aragonesa como *La capea* que fue reproducida por diferentes medios. Representaba una plaza improvisada en una pequeña localidad aragonesa, en la que un grupo

de mozos ejecutaba la llamada suerte del "roscadero". Aunque sólo la conocemos a través de reproducciones, podemos hacernos una idea del modo en que Rincón trataba este tipo de escenas: de forma vibrante, con especial atención a la representación del ambiente y la multitud, y no tanto a la descripción de detalles y personajes. De hecho, conocemos una obra muy similar perteneciente a una colección aragonesa que podemos atribuir a Rincón aunque no esté firmada –ésta parece permanecer oculta por el marco–. Titulada en el propio lienzo como *Capeas en Utebo*, recoge prácticamente la misma composición de la obra expuesta por Rincón en el Mercantil. Los tonos con que está resuelta son los propios del autor y aunque las figuras aparecen tratadas de modo muy distinto a las que conocíamos hasta el momento, algunos de los rostros situados en primer término recuerdan la deformidad de los rasgos o el uso de tonalidades verdes que veíamos en sus trabajos de corte más expresionista.

En realidad, los asuntos de inspiración aragonesa no habían sido ajenos a la obra del pintor desde sus mismo inicios. Ya en sus primeras exposiciones presentó trabajos como *Beata de aldea, Capea de pueblo, De Fuentes a Rodén, Un enterro al meu poble, Fuentes de Ebro, Una vista de Fuentes* o *Des del meu terrat*, obras que debió inspirar, en su mayor pate, su localidad natal. También en la exposición de la sala Parés de 1927 la revista *El Ebro* puso énfasis, entre otros, en dos lienzos que representaban a un grupo de mozos cantando la jota y una escena de procesión en un pueblo.

Ahora bien, el asunto aragonés cobró fuerza en su producción a partir de su relación expositiva con Zaragoza. Sabemos por *el Diario de Huesca* que en julio de 1929, Rincón se trasladó a Huesca para pintar "las riquezas de Graus, Escanilla, Fraga y Ansó"[1947]. Por cierto que el motivo de la información publicada por ese diario era en realidad llamar a la colaboración de los autores aragoneses en la iniciativa puesta en marcha por el Centro Obrero Aragonés de Barcelona, de organizar una exposición durante los festejos de la Semana aragonesa en la Exposición Internacional de Barcelona. A ello se habían prestado Rincón y los jóvenes Costa y Sandalinas –¿tal vez Joan?–, así como una joven que prefería mantener el anonimato y que pudo ser Maria Ribas Clotet; discípula de Rincón que expuso en 1930 junto a Felipe Coscolla en el Centro Mercantil de Zaragoza.

El resultado del recorrido oscense del pintor no se hizo esperar, y llegó en forma de una exposición celebrada en la nueva sede del diario *La Voz de Aragón* en octubre de 1929. Según recogía Zeuxis en la revista *Aragón,* el cambio de asuntos había llevado al autor a un cambio total en el tratamiento. Frente al rigor y la severidad de sus bodegones, la orientación era ahora otra bien diferente: "luminosidad, habilidad, el pincel corre sin esfuerzo, juguetón y alegre, por los cartones, y todo es alegría, todo agradable"[1948]. Desde luego que el cambio de planteamiento es más que notable si atendemos a obras como *El callizo de María Guerra*, en la que como bien se señalaba Zeuxis, la luminosidad, los colores intensos, tomaban todo el protagonismo en la representación de ese pequeño rincón ansotano.

1947 "Carta abierta. La Semana aragonesa en la Exposición Internacional de Barcelona", *El Diario de Huesca*, Huesca, 13 de julio de 1929, p. 3.

1948 "De Arte", *Aragón*, nº 51, Zaragoza, SIPA, diciembre de 1929, p. 237.



Vicente Rincón, *El callizo de María Guerra*, 1929

También los tipos, que en esta obra ocupan un lugar secundario, llamaron la atención del autor. La misma revista *Aragón* reprodujo dos retratos uno de un anciano y otro de una anciana ataviados a la manera ansotana. En ambos se imponían los postulados del regionalismo más canónico. Son obras, a juzgar por las reproducciones, de un realismo expresivo, atento a la correcta representación de rasgos, expresiones y vestimentas. En la línea trabajada por autores como López Mezquita en obras como *La tía Sabina*; autor al que también tuvo muy presente al acometer sus gitanas.

Inmediatamente después de clausurarse la exposición, Rincón viajó a París. Oliván Bayle nos informa de una visita a la capital francesa anterior, fechada hacia 1925, si bien no hemos podido confirmarla. Este mismo habla de su contacto con autores como Picasso o Foujita, así como del impacto que le produjo observar *El gran masturbador* de Dalí. No tenemos datos concretos sobre esas posibles relaciones pero sí sabemos que conoció al pintor valenciano Daniel Sabater, al que retrató pintando en su propio estudio.

En su viaje llevó consigo algunas de las obras pintadas en España, de modo que, según algunas fuentes, pudo realizar una exposición en las galerías *Le Prince*[1949]. Entre otras, pudo llevar la antes mencionada *Vieja ansotana* que fue seleccionada para participar en la Exposición Internacional celebrada por el Carnegie Institute de Pittsburgh el año siguiente. Acertadamente, los responsables de la misma la situaron junto a los envíos de Gutiérrez Solana. Allí pudo estar también otra obra de Rincón, que hemos titulado *Club de jazz*, fechada en París en 1930 y que conocemos a través de una reproducción fotográfica conservada en el Museo Reina Sofía. Recoge el interior de un club nocturno en el que una orquesta acompaña a un nutrido grupo de figuras, en su mayor parte de raza negra, que llena la zona de baile.



Vieja ansotana de Vicente Rincón en la Exposición Internacional del Carnegie Institute de Pittsburgh de 1930 junto a los trabajos de Gutierrez Solana

1949 RÀFOLS, J. F. (dir.), *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona, Edicions Catalanes, 1981.

Confirma este trabajo que Rincón, o bien no había abandonado o bien retomó su vía más expresionista durante su estancia parisina. Volvemos a encontrar en ella la expresión de una pincelada nerviosa, agitada, que deforma las figuras para marcar los movimientos propios del baile. Es posible que se corresponda con este momento otra de las mejores obras expresionistas del autor a las que hemos tenido acceso. Refleja el interior de una taberna portuaria y bien podría tratarse del *Café de Marsella* que mostró en una exposición realizada hacia 1952 en la cúpula de la Casa Jorba de Barcelona y que debió tener carácter de retrospectiva. En cualquier caso, cabe la posibilidad de que el autor retomara durante la posguerra estas fórmulas expresionistas y que fuera ésta una obra posterior. Volvemos a encontrar en ella la característica habilidad del autor para representar esos sórdidos ambientes nocturnos, poblados por hombres y mujeres anónimos que se relacionan entre la música y el alcohol.

Al poco tiempo de regresar de París, Rincón exponía por tercera vez en Zaragoza. Fue en noviembre de 1930 y volvía a ocupar la sala del Centro Mercantil. En cualquier caso, no mostró sus obras parisinas o, si lo hizo, se trataba de obras pintadas a partir de los apuntes tomados durante su viaje por el Pirineo. Es decir, que volvió a traer algunas de las obras presentadas en la exposición anterior y las amplió con otras de similares características. El crítico Zeuxis confirmó en *Aragón* las impresiones que le había generado la muestra previa en cuanto a su evolución: "una mayor ligereza, una observación menos detenida y una sobriedad en el color muy distante de la opulencia de sus anteriores obras"[1950]. Curiosamente, también se refería a la falta de modernidad que se achacaba a la pintura del autor, opinando que era modernidad lo que se debía pedir a un artista, sino una "visión *personal*". Pero la realidad era esa: quien había comenzado su carrera tanteando diferentes vanguardias, se había decidido por profundizar en el aspecto más convencional de su producción. En esta ocasión se vio a través de paisajes como *La peña Ezcaurri*, rincones pintorescos del Pirineo como *Subida de Figara*, y bodegones como *Cosas de Ansó*. Cuando, como había hecho durante su estancia parisina, se salía de esos cauces, parece ser que evitaba mostrar el resultado, quizá queriendo ahorrarse las críticas recibidas al comienzo de su carrera.

La actividad expositiva de Rincón no decayó durante los años siguientes, si bien no volvió a hacerlo de forma individual en Zaragoza. También mantuvo durante algún tiempo su interés por el paisaje aragonés, pasando el verano de 1932 pintando en Alquézar. Pero 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 tres años después cuando estalló la guerra civil, lo que le obligó a permanecer durante el conflicto en Cala de Santanyí.

1950 ZEUXIS, "Las Exposiciones de Pinturas de Vicente Rincón y José Serrano", *Aragón*, nº 63, Zaragoza, diciembre de 1930, p. 238.

Su pintura permaneció en lo sucesivo sujeta a esos mismos planteamientos en los que se había asentado tras sus primeros años de experimentación. Siguió produciendo un ingente número de bodegones de factura realista, mantuvo su interés por los aspectos raciales que le ofrecían las gitanas, se ocupó de algunos retratos y, en cuanto al paisaje, dejó las montañas aragonesas en favor de las costas baleares en un buen número de obras de corte bastante convencional.

3.3.8 La renovación de la temática regional en la obra de Ángel Díaz Domínguez (1927-1932)

En 1932 en una entrevista concedida a Tomás Seral y Casas, Ángel Díaz Domínguez dejó constancia de que el suyo, era un caso bien distinto al de la mayor parte de pintores regionalistas. Al menos en lo que se refiere a su apreciación y valoración del arte moderno y la propia vanguardia. Así lo reconocía Seral en su introducción: "Tiene para la pintura moderna y sus cultivadores, no el gesto falsamente paternal del endiosado ni el desprecio cómicamente olímpico de quien no puede eludir sus achaques, sino un verdadero interés hecho de comprensión y estudio de las nuevas teorías estéticas"[1951].

E inquirido al respecto por Seral, comentaba: "No sólo 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 nuevas y en ocasiones generales maneras de pintar"[1952].

Es decir, que no sólo respetaba las nuevas tendencias sino que, además, manifestaba su deseo, a sus cincuenta y un años, de aproximarse a ellas. Un proceso que, en realidad, ya había iniciado algunos años antes. Esto, sin dejar de reconocer a continuación que, en su opinión, bajo la plasticidad del lienzo tenía que haber también "técnica, elaboración, oficio, «caldo de cabeza»". Ante lo que, interrogado directamente sobre su opinión de Picasso, respondía:

> "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. Así ocurre que los "chicos" que le siguen andan desorientados como esas nubes de mosquitos que se pierden a veces en una ciudad, porque contantemente el maestro rectifica el camino. 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

1951 SERAL, *op. cit.,* 11 de septiembre de 1932.

1952 *Ibídem.*

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"[1953].

Respecto a esos jóvenes seguidores de las novedades parisinas, y pese a posibles extravíos puntuales, entendía que eran lo único verdaderamente interesante del panorama español. Interrogado sobre la Nacional de 1932, az señalaba: "Encontré más interesante la obra de los jóvenes que la de los habituales. La obra de éstos carece de interés,; están perdidos, desorientados, anulados por la vitalidad que se concreciona magnífica en los nuevos caminos de pintura tan poblados y tan transitados"[1954].

Se trataba, por tanto, de un autor conocedor de los nombres y los procesos seguidos por la vanguardia europea, a la que valoraba, al menos, a través de sus principales representantes y que, eso sí, propugnaba la necesidad de una formación técnica que sirviera como base. Como apuntaba en sus palabras, estaba a punto de salir de Zaragoza y, si bien no iría mucho más allá en esa experimentación de la modernidad a la que hacía referencia, es un buen ejemplo de un autor que, pese a haber permanecido la mayor parte de su vida en una ciudad de provincias –no tenemos constancia de ninguna estancia prolongada en el extranjero, tan sólo de algún viaje puntual–, supo evolucionar a partir de su propia poética, proponiendo durante los años veinte y treinta una visión de los asuntos aragoneses más acorde con el propio discurrir de la plástica nacional.

Aunque hemos podido estudiar un número bastante reducido de obras de este periodo, podemos apuntar que, hacia 1926, Díaz parece mostrar en sus características visiones urbanas de sabor costumbrista, una mayor atención por la reducción de las formas arquitectónicas a sus volúmenes esenciales. Incluso da la sensación de que su habitual tendencia a la agitación en figuras, árboles y cielos, adquiere un aspecto algo más reposado. Todo ello en la línea de lo que Vázquez Díaz y otros autores venían ensayando desde principios de la década. Al menos así lo parecen apuntar dos vistas muy similares de Zaragoza, representaciones del Pilar tomadas desde la orilla derecha del Ebro, en las que adquiere protagonismo un ambiente de carácter brumoso. Conocemos una de ellas a partir de su reciente venta, y la otra gracias al catálogo de la Exposición Nacional de ese año, donde aparece reproducida.

Nuestra impresión parecen confirmarla los comentarios críticos vertidos por Antonio Méndez Casal desde la revista *Blanco y Negro*. Entendía Méndez que Díaz había tratado de dar una ambientación francesa a Zaragoza, participando de una modernidad que, en su opinión, no sentía: "Ángel Díaz y Domínguez envió una obra titulada *Zaragoza*. Es una visión de la ciudad, con el tempo del Pilar al fondo y unas figuras en primer término. El autor dio comienzo a esta obra obsesionado por un afán de modernidad que no parece sentir.

1953 *Ibídem.*

1954 *Ibídem*

Así pintó una Zaragoza vestida con traje francés, que le viene ancho…"[1955]. Por cierto que Díaz presentó también ese año una *Huertana* que fue alabada por Antonio de Lezama en *La Libertad*[1956].

Eran los años en que Díaz, sin abandonar Zaragoza –y tal vez ahí estuvo su error–, estaba intentando obtener reconocimiento más allá del ámbito local. Aunque no hemos podido confirmar que llegara a exponer individualmente en Madrid como llegó a anunciar, sí que lo hizo en Buenos Aires en 1925. En concreto en la conocida Sala Witcomb. No podemos estar seguros del modo en que estableció los contactos necesarios para hacerlo, pero es más que probable que comenzara por participar en alguna de las conocidas exposiciones de arte español contemporáneo que tenían lugar en la ciudad. Como es sabido, el primero en ponerlas en marcha fue José Artal, precisamente en la sala Witcomb, entre 1897 y 1913, al que pronto le siguió José Pinelo[1957]. El testigo de Artal en Witcomb lo recogieron los hermanos Bou, especialmente Justo, marchante de arte, que llevó hasta América una serie de exposiciones de pintura española contemporánea y retrospectiva. Una posible vía de contacto entre Díaz y éste último pudo establecerse a través de la exposición celebrada en Zaragoza en febrero de 1917 de obras de la colección de los hermanos Bou, que trajo hasta la ciudad una serie de trabajos debidos a Pradilla, Anglada, Mongrell, Cayo Guadalupe, Mir, Miguel Nieto, Néstor, Romero de Torres o López Mezquita. Tal vez los Bou, a su paso por Zaragoza, se interesaran por el pintor aragonés con más proyección en ese momento. Fuera como fuera, la cuestión es que, algunos años después, Díaz pudo exhibir su obra en Argentina de forma individual. Y también formar parte de muestras colectivas de arte español al menos en 1928 y 1936.

Entre 1926 y 1928, tal y como vimos, Díaz estuvo profundamente implicado en la organización de los festejos conmemorativos del centenario de la muerte de Goya, en cuya junta actuó como representante de los artistas aragoneses. Desde esta posición llevó a cabo iniciativas tan dispares como el diseño, bajo la dirección de Zuloaga y con la colaboración de Sorribas, del decorado para la corrida goyesca celebrada en mayo de 1927; o su implicación en la construcción del Rincón de Goya diseñado por Fernando García Mercadal. En una carta enviada por Ostalé Tudela a Mercadal en marzo de 1927, éste le explicaba en relación al desarrollo del proyecto: "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"[1958].

1955 MÉNDEZ CASAL, A., "Crítica de Arte. La Exposición Nacional de Bellas Artes", *Blanco y Negro*, Madrid, 16 de mayo de 1926, pp. 41-42.

1956 LEZAMA, A., de, "Notas de Arte. La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Libertad*, Madrid, 25 de junio de 1926, p. 5.

1957 A partir de 1902 José Pinelo organizó sus exposiciones en la sala Freitas y Castillo, convirtiéndose en lo sucesivo en la principal competencia de Artal.

1958 Carta de Emilio Ostalé Tudela a Fernando García Mercadal fechada el 2 de marzo de 1927. Recogida en: CENTELLAS, *op. cit.*, 1995, p. 192.

Si bien, por sus resultados plásticos, nos interesa especialmente la ya mencionada vinculación profesional que mantuvo entre 1927 y 1931 con la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, donde, con toda probabilidad entró de la mano de sus amigos Lorenzo Pardo y Valenzuela la Rosa. Allí ocupó, como vimos, el cargo de redactor artístico de la revista *Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro* y, desde 1929, el de Jefe del Taller Gráfico de la entidad. Resulta imprescindible llamar la atención sobre las portadas de la revista que diseñó durante todo ese periodo, puesto que supusieron una nueva vía para la experimentación dentro de su producción.

No hay duda de que Díaz era el autor más indicado para ese trabajo. Ya señalamos que conocía perfectamente la cuenca del Ebro gracias a los viajes que pudo realizar junto al propio Lorenzo Pardo, de modo que no es de extrañar que desde el primer número de la revista ésta incluyera diferentes vistas del propio río, sus embalses y canales de aprovechamiento. Como no podía ser de otro modo, la primera portada fue la titulada *Fontibre: nacimiento del Ebro.* Paisajes similares a éste, compuestos a cinco tintas, fueron los que protagonizaron las portadas de la revista durante todo el año 1927. Ya en algunos de sus paisajes presentados a la exposición de 1918 encontramos que trabajaba a partir de tintas planas para construir las diferentes formas que a la prensa aragonesa le hicieron pensar en apuntes tomados para cartel. Pues bien, con sus portadas para la revista tuvo la oportunidad de dar ese paso.

Para la Confederación debió realizar también diferentes carteles pensados para ferias y exposiciones en las que ésta participaba. Y, en lo sucesivo, también se serviría de éstos para ilustrar sus portadas. Esto ocurrió por primera vez en noviembre de 1927 con una imagen alusiva a la *Feria de Maquinaria Agrícola de Tardienta,* pero sería habitual en lo sucesivo. En todas sus portadas, Díaz se mostrará como un buen conocedor de la cartelería y la ilustración moderna. Especialmente de visiones de la temática rural como las que en ese mismo momento estaban realizando autores de otras regiones. En ésta ocasión, Díaz se mostró más cercano a las realizadas por gallegos como Arturo Souto o Martín Echegaray, que a las de vascos como Nicolás Martínez Ortiz o Carlos Landi.

Díaz optó, a lo largo de sus años en la revista, por dotar a los diferentes números de cada año de un aspecto/motivo similar. Así, las del año 1928 se caracterizan por las representaciones alegóricas de distintos ríos de la cuenca del Ebro. En un principio, representó éstos a partir de esculturales figuras masculinas de aspecto clásico cubiertas únicamente por algunas telas. Éstas portaban en sus manos una serie de frutos alusivos a la fertilidad. Comenzó en enero de ese año con la representación del río Hijar, abrazado por una anciano barbado que podría ser el propio Ebro.

Este tipo de representaciones coincide con un momento en el que Díaz estaba explorando las posibilidades de la temática mitológica, como demuestra su *El nacimiento de la Voluptuosidad,* publicado por la revista Aragón en 1929, y, muy probablemente un *Mercurio* de colección particular que podemos fechar en ese mismo momento. Éste aparece representado como alegoría del Comercio y la Industria y acompañado de dos figuras femeninas y dos niños. Formalmente está resuelto a partir de planos facetados de reminiscencias neocubistas de los que se sirvió en diferentes obras de ese momento, como su *Retrato de Joaquín Costa*;

obviamente, un trabajo realizado a partir de una fotografía pero que supone una de las mejores imágenes del polígrafo. En realidad, el retrato era en sí mismo un modo de vincular el pensamiento de Costa con la labor desarrollada por la propia Confederación y, más en concreto, con la de su director Lorenzo Pardo cuyo libro *La conquista del Ebro*, muestra en la mano. Al fondo, un paisaje resuelto a base de planos de color muestra un río, una pequeña localidad y un entorno montañoso. Tanto la figura como el fondo vuelven a hacer pensar en el trabajo de Vázquez Díaz. Sin lugar a dudas, se trata de una de las más avanzadas obras realizadas por el autor. Presentada a la Exposición Nacional de 1934, tal vez habría que fecharla algo antes, en torno a 1932. Dada la alusión a Lorenzo Pardo no sería de extrañar que se tratara de un homenaje a la labor desarrollada por éste desde la Confederación, que terminó abruptamente en 1931, llegando incluso a tener que defender su gestión ante los tribunales.



Ángel Díaz Domínguez, *Alegoría del Río Cinca*, revista *Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro*, 1928

Por otra parte, tanto las figuras contenidas en sus portadas como las que llevaba a sus lienzos adquieren en esos años un carácter escultórico, derivado probablemente del estudio renovado de las fuentes clásicas, que venía a culminar una línea ya apuntada en algunos trabajos anteriores y que ya no desaparecerá de su pintura. La propia dedicación al desnudo, tanto masculino como femenino, que debió explorar a partir de estos años, nos habla de esa misma dirección.

Volviendo sobre las portadas de contenido alegórico, a partir de la dedicada al río Gállego en junio de 1928, encontramos cómo ya no entiende necesario recurrir a seres míticos, sino que las propias gentes que viven en sus riberas pueden ser la mejor representación del río, la tierra y sus frutos. Así, hombres con pañuelo anudado en la cabeza, camisa, calzón corto y faja, representados en sus labores cotidianas, 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–. Tanto el Segre como el Guadalope, por su parte, son figuras femeninas, igualmente baturras recogidas en su labor cotidiana: la maternidad y el campo. Por cierto que, conforme avanzan los meses se observa en Díaz un tratamiento cada vez más austero del color.

La serie iniciada en enero de 1929 tendrá un planteamiento bien distinto. Está dedicada, salvo por alguna excepción, a las ciudades del Ebro. Pero en lugar de continuar en la línea de esos trabajos a base de tintas planas, se trata de dibujos al carboncillo completados en impresión por sobrias notas de color. Son, por tanto, la línea y el claroscuro los protagonistas principal de todas estas visiones urbanas en las que las gentes, dedicadas al trabajo, tuvieron también protagonismo. Al menos así ocurre con las primeras, dedicadas a Reinosa, Vitoria y Haro, completadas con figuras humanas que recuerdan en su tratamiento a las mejores imágenes del regionalismo vasco. En otros casos, es el monumento principal de la ciudad, como ocurre con Zaragoza y Caspe, el que centra toda la composición; o bien visiones más panorámicas como las que ofrece de Logroño y Tortosa. También obras hidráulicas vinculadas a la labor de la Confederación, como el canal de Serós, la presa de Tremp o el centro Agronómico de Almudévar, fueron portada durante esos meses, resueltas, eso sí, con el mismo procedimiento que las citadas ciudades.

Un cambio radical se produce en las portadas de Díaz durante el año 1930. La del mes de enero recoge la imagen del pabellón de la Confederación en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, por lo que es la geometría pura ideada para el edificio por Regino Borobio la que protagoniza el conjunto. Tras un mes de febrero dedicado a los concursos de ganado de Tamarite y Balaguer, en el mes de marzo, el diseño de Díaz pasó a ocupar la portada interior, reduciendo su trabajo a un recuadro de menor tamaño. Esa reducción del motivo principal se correspondía con un nuevo diseño gráfico, más moderno, que abarcaba desde la tipografía hasta la propia ilustración. Ésta estuvo durante todo el año dedicada a diferentes pantanos y canales de la cuenca, pero en lugar de recurrir de nuevo a los descriptivos dibujos propios del año anterior, desarrolló un procedimiento bien distinto. En primer lugar, porque los paisajes están compuestos a partir de reducciones geométricas mucho más puras de las que había utilizado hasta el momento. Por otra parte, recuperó el uso de las tintas planas, que redujo a cuatro en esta ocasión, ganando, por otra parte, en intensidad cromática. De modo

que la geometría y el color eran los protagonistas únicos, dando como resultado soluciones tan avanzadas como las de *Pantano de Alloz*, en que la reducción de elementos es tal que, en un primer momento, cuesta reconocer la presencia del propio paisaje. La figura humana, por su parte, quedó eliminada de las portadas en lo sucesivo.

El año 1931 trajo, como no podía ser de otro modo, un nuevo diseño de portada. La ilustración volvió a ocupar completamente la página, incluso apoderándose de la zona reservada a la tipografía del título. Prescindió al mismo tiempo Díaz de titular sus ilustraciones. Volvía a tratarse de paisajes construidos a partir de amplios campos de color en cuatro tintas, pero no se identificaba su ubicación. En esta ocasión, ensayaba Díaz con el uso de puntos de vistas más arriesgados, colores fuertemente contrastados y reducción de los elementos del paisaje a formas simplificadas y primeros planos que dificultaban su identificación.



Ángel Díaz Domínguez,, *Pantano de Alloz*, revista *Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro*, 1930

En cualquier caso, el número de junio de 1931 fue el último con portada diseñada por el autor. A partir de julio se produjo un cambio de título a *Mancomunidad Hidrográfica del Ebro*, Valenzuela dejó de figurar como director, y Díaz como encargado de la parte artística.

En agosto de 1931 Díaz presentó su dimisión a ambos cargos –director artístico de la publicación y Jefe del Taller Gráfico de la Confederación–, según su propio escrito, por las críticas recibidas a su labor[1959].

En realidad, el trabajo desarrollado por Díaz en la Confederación, fue mucho más allá de sus portadas para la revista. Incluso llegó a desarrollar labores de representación, como hizo en la inauguración del Pabellón de Aragón en la *Exposición Iberoamericana de Sevilla*, cuando también revisaría la correcta instalación de la participación enviada por su institución. Pero el proyecto que, sin duda, debió ocuparle en mayor medida fue el diseño de la instalación y decoración del vanguardista pabellón que la Confederación construyó en la *Exposición Internacional de Barcelona de 1929*. Como se ha dicho, el proyecto arquitectónico fue obra de Regino Borobio, quien, junto con "el pintor señor Díaz Domínguez y el escultor señor Burriel fueron los encargados de dirigir artísticamente la instalación"[1960]. Por cierto que Borobio y Díaz coincidieron también en el concurso de portadas organizado por la revista madrileña *Agricultura* en 1929, al que ambos se presentaron[1961]. El envío de éste último, se ajustaba, tanto en estilo como en temática, a lo que en ese momento hacía en sus portadas para *Confederación.*

Como se recogía en el texto sobre la participación de la Confederación incluido en el número especial que le dedicó la revista, la arquitectura del pabellón 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"[1962].

Para el exterior, junto al acceso, Félix Burriel modeló un grupo escultórico compuesto por tres figuras de mujer de porte clásico, que representaban la Energía hidráulica, la Agricultura y la Navegación. De la decoración interior, en cambio, se encargó Díaz Domínguez, una función que le correspondía como Jefe del Taller Gráfico de la Confederación, dado que, como decíamos, se trataba de que ésta estuviera dedicada a recoger la labor desarrollada por la entidad. Protagonismo especial tuvieron los dioramas en cuyo tratamiento, a decir del autor del texto –sin firmar pero probablemente debido a José Valenzuela–, Díaz se había destacado; dejando en ellos su particular modo de hacer pero sin por ello afectar al mensaje, más bien al contrario, que quería transmitirse:

1959 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

1960 "La Confederación del Ebro en la Exposición de Barcelona", *Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro*, nº 31, Zaragoza, enero de 1930, p. 2.

1961 Tal y como recoge Mónica Vázquez en: VÁZQUEZ, M., "La obra gráfica en la revista *Agricultura* (1929-1935). La aportación de José Borobio", *Artigrama*, nº 16, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2001, pp. 441-468.

1962 "La Confederación…" *op. cit.,* enero de 1930, p. 2.

> "En la Exposición de Barcelona se han presentado multitud de dioramas. De este procedimiento se ha usado y abusado, sin tener muchas veces en cuenta el riesgo de incurrir en el vicio del infantilismo. De él ha sabido huir con maestría el señor Díaz Domínguez, 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. La fantasía del artista, en ocasiones muy libre, no ha dañado a la realidad del asunto, antes bien ha conseguido darle relieve y carácter. Las tricomías que se insertan en este número nos ahorran explicaciones superfluas"[1963].

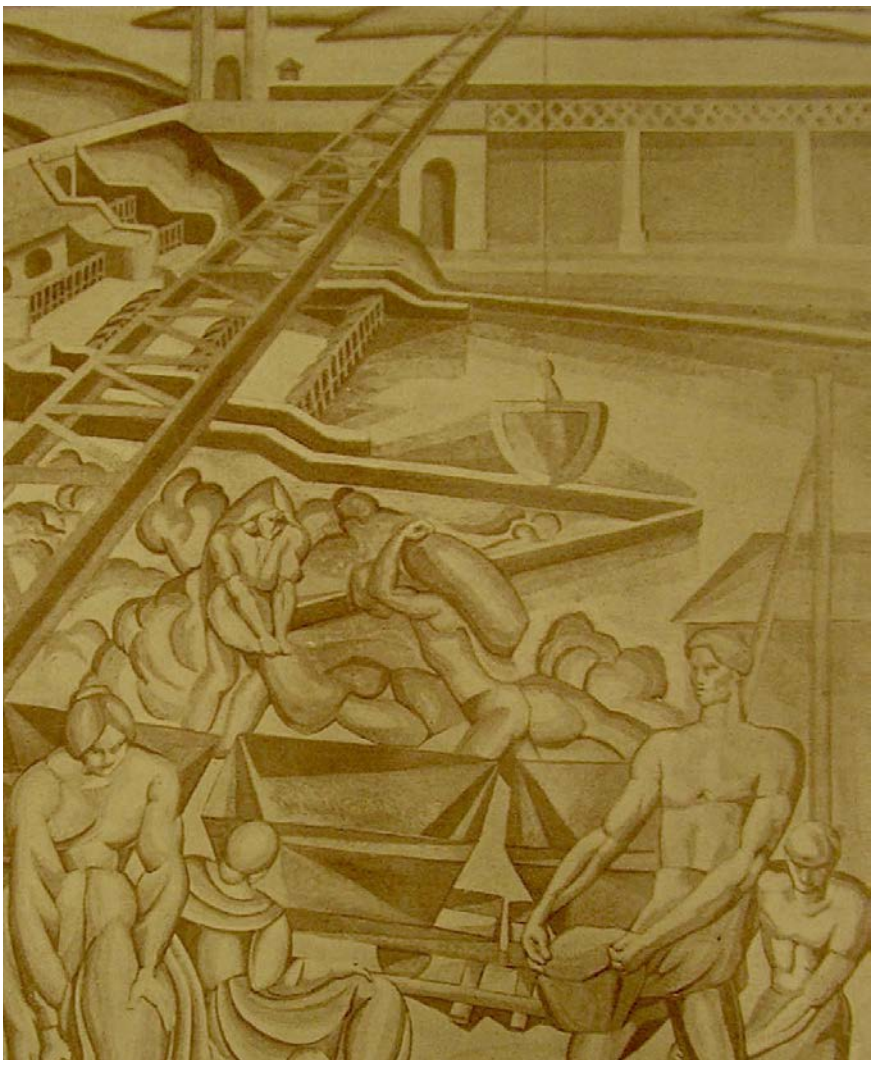
Son, por tanto, las citadas tricomías incluidas en la revista el instrumento fundamental a través del cual podemos hacernos una idea de la labor desarrollada por Díaz. Se trata de diferentes visiones de los principales pantanos construidos en la cuenca del río Ebro. Visiones que se ajustan perfectamente a los paisajes sobre lienzo que conocemos del autor, así como a sus propias ilustraciones para esa misma publicación. Algunas, como la del *Paramo de Virga*, con ese característico cielo resuelto a base de grandes nubes, o la de la *Presa del pantano de Alloz*, son especialmente representativas del proceder de Díaz. La propia Confederación conserva algunos de los originales, como el del *Pantano de Barasona*, por lo que resulta sencillo hacernos una idea del modo en que Díaz resolvía, a través de temperas sobre cartón, sus trabajos para la revista. Y decimos sus trabajos para la revista porque en ningún momento se indica que éstos originales fueran expuestos directamente en el propio pabellón. Si bien es cierto que pudieron formar parte de la exposición, ilustrando cada uno de los proyectos que estaba desarrollando la institución.

En cualquier caso, el espacio del pabellón no era muy amplio y sí que conocemos cuatro lienzos murales que decoraban el interior. En todos los casos, a través de reproducciones aparecidas en este mismo número de la revista. Conviene aclarar que según se recogía en ésta, Díaz, fue ayudado "en algunos puntos" por Luis Berdejo y Rafael Aguado. Resulta muy difícil establecer en qué consistió esa colaboración. Ninguna de las cuatro obras aparece firmada, por lo que pudieron ser trabajos en colaboración o, por el contrario, estar asignadas cada una a un autor diferente. En cualquier caso, Díaz aparecería señalado como el principal artífice del conjunto, y así lo atestiguan las propias características de las pinturas.

De las cuatro, dos son meros mapas de la propia cuenca, en los que se señalan las obras hidráulicas y los trabajos forestales que ésta estaba llevando a cabo. Las otras dos, tienen una mayor entidad plástica. La titulada *Pantano del Ebro. Reinosa* la conocemos únicamente a través de una reproducción en blanco y negro; lo cual no deja de sorprender dado que el resto de obras reproducidas en la revista aparecen en color. En cualquier caso, es en este trabajo en el que de forma más evidente intuimos la colaboración de Berdejo y Aguado. Se trata de la representación del citado pantano, pero éste ocupa un segundo término, dando el protagonismo a los hombres y mujeres implicados en su construcción. La composición

1963 *Ibídem,* pp. 2-4.

y el propio modo en que aparece representada la presa es muy característica de los trabajos de Díaz, especialmente de sus portadas e ilustraciones para la revista de la Confederación. Las figuras, en cambio, de un evidente porte escultórico, construidas a partir de pequeños planos resueltos con perfiles curvos, sin apartarse completamente de éste, se ajustan algo menos al estilo del autor. De hecho, recuerdan vivamente, especialmente en el caso de las figuras femeninas, a las de los lienzos de Luis Berdejo. Especialmente ocurre con la situada en el ángulo inferior izquierdo que por atuendo, postura e incluso peinado, prácticamente reproduce una de las que Berdejo representó en su obra *La Fuente* (1923-24). En cuanto a la posible intervención de Aguado, es menos evidente. A no ser que en lugar de pensar en sus característicos paisajes, lo hagamos en el fondo de escenario que pintó algunos años después para el Centro Mercantil de Zaragoza. Ahí encontramos una exaltación del trabajo humano, resuelta en términos no tan distantes a los de esta decoración.



Ángel Díaz Domínuez, Rafael Aguado y Luis Berdejo, *Pantano del Ebro. Reinosa*, 1929

En cuanto a la última pintura mural, situada sobre uno de los accesos, cubriendo todo el muro superior, representa las *Obras y servicios de la Confederación*. Un gran lienzo en el que "se intenta dar al visitante una idea de la compleja y armónica actividad de la Confederación, reflejando gráficamente las más importantes obras que ejecuta y los servicios que se coordinan y ligan ala fase ejecutiva"[1964]. En este caso, en lugar de tratarse de un mapa al uso, se trata de una visión sintética en la que las diferentes actuaciones, representadas a gran tamaño, se conectan unas con otras, alejadas de toda escala natural, y con una solución a base de un potente colorido. Muestra evidentes usos derivados del cubismo, como el modo en que cada elemento se superpone con el vecino y se articula en el conjunto. Y, pese a estos guiños vanguardistas, es evidente la mano de Díaz, por el propio modo en que resuelve y reduce el paisaje o por la inclusión de motivos directamente utilizados en otros de sus trabajos; como ese gran mosquito alusivo al programa de lucha de la Confederación contra el paludismo que había utilizado en un cartel que sirvió como portada del número 29 de la revista, en noviembre del año anterior.

Ambos murales, desde luego, eran acordes con la propia modernidad con que Borobio había resuelto su arquitectura. Díaz, junto a sus colaboradores, optó por dos vías diferentes, una de reminiscencias cubistas, otra más a acorde con la reinterpretación clasicista de la figura humana, que, igualmente, respondían a la naturaleza del edificio y a los contenidos del mismo, de un lenguaje avanzado, acorde con su tiempo, que hicieron que el conjunto destacara sobre muchos otros contenidos en la Internacional.

Pocas dudas podemos tener sobre el hecho de que la renuncia de Díaz a su puesto en la Confederación, y probablemente el proceso judicial seguido contra su amigo Lorenzo Pardo, debieron ser definitivos a la hora de plantearse abandonar Zaragoza. En realidad, la entrevista con que iniciábamos el presente epígrafe, no era sino una despedida, por lo que debió abandonar la ciudad a finales de 1932.

De la información contenida en la misma, queda por reseñar una cuestión que ilustra perfectamente el modo en que el autor entendía en ese momento la versión más tradicional del regionalismo plástico. Según narra Díaz, en una visita junto a algunos amigos a la Nacional de 1930, señaló que lo único que se salvaba "a duras penas", era la obra de Manuel Benedito. Sus palabras, continúa, fueron malinterpretadas por uno de su acompañantes y, en ellas, estuvo el origen involuntario de la exposición de ese pintor que tuvo que "soportar" –en palabra de Díaz– Zaragoza en febrero de 1932.

Dado el contenido de la misma, Seral añadía que algunos jóvenes artistas se plantearon realizar 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 concretó fue porque sus oficiantes no se pusieron de acuerdo en si realizarla sobre la puerta o en los propios lienzos. Díaz, por su parte, ratifica su postura sobre la obra de Benedito:

1964 "Obras y servicios de la Confederación", *Confederación Sindical… op. cit.*, enero de 1930, pp. 21-22, espec. p. 21.

> "Es evidente que hay quien no se resigna a pesar de haberse pasado su época, que ahora les sorprende impotentes para evolucionar. Así se entregan a una adulación bajuna del público más beocio, al disgusto del cual hacen toda clase de concesiones para conseguir, ya que no admiraciones –pues solo obtienen las más específicamente provincianas y achacosas– el dinero, que suele estar en razón inversa de la capacidad discernidora del cliente"[1965].

A Díaz y Benedito les separaban, en realidad, tan sólo tres años, si bien su actitud ante la recepción de los nuevos lenguajes era bien distinta. Lamentablemente, las experimentaciones que Díaz desarrolló en estos años y en las que, como decíamos, se planteaba profundizar, se vieron interrumpidas poco tiempo después; concretamente hacia el final de la guerra civil.

Antes, en 1934, Díaz volvió sobre el tratamiento de los tipos regionales. Lo hizo en una obra que presentó al Concurso Nacional de Pintura de ese año, dedicado a pintura de trajes regionales. Lamentablemente desconocemos la naturaleza de su envío, contando únicamente con un comentario realizado por Luis de Galinsoga en *ABC,* que despachó la participación de Díaz con un lacónico: "Equivocado, a fuerza de querer hacer modernismo"[1966]. Desde luego, algo que, en realidad, le honraba.

3.3.9 Los Salones Regionales de Bellas Artes (1929-1933)

En 1929 la revista *Aragón* dedicó un número especial a analizar la producción de los artistas aragoneses en activo. Marín Sancho, en el texto de presentación, volvía a plantear la cuestión relativa a la existencia, o no, de un arte específicamente aragonés. Pese a la respuesta negativa que él mismo daba, volvía a traer al debate artístico algunos de los principios fundamentales en los que se había forjado el regionalismo plástico: "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. (Líbrenos Dios de pensar en que éstas radican exclusivamente en los vestidos, o en las costumbres del populacho)"[1967]. Aunque no pretendemos insistir en una cuestión que ya tratamos en su momento, conviene recordar que Marín, sin negar la capacidad de los artistas aragoneses, lo que hizo fue subrayar el fracaso de la intención última que había guiado el discurso artístico durante las décadas anteriores. E insistía en la necesidad de seguir trabajando por ese camino.

1965 SERAL, *op. cit.,* 11 de septiembre de 1932.

1966 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.

1967 MARÍN, *op. cit.,* marzo de 1929.

En cualquier caso, podían mantenerse las preocupaciones, al menos entre algunos intelectuales y periodistas del momento, pero el discurso artístico, al menos el que tenía un auténtico interés, había cambiado. En cierta medida podía observarse en las propias páginas ilustradas de esa misma publicación, que trataban de recoger una obra de cada uno de los artistas aragoneses. Al dar cabida a todos los artistas en activo, el resultado era más bien ecléctico. Entre los pintores, es evidente que Marín Bagüés y Díaz Domínguez, seguían ocupando el lugar destacado, de modo que sus obras se reproducían a mayor tamaño que las de sus compañeros, pero, aunque prácticamente todos los regionalistas estaban representados, encontramos también un buen número de autores jóvenes que proponían soluciones bien distintas.

Unos meses después, hubo una nueva oportunidad de trazar el panorama del arte aragonés del momento. En esta ocasión a través del I Salón Regional de Bellas Artes, que, más allá de avivar el debate sobre la existencia de una escuela aragonesa, lo que verdaderamente ratificó fue el cambio generacional que se estaba produciendo entre los artistas locales. En cualquier caso, la cuestión seguía bien presente, aunque fuera, una vez más, para constatar la imposibilidad de hablar de un arte específicamente aragonés. Así lo entendía Zeuxis, seudónimo del pintor Francisco de Cidón, que se preguntaba si con la celebración del salón se pretendía "fomentar la creación de un arte de *características regionales*"[1968]. Un objetivo que consideraba quimérico en una ciudad que ni siquiera contaba con una Escuela de Bellas Artes; algo indispensable para que el artista "viviendo en este ambiente y con la satisfacción interior de no tener que salir de su patria chicha", se inspire en ella "aun sin pretenderlo, como algo que fluye espontáneamente sin esfuerzo"[1969]. De modo que la celebración anual de este tipo de reuniones, sólo 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"[1970].

El Salón fue organizado directamente por el Centro Mercantil que, de este modo, terminaba de tomar una actitud proactiva, dejando de ser sólo un espacio de exhibición puesto a disposición de los artistas, para convertirse en promotor artístico. Cubría de este modo un espacio que dejaban vacío tanto las instituciones oficiales como los propios artistas que, desde 1923, no habían vuelto a mostrarse capaces de poner en marcha una iniciativa similar. De modo que se celebró en su Salón de Fiestas entre el 5 y el 21 de diciembre y reunió ciento cincuenta y cinco obras de pintura, escultura, arquitectura, dibujo y artes aplicadas. Obviamente, todos los medios alabaron la iniciativa, criticándose tan sólo el escaso tiempo con que contaron los artistas para sus envíos, apenas un mes desde la publicación de las bases a principios de noviembre[1971]. Lo que sí admitió el Mercantil

1968 ZEUXIS, "Primer Salón Regional de Bellas Artes", *Aragón*, nº 52, Zaragoza, SIPA, enero de 1930, p. 16-17, espec. p. 16.

1969 *Ibídem.*

1970 *Ibídem.*

1971 "Primer Salón Regional de Bellas Artes", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 3 de noviembre de 1929, p. 2.

fueron donativos que ayudaran a sufragar los gastos ocasionados, a lo que se prestaron instituciones y asociaciones como el Ayuntamiento de Zaragoza, el Sindicato de Iniciativa y Propaganda, la Academia de Medicina o el Colegio Provincial de Médicos[1972]. Entre las normas aprobadas destacaba la limitación a sólo dos obras por autor, de modo que ninguno se destacara, en número, sobre el resto.

El poder de convocatoria del Mercantil llevó a reunir un buen número de artistas pertenecientes a muy diferentes generaciones. De los viejos maestros acudieron Elías García, Hermenegildo Estevan, Joaquín Pallarés o Baltasar González, pero se impusieron los artistas jóvenes, debutantes y también algunos aficionados. Gil Bel, desde *La Gaceta Literaria,* se sorprendió del alto número de obras reunidas: "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 –dígalo Gracián–, no es la región precisamente más poética. Y el arte es siempre poesía"[1973]. Lo cual no fue impedimento para que, en su opinión, el conjunto no pasara de "modesto", encontrando sólo dos notas verdaderamente destacadas: Honorio García Condoy y Luis Berdejo; a los que, a continuación, unía algunos otros nombres. En definitiva, los artistas verdaderamente renovadores.

Actitud contraria mostraron, una vez más, los hermanos Albareda desde *El Noticiero.* Quizá por el alto número de jóvenes autores, la posible implantación de los lenguajes vanguardistas se convirtió en principal motivo de preocupación para éstos. Y es que, según reconocían: "En los seis años que van trascurridos 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 la floración del arte aragonés"[1974]. Aunque decían esperar mucho de esas nuevas generaciones no dudaban en dejar claro desde qué parámetros, llegando a comparar a la vanguardia artística con la vanguardia militar. Para ésta última, aclaraban, "comúnmente se seleccionan (…) los que tienen poco que perder con su vida y aún ésta, poco beneficia a la humanidad"[1975]. Con la vanguardia artística consideraban que ocurría algo similar: "arriesgan una técnica deficiente que aunque la destruyan nada pierden, y ¿quién sabe si ambas vanguardias son necesarias?"; concluyendo así:

> "El Arte de vanguardia (futurismo, cubismo, superrealismo, tectonismo, etc.), ni es bueno ni es malo. Los críticos que se empeñan en decirnos que Picaso 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

1972 "En el Centro Mercantil", *El Noticiero*, Zaragoza, 6 de diciembre de 1929, p. 2.

1973 BEL, G., "Postales ibéricas. Aragón. Primer salón regional de Bellas Artes", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de enero de 1930.

1974 ALBAREDA HERMANOS, "Comentarios al primer Salón regional de Bellas Artes", *El Noticiero*, Zaragoza,10 de diciembre de 1929, p. 4.

1975 *Ibídem.*

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"[1976].

En cualquier caso, las preocupaciones de los Albareda eran infundadas puesto que escasas muestras de auténtica vanguardia pudieron verse en la exposición.

En cuanto a los posibles ejemplos de pintura regionalista, éstos fueron también escasos. Estuvieron algunos de sus representantes pero, en realidad, la única interpretación destacada de tipos regionales, y además en su vertiente más tradicional, corrió a cargo, una vez más, de Juan José Gárate. Éste presentó dos de sus obras más recientes dentro del género: *De misa* y *La diosa Fortuna*. La primera había sido una de las obras más reproducidas entre las que presentó a su exposición en el Museo de Arte Moderno el año anterior, mientras que en la segunda volvía a realizar una fusión de los asuntos costumbristas y mitológicos como ya había hecho en ocasiones anteriores. El crítico "M", desde *Heraldo de Aragón*, las describió brevemente: "en uno y otro volvemos a admirar esos baturros y baturras, tan verdad, que Gárate ha llevado al lienzo con aragonesa honradez artística. El laureado pintor de la tierra baja continúa fiel a su arte y a su técnica, libre de extravangancias muy al uso"[1977].

Del resto de miembros de su generación estuvieron Aguado Arnal y León Astruc, insistiendo ambos en sus ya característicos modos de hacer. El primero, como no podía ser de otra manera, envió dos paisajes urbanos: *Orillas del Ebro* y *Casas viejas de Lerma*, sobre las que los hermanos Albareda señalaron que el autor seguía insistiendo en su acostumbrada técnica impresionista[1978]. No sólo en técnica, sino también en asuntos y hasta en títulos, Aguado seguía moviéndose en un terreno perfectamente conocido. Algo similar ocurrió con León Astruc, que envió dos retratos femeninos y dos dibujos. Tan solo los hermanos Albareda dedicaron especial atención a sus trabajos, de entre los que el titulado *La niña del gato* les pareció una obra "de belleza y gusto admirables dentro de su género de pintura, de matices decorativos más que reales"[1979]. Lo cierto es que sus elegantes retratos ya no llamaban la atención en la misma medida en que lo habían hecho diez años antes.

A éstos habría que sumar a Vicente García Martínez que, paulatinamente, se alejaba de la condición de pintor industrial en la que había iniciado su carrera y se decantaba por el tratamiento del paisaje aragonés; al cual dedicaría la mayor parte de su producción en lo sucesivo. Presentó dos grandes lienzos, uno inspirado en el Moncayo y otro en *Los mallos de*

1976 *Ibídem.*

1977 M., "En el Centro Mercantil. Primer Salón regional de Bellas Artes", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 13 de diciembre de 1929, p. 3.

1978 ALBAREDA HERMANOS, "Primer Salón regional de Bellas Artes. La pintura", *El Noticiero*, Zaragoza, 14 de diciembre de 1929, pp. 1-2, espec. p. 2.

1979 *Ibídem,* p. 1.

Riglos. Gil Bel reconoció sus progresos, sobre todo, porque se inclinaba "francamente hacia lo moderno"[1980]. Una tendencia que confirmó su paso por el *Salón de Otoño* de 1933 en el que presentó una vista de *Tarazona*, de reminiscencias neocubistas, en la que el Palacio Obispal y las casas circundantes aparecían reducidos a sus volúmenes esenciales.



Vicente García Martínez, *Tarazona (palacion obispal)*, c. 1933

Por lo demás, hubo notables ausencias entre los regionalistas como las de Marín Bagüés, Díaz Domínguez, Julio García Condoy y Gil Bergasa; aunque en este último caso, era de esperar por su abandono de la pintura, al menos de forma profesional. De algunas de ellas se hizo eco Zeuxis desde la revista *Aragón*. Concretamente de las de Díaz y Condoy, a los que añadió otros nombres de diferentes disciplinas como Remacha, Gargallo, Gil Losilla, José María Lorda y Félix Burriel. El olvidó de Marín resultaba significativo, tal vez porque, para esas fechas, nadie esperaba su participación en una empresa semejante.

Entre los que eran algo más jóvenes, estuvo Vicente Rincón, en ese momento especialmente implicado en el ambiente artístico local. Envió uno de sus característicos bodegones, lo que fue del agrado de Gil Bel que se alegró de que no hubiera mandado "lo que predomina en su exposición «aquélla»"[1981], en probable alusión a las visiones aragonesas que mostró en su reciente muestra en *La Voz de Aragón*.

1980 BEL, *op. cit.*, 1 de enero de 1930.

1981 *Ibídem.*

Martín Durbán participó con la ya citada *Muchachas de Calafell*, En su caso, frente a unos hermanos Albareda que consideraban que el pintor buscaba en demasiado en fórmulas ajenas, citando expresamente a Echevarría, Gutiérrez Solana y Sunyer; encontramos las apreciaciones de Zeuxis que encontró en este trabajo la más acertada expresión artística contenida en la exposición:

> "Pero *el Arte* es algo muy superior a *la pintura* y este cuadro de Durbán es *Arte* (…)
> Creemos que el camino emprendido por este pintor, digamos por este artista, es el que encaja mejor en sus condiciones, el que conviene a su sensibilidad, más que sus anteriores obras, influidas por la pintura castellana"[1982].

Una visión también renovada de la figura trató de llevar Joaquina Zamora con *El viejo*, si bien no despertó especiales reacciones. Acompañó ésta de un retrato al carboncillo de la esposa de Fernando Castán Palomar, Concha Cerezuela.

Berdejo, que presentó *El merendero del puerto* y *Las barcas*, esta última expuesta también en el Salón de Otoño madrileño, fue, como dijimos, uno de los autores destacados por Gil Bel. Por el contrario, contaba para los Albareda con el problema de haberse dejado llevar por "las tendencias modernas"[1983].

Lejos de lo que hacían sus compañeros de generación estuvo el envío de Pelegrín, una *Naturaleza muerta* de "magistral sobriedad"[1984], que debía seguir una vía clasicista, y su conocido *Jazz Band*, que traía por primera vez a Zaragoza una verdadera muestra de cubismo. Hubo quien ignoró la obra ante la imposibilidad de dar una correcta valoración de la misma, mientras que los Albareda no dudaron en expresar abiertamente su desconcierto:

> "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 originalidad"[1985].

Similares riesgos, por lo avanzado de sus propuestas, siguieron al menos otros dos autores: Ramón Acín y José Luis González Bernal. El primero envió un desnudo realizado en chapa, que bastó para que los hermanos Albareda negaran cualquier contenido artístico en el mismo. Mientras que González Bernal envió dos dibujos que, quizá por esta condición, pasaron algo más desapercibidos. Aunque no para M, que los describía recurriendo al léxico acuñado por Ramón Gómez de la serna:

1982 ZEUXIS, *op. cit.*, enero de 1930.

1983 ALBAREDA, *op. cit.*, 14 de diciembre de 1929, p. 1.

1984 M., "En el Centro Mercantil. Primer Salón regional de Bellas Artes II", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de diciembre de 1929, p. 3.

1985 ALBAREDA, *op. cit.,* 14 de diciembre de 1929, p. 2.

> "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 o que titula «Los de Aragón». Pintura de sensibilidad"[1986].

La referencia a Aragón contenida en una de las obras de González Bernal no fue, en cualquier caso, la única que efectuaron los jóvenes. Félix Gazo, por ejemplo, había convertido el paisaje y los tipos aragoneses en motivo habitual de su pintura. Bien a través de sus dibujos y carteles, bien en su pintura, y siempre con un tratamiento renovador. En esta ocasión presentó dos obras, un retrato y una escena titulada *A la feria* que debió responder a esa vía. Mucho más convencional debía ser el trabajo de Pedro Sánchez Fustero, que, en *El tío Besugo*, daba su interpretación de un tipo baturro. Hubo también paisajes aragoneses de la mano de otros jóvenes como Félix Fuentes y Salvador Martínez. Y vistas urbanas de Cecilio Almenara y Vicente Aparicio. A ellos, habría que sumar los enviados por un veterano pintor instalado entonces en Borja, Gómez Alarcón. Uno de sus lienzos. *Borja*, sería premiado poco después con primera medalla en la Exposición Nacional. En cualquier caso, la más pintoresca revisión de lo aragonés la dio Clara Lago con sus muñecos de trapo *Baturro* y *Ansotano*, que despertaron no poco interés.

Por último, cabe añadir que con la exposición se dio a conocer otro joven pintor que despertó cierta atención, Enrique Vicente Paricio, que presentó *Retrato de su madre* e *Interior de la Sala de Goya en el Museo de valencia*. Esta última gustó especialmente. Tanto fue así que el autor pudo exponer de forma individual hasta en tres ocasiones durante los años siguientes; la primera de ellas en 1930 en el propio Centro Mercantil.

Como puede verse, los asuntos aragoneses, especialmente a través del paisaje, seguían siendo motivo habitual entre los pintores. Y lo eran a través de muy distintos procedimientos. En cualquier caso, no habían evolucionado únicamente éstos, sino también el propio discurso en torno al cual se articulaba la exposición. La cuestión aragonesa seguía siendo parte del debate artístico e incluso teórico, pero distaba mucho de ser el asunto primordial.

Justo un año después, con una regularidad poco habitual entre las instituciones aragonesas, se celebró el II Salón Regional de Bellas Artes, de nuevo por iniciativa del Centro Mercantil. Se inauguró el 4 de diciembre y, como ya sucedió el año anterior, algunos medios se refirieron a él como Salón de Otoño. Prácticamente se repitió el modelo previo, si bien hubo algunos cambios significativos como la eliminación de la limitación del número de obras que podía enviar cada autor.

1986 M., *op. cit.,* 14 de diciembre de 1929.

Las ausencias fueron todavía más flagrantes en la presente ocasión. Tanto M en *Heraldo de Aragón*, como Zeuxis en la revista *Aragón* iniciaron sus crónicas señalándolas. A los nombres reseñados el año anterior, Marín Bagüés, Díaz Domínguez, García Condoy o Gil Bergasa, se añadieron ahora Gárate, León Astruc o Rincón, e incluso algunos más jóvenes como Zamora o Gazo. Se confirmaba la cuestión ya apuntada de que los autores de la generación regionalista, poco a poco, se iban desvinculando del ambiente aragonés. De hecho, buena parte de ellos, como se ha podido ver, no residían ya en la ciudad. De ahí que todavía sorprenda más la ausencia, por segundo año consecutivo, de Marín Bagüés y Díaz Domínguez, los dos únicos que permanecían en la ciudad. Si en el primer caso, respondía a una actitud habitual en él, la de Díaz pudo deberse al intenso trabajo que, en esos años, estaba realizando para la Confederación Hidrográfica del Ebro.

En cualquier caso, no sorprende que Zeuxis arremetiera contra la falta de colaboración ofrecida por unos autores que, por lo general, se quejaban de la ausencia de verdadero ambiente artístico en la ciudad:

> "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 concurso. Y al decir eso tendrá motivo sobrado"[1987].

Ahora bien, el crítico se consideraba incapaz de apuntar las razones que habían llevado a los artistas a actuar de esa manera. Su queja venía respaldaba por el hecho de que, él mismo, sí que había enviado sus paisajes a la muestra.

De modo que, de entre los regionalistas, o, mejor dicho entre los que alguna vez lo fueron, tan sólo acudieron Aguado y Acín. El primero lo hizo con dos obras: *Paisaje de Madrid* y *Bodegón de los ajos*. Quizá porque la primera se ajustaba al bien conocido estilo del autor, llamó más la atención la segunda, que suponía el acercamiento a un género poco habitual hasta el momento en su producción. Gustó especialmente a M, el crítico de *Heraldo de Aragón*, quien, tras recordar que ya había sido expuesta en la Nacional del ese año, la consideró una de las mejores pintadas hasta el momento por el autor: "pintada con magistral sobriedad y sujetándose al natural, sin que por eso Aguado haya cedido su personalidad y su peculiar «modo de hacer»"[1988].

1987 ZEUXIS, "II Salón Regional de Bellas Artes", *Aragón,* nº 65, Zaragoza, SIPA, febrero de 1931, pp. 23-25, espec. p. 23.

1988 M., "Notas de Arte. II Salón de Otoño I", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 9 de diciembre de 1930, p. 3.

Acín, por su parte, envió una sintética visión de *San Juan de la Peña.* No despertó grandes elogios, salvo en el caso de Zeuxis, que lo encontró "algo grandioso y fuerte", esto pese a que, según aclaraba a continuación, no tuviera "el valor de pintura documental"[1989].

Como ya había ocurrido el año anterior, la modernidad contenida de las obras de Martín Durbán y Luis Berdejo, volvió a despertar gran atención. Especialmente destacada fue la participación del primero, con cuatro lienzos, *El ciego, Mi padre, La mociña* y *Rapaz;* y tres dibujos. Zeuxis alabó sobre todo los valores de la figura del ciego, al que veía impregnado de "hondo sentido místico". En su opinión, siempre favorable al pintor, se trataba una obra "de construcción sólida, sobrio 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 cieguecito"[1990].

Tal vez la buena recepción, animó a Durbán a presentarla a la Nacional de 1932, también con buen resultado, puesto que le reportó una segunda medalla. Lamentablemente, y aunque la obra fue adquirida para el Museo de Arte Moderno, expuesta en una de sus salas, e incluida en sus catálogos hasta fechas recientes, se encuentra en la actualidad en paradero desconocido. Por las reproducciones sabemos que presenta una composición similar a la desarrollada en *Muchachas de Calafell,* si bien su tratamiento es algo distinto. Especialmente en el fondo, sintético, a base de líneas puras, en contraste con las formas curvas, tamizadas, incluso algodonosas que constituyen la figura retratada. Ésta se resuelve de forma similar a la del niño que protagoniza *Rapaz,* perteneciente a la colección del Museo Nacional de Arte de Cataluña, en la que, en contraste, redujo al mínimo la descripción del entorno. Hay en este lienzo un tratamiento algo edulcorado de la infancia desfavorecida, una pretendida búsqueda de emoción, que también aparece en *Mociña.* Conocemos ésta a partir de una reproducción aparecida con motivo de su participación en la Exposición barcelonesa de Primavera de 1932. Se observa en ella una mayor concesión a lo anecdótico, casi una vuelta a ciertas fórmulas propias de la pintura regionalista que recuerdan a autores como Hermoso o Sotomayor. Tanto el tratamiento del paisaje, como la atención a la indumentaria o la visión idealizada de la infancia, parecen apuntar en esa dirección.

Entre el resto de la crítica aragonesa, *Heraldo de Aragón*, prefirió destacar el retrato de su padre, recientemente fallecido, que, al parecer, volvía a recordar la manera de hacer de Vázquez Díaz. En cuanto a sus dibujos, "sólidos y ligeros a un tiempo; muy originales"[1991], en opinión de Zeuxis, sabemos que uno representaba a una muchacha sentada mientras que otro recogía un *Café concierto*, asunto, como ya vimos, tratando anteriormente por el autor, y que todavía daría lugar, algunos años después, al magnífico lienzo conservado por el Museo Reina Sofía.

1989 ZEUXIS, *op. cit.,* febrero de 1931, p. 25.

1990 *Ibídem*, p. 24.

1991 *Ibídem.*

De las dos obras presentadas por Berdejo, *La silla* y *Desnudos*, se destacó especialmente la segunda; esto pese a que la primera le había supuesto un galardón en la Internacional barcelonesa del año anterior. De nuevo, se trataba de dos de las obras más avanzadas de la exposición, si bien, en su caso, se tendió a subrayar los valores de la relectura clasicista por la que apostaban. Algo que, sin embargo, no se supo ver en la *Mujer con huevos* de Pelegrín, que recibió análisis tan irrelevantes como el de Zeuxis, molesto por el título de la misma. M, por su parte, señaló que no estaba a la altura de la categoría de su autor[1992]. Ningún miembro de la crítica aragonesa del momento contaba con suficientes recursos como para señalar, por ejemplo, los vínculos de ésta con las fórmulas postuladas desde la italiana *Valori Plastici*. Tampoco la *Naturaleza muerta* con que Pelegrín acompaño su envió, despertó especial interés.



Santiago Pelegrín, *Mujer con huevos*, 1929

1992 M., "Notas de Arte. II Salón de Otoño, III", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de diciembre de 1930, p. 2

Un joven Manuel Corrales, instalado por entonces en Zaragoza, fue otra de las notas de interés, por su novedad. Acudió con *Músicos* obra en la que tanto Zeuxis como M, vieron la promesa de un buen artista. Ahora bien, los hermanos Albareda, en su planteamiento habitual, censuraron los intentos de modernidad contenidos en la que consideraron una "pintura pretenciosa pero deplorable por todos los conceptos, aunque venga con marchamo de allende los Pirineos"[1993].

Un guiño a la vanguardia realizó Mariano Ara Burges si bien, en su caso, fue a partir del humor. Lo hizo con su *Retrato analítico simbólico (estudio psicológico-mental)* con el que, al parecer, quería burlarse de "los cultivadores de esas nuevas tendencias desorientadoras y absurdas"[1994]. De ahí que M, prefiriera su *Retrato de la Señorita Lagunas*, resuelto "a la manera de Eugenio Hermoso"[1995].

Entre los debutantes que no levantaron excesivos comentarios pero que, más adelante, tendrían una trayectoria relevante, se encontraba Javier Ciria que mostraba en dos dibujos "su predilección por la pintura moderna" y el exotismo[1996]; y Santiago Lagunas, que presentó un *Bodegón*, que no pasó totalmente desapercibido, al menos para José Valenzuela, que lo adquirió.

El paisaje aragonés, como no podía ser de otra manera, estuvo representado a través de las obras de Albesa, Gómez Alarcón y Cidón.

La última de esta serie de exposiciones regionales celebradas a principios de la década de 1930 no se correspondió, en realidad, con la tercera edición de los salones: cambiaron los organizadores, el espacio de celebración y, por supuesto, la denominación. Ahora bien, la idea inicial era la misma y, tal vez por ello, la crónica publicada por Zeuxis en revista *Aragón*, comenzaba por recordar, y agradecer, las dos iniciativas anteriores puestas en marcha por el Centro Mercantil. En lugar de esta institución, fue la Comisión de Fiestas del Ayuntamiento de Zaragoza la que puso en marcha la celebración de una Exposición regional de Arte Aragonés, la cual tuvo lugar entre el 20 de mayo y el 11 de junio de 1933 en el interior de La Lonja. En cualquier caso, la comisión no se ocupó directamente, sino que encargó su organización al recién creado Círculo de Bellas Artes, asumiendo buena parte de la labor el secretario de la entidad Javier Ciria. Asimismo, éste contó con un jurado de admisión formado por José Galiay, presidente de la entidad, José Valenzuela la Rosa, Teodoro Ríos y Francisco de Cidón; en su mayor parte versados en estas lides en ocasiones anteriores.

La crítica en pleno saludó, especialmente, el que fuera una corporación oficial la que tratara de animar el ambiente artístico zaragozano. Zeuxis, que en ocasiones anteriores había subrayado las ausencias, tal vez por formar parte del jurado calificador, prefirió en esta

1993 ALBAREDA HERMANOS, "II Salón regional de Bellas Artes", *El Noticiero*, Zaragoza, 19 de diciembre de 1930, p. 3

1994 M., *op. cit.*, 9 de diciembre de 1930.

1995 *Ibídem.*

1996 M., "Notas de Arte. II Salón de Otoño, II", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de diciembre de 1930, p. 3.

ocasión centrarse en la alta participación, aunque ésta no fuera de profesionales: "aunque la ocurrencia de pintores profesionales no haya sido muy numerosa, la exposición en su conjunto y en el espléndido marco del gran salón ofrecía excelente aspecto"[1997].

En realidad, la nómina de participantes veteranos no era tan distinta de la que reseñamos en relación a la celebración anterior. Incluso encontramos que algunos ausentes en 1931, habían vuelto a enviar sus trabajos, y a éstos se sumaron autores largamente ausentes del medio zaragozano. Ahora bien, también se produjeron algunas bajas notables. El principal problema fue la falta de interés demostrada por aquellos que habían traído las primeras muestras del arte nuevo a la ciudad: no estuvieron Berdejo, ni Pelegrín, tampoco Acín, González Bernal e incluso Félix Gazo. Los únicos que podían dar una imagen de verdadera modernidad al recinto de La Lonja.

Desde este punto de vista, ni el Ayuntamiento ni el Círculo de Bellas Artes demostraron gran capacidad de convocatoria, dando como resultado una muestra abundante en cantidad pero escasa en cuanto a número de autores reconocibles, y reconocidos. Abundaron, por tanto, los jóvenes, muchos de ellos, debutantes y aficionados; si bien lo lamentable es que esos nuevos nombres no trajeron consigo una bocanada de aire fresco para el arte aragonés. Si por algo se caracterizó la Exposición Regional de Arte Aragonés de 1933, fue por la total ausencia de voluntad renovadora. Y así lo subrayaron todas las reseñas publicadas en prensa. En algún caso, como en el de los hermanos Albareda, con no poca 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»"[1998].

Otros autores, como el cronista de *La Voz de Aragón*, pese a reconocer sus propios reparos ante los nuevos lenguajes, entendieron su ausencia como 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"[1999]. El único consuelo parecía encontrarse en la gran juventud de muchos asistentes, de modo que era posible que hubiera que esperar para ver verdaderos hallazgos en su producción.

Respecto a esos veteranos a los que hacíamos referencia, volvió a enviar sus trabajos Juan José Gárate; concretamente cuatro lienzos: dos dedicados a costumbres aragonesas –uno de ellos una de sus versiones de *De vuelta de la fuente*–, y dos retratos. Incluso los reaccionarios hermanos Albareda, pese a hacerlo con un tono de simpatía, reconocían lo reiterativo de

1997 ZEUXIS, "Exposición Regional de Bellas Artes", *Aragón*, nº 94, Zaragoza, SIPA, julio de 1933, pp. 134-136, espec., p. 134.

1998 ALBAREDA HERMANOS, "La exposición regional de Arte Aragonés", *El Noticiero*, Zaragoza, 3 de junio de 1933, p. 2.

1999 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.

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"[2000].

Tampoco Aguado y Martín Durbán, protagonistas destacados de las dos anteriores convocatorias, faltaron en esta ocasión. El primero incluso aumentó su participación, enviando cinco obras: un *Bodegón*, "moderno, de excelente gusto"[2001], y cuatro paisajes. Todos éstos tomados en Zaragoza, demostrando que su ya larga ausencia de la ciudad no había imposibilitado que siguiera tomando a ésta como fuente constante de inspiración. Gustó especialmente el titulado *Reflejos en el río,* "el más sólido y el más decorativo por su coloración en verdes, muy acertada"[2002]. El resto fueron *Orillas del Canal*, *Otoño* y *Alrededores de Zaragoza*. Tan sólo conocemos a través de las imágenes publicadas el primero, que demuestra que Aguado seguía repitiendo motivos, composiciones y su personal modo de hacer.

Martín Durbán, por su parte, no envió ninguna composición con figuras, algo que lamentaron los hermanos Albareda, sino una visión ciudadana *Fiesta mayor,* y un *Paisaje de Ibiza*. Como se reconocía desde *La Voz de Aragón*, éstos volvían a ser las obras más originales y de "sentido más moderno", de todas las contenidas en la exposición[2003]. Tan sólo podemos hacernos una idea del aspecto de las mismas a través de las reproducciones publicadas de la primera. Recogía la visión de una feria barcelonesa en la que se destacaban los perfiles de dos tiovivos a los que se acercaban los visitantes. Un motivo habitual de inspiración, y no sólo entre los pintores aragoneses sino también entre españoles y europeos, en esos años. Ya vimos el modo en que fue recogido por Acín y, poco después, lo haría también Aguado Arnal en una composición de aspecto muy similar a la trazada aquí por Durbán.

León Astruc fue otro de los autores emigrados que se prestaron a participar, si bien lo hizo sólo con dos retratos policromados incluidos en la sección de dibujo.

Otros dos veteranos largamente ausentes de las exposiciones zaragozanas que volvían a exponer en esta ocasión, fueron Mariano Félez y José Llanas. Félez presentó dos de sus característicos paisajes *Rincón de Venecia* y *Calma*; mientras que Llanas, asentado en Calatayud pero prácticamente ausente desde la primera década de siglo, tuvo una participación más ambiciosa. Cinco lienzos, dos de ellos, *El tío Garritas,* de más que probable sabor costumbrista, y *Bodegón*, de gran tamaño. Junto a los otros tres, *Noche de luna, El Santo Sepulcro* y *Rincón de Calatayud*, constituyeron en opinión de los Albareda lo mejor de la exposición.

Otros maestros presentes fueron Pallarés, con un retrato, y Cayo Guadalupe, recientemente fallecido, del que pudieron verse tres de sus composiciones florales.

2000 ALBAREDA, *op. cit.*, 31 de mayo de 1933.

2001 ZEUXIS, *op. cit.*, julio de 1933.

2002 *Ibídem.*

2003 P. C. DE C, 31 de mayo de 1933.

De entre los jóvenes hay que reseñar a Joaquina Zamora, aunque volvió a pasar bastante desapercibida; Luis Marín Bosqued, que mostraba su obra por segunda vez tras el salón de 1929; Leonardo Pérez Obis, que había ido ganando cierta relevancia durante los últimos certámenes; y José Luz, pintor incluido entre el grupo de los aficionados del que conserva algunos trabajos la Diputación de Huesca.

Pero la única revelación verdaderamente notable, fue la de Joaquín Azpeitia, que contaba tan sólo diecisiete años y ese año había participado también en el Salón de Otoño madrileño. Presentó dos composiciones con figuras y tres bodegones y, de éstas, se subrayó su vinculación a una "tendencia moderna, sin extremismos snobistas"[2004]. Conocemos únicamente su *Estudio de mujer*, reproducido en prensa, que era en realidad el retrato de una Manola. Ésta parece confirmar su adscripción a esa figuración renovada, de formas esculpidas a base de planos, que tanta presencia tenía en las exposiciones del momento. Como no podía ser de otra manera, los Albareda, aunque valoraron sus aptitudes, esperaban que, en lo sucesivo, prescindiera "de sugestiones ajenas", es decir, que moderara su interés por cualquier influencia vinculada a la renovación[2005].

Como puede observarse, si con la exposición se pretendía trazar el panorama artístico aragonés, éste resultaba bastante desolador. Con una serie de veteranos envarados en sus propias propuestas, una nueva generación prácticamente ausente y unas futuras promesas que contaban con insuficientes referencias en el medio local como para desarrollar una producción auténticamente renovadora.

En su conjunto, los tres salones –llamémosles así– de arte aragonés, vienen a subrayar el paulatino alejamiento de los pintores regionalistas respecto al medio artístico aragonés, confirmando el relevo generacional iniciado unos años antes y el agotamiento cada vez más evidente de sus propuestas.

3.3.10 Últimas expresiones del regionalismo plástico: *La Jota* (1932) de Marín Bagüés y la decoración de Rafael Aguado Arnal en el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola (1934)

Las tres edades (1919) fue la última gran obra de Marín Bagüés a la que habíamos hecho referencia, fundamentalmente, porque éste permaneció ajeno durante toda la década de 1920 a cualquier implicación en el ambiente artístico local o nacional. Con determinadas recaídas consecuencia de su crisis mental, y centrado en su trabajo como pintor restaurador del Museo de Zaragoza, que le acarreó algunos desencuentros con la Junta de éste[2006], no hizo ningún intento por participar en ninguna exposición colectiva ni tampoco, que tengamos noticia, por mostrar de forma independiente sus propios trabajos. Ni siquiera cuando recibía ánimos para hacerlo, como los que le enviaba por carta en marzo de 1923 Antonio Ollé Pinell,

2004 ZEUXIS, *op. cit.*, julio de 1933.

2005 ALBAREDA, *op. cit.*, 31 de mayo de 1933.

2006 Según narra García Guatas en: GARCÍA, *op. cit.,* 2004, pp. 91-93.

fotógrafo y grabador barcelonés con el que tuvo contacto en esos años, que le vaticinaba un gran éxito si se decidía a exponer en Barcelona[2007]. Su nombre tan sólo se incluyó en esos años entre los participantes en la exposición de Arte Español celebrada en la Royal Academy de Londres y en la de artistas girondinos y aragoneses celebrada en Burdeos en 1928; es decir, certámenes donde su selección partía de la iniciativa de los propios comités organizadores y no de los envíos realizados por el autor. Como señalaba García Guatas en su estudio sobre el pintor: "Se volvió retraído, huraño y hasta intratable a veces (…). Su voluntaria soledad estuvo regida por un modo de vida sumamente austero y metódico en sus hábitos cotidianos"[2008].

En los primeros años veinte, Marín abandonó la pintura y se refugió en la práctica del dibujo, sobre todo paisajes de Castelserás y también vistas de León consecuencia de un viaje a la ciudad, y el grabado, cuya técnica había aprendido en Italia. En este ámbito desarrolló una serie de trabajos ilustradores, como ha señalado García Guatas, "de la cultura simbolista-expresionista de comienzos de siglo". Obras como *El príncipe encantado* (1919), *Crimen en la noche* (1918-20) y, sobre todo, *La nave de Petrarca* (1918-20), del que también realizó una magnífica versión al óleo sobre cartón en ese mismo momento. Se trata de composiciones fantásticas, en ocasiones de difícil interpretación, en el que el autor da rienda suelta a su torturada imaginación. La relación de Marín con el simbolismo, ya referida, no sólo es visible en sus composiciones regionales, sino también en otras obras apartadas de ese ámbito como *Bodegón con mujer* (1916); si bien quizá sea en este grupo de trabajos en el que encuentra una más feliz expresión. En cualquier caso, se trata de un componente que permanecerá en su pintura, apareciendo de forma intermitente en momentos posteriores.

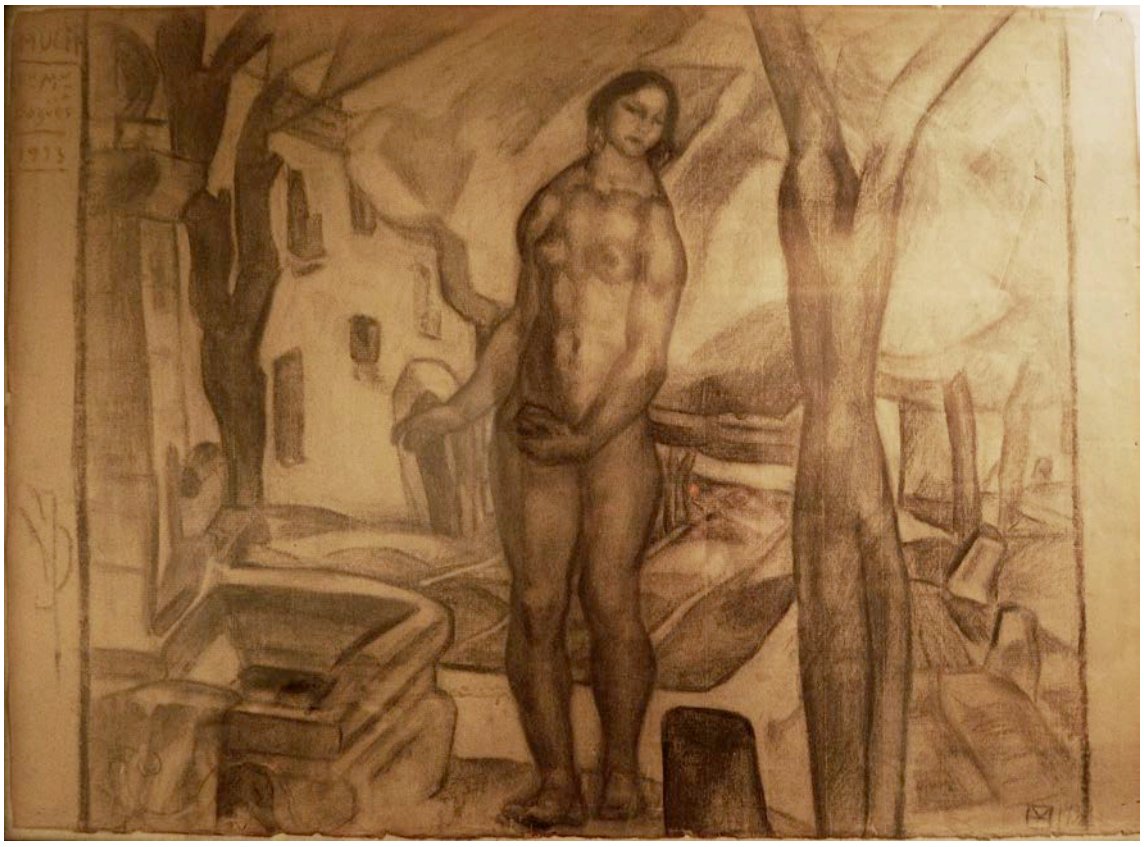
Un cierto poso simbolista, más por lo enigmático de la escena que por su planteamiento plástico o su fuente de inspiración, podemos encontrar en un dibujo inédito hasta el momento, fechado una década después, en 1933, y titulado por el propio autor como *Muger* [sic]. Se trata de uno de los pocos desnudos femeninos realizados por el autor –especialmente trató el asunto en dibujos como éste, más allá de en algún lienzo aparecido recientemente en el mercado–, el cual representa en lo que parece un momento de aseo. Pero en lugar de situarla en un espacio íntimo lo hace en un exterior, junto a una fuente y un edificio. Tanto éstos como el paisaje natural que se aprecia en el lado derecho aparecen resueltos con el característico dibujo agitado del autor, más atento a la impresión del conjunto que a la captación del detalle: como se observa también en su abundante serie de pequeños dibujos de Castelserás ejecutados en la década de 1920. La figura, por su parte, muestra un aspecto monumentalizado, con una fisonomía rotunda que se destaca especialmente en las piernas. Recuerda al tratamiento del cuerpo humano que realizará en su conocido *Los placeres del Ebro* (1934-38), la obra en que mostró una mayor atención al a representación del cuerpo

2007 Recogida en: *Ibídem*, p. 98.

2008 *Ibídem.*

humano, si bien en este caso, fundamentalmente masculino. En su conjunto, *Muger*, pese a la ausencia de movimiento, recuerda al modo en que Marín había resuelto un año antes la relación entre fondo y figuras en su gran composición *La jota*.

Volviendo sobre sus dibujos de los primeros años veinte hay que citar una serie dedicada a escenas de la vida rural tomadas en Castelserás. Están realizados con pluma y tinta china y, como apuntaba, García Guatas, debió pensarlos como una serie para editar en forma de grabado. Se trata de *Preparando boda, Bautizo, Aguaitando, Guiñote, Entierro* y *Jota*; siendo éste último el punto de partida de su conocida obra sobre esta temática a la que nos referiremos a continuación. En realidad fueron éstas las únicas escenas costumbristas trabajadas por Marín en toda la década, por lo que su alejamiento de la temática, en el autor que había dado la más interesante visión de lo aragonés en las dos primeras décadas del siglo, se correspondió con lo que, en términos generales, estaba ocurriendo en la pintura española del momento. En cualquier caso, se trata de magníficos dibujos en los que el autor se sirve de todas las posibilidades expresivas en el uso de la línea, para componer una serie de escenas inspiradas en tarjetas postales de Escolá, como ocurre con *Aguaitando*, *Guiñote* y de forma menos directa en *Jota*, o en sus propios trabajos anteriores, como en *Bautizo*, en realidad una nueva versión, tanto por su composición como por la repetición de tipos y actitudes y posturas, de *El pan bendito*.



Francisco Marín Bagüés, *Muger* [sic], 1933

Alejado, pues, del que había sido motivo principal de su producción hasta ese momento, Marín se refugió, en su escasa producción pictórica de aquellos años, en otros géneros. Desde finales de la década de 1910, se inclinó por el bodegón, en una serie de composiciones que recuerdan vivamente a las que en ese mismo momento, estaba ensayando Aguado Arnal. Composiciones austeras, de colores vivos, centradas en la cuidada representación de los objetos recogidos, así como en los efectos de luz producidos sobre éstos.

En el paisaje será, sin embargo, donde el autor introduzca un mayor número de innovaciones plásticas. Concretamente en los dos de mayor envergadura ejecutados en la segunda mitad de la década: *Vista de la catedral de León* (1926), deudor, como apuntaba García Guatas de *La Cité* (1909), visión parisina de Robert Delaunay; y *El Gallopuente (Castelserás)* (1928), en el que el autor optó por dar rienda suelta a unas potentes pinceladas en forma de mancha que construyen el paisaje atendiendo más a la impresión armónica de colores obtenida con el conjunto, que a la propia representación del paisaje. Dos vías diferentes que nos hablan de un autor que, pese a su relativo abandono del medio, seguía experimentando con las posibilidades de éste, sin permanecer anclado en los modos que había desarrollado durante la década anterior. Una obra de transición podemos considerar la única baturra que debió pintar en esa década. Titulada *Mujer con abanico* (1928), se trata de una mujer vestida con mantón y con un abanico abierto en su mano que situó ante un paisaje de Castelerás que, en procedimiento y tonalidades, se ajusta perfectamente al del citado *Gallopuente*. En cuanto a la figura, Marín la resuelve con una atractiva sencillez, limitando al máximo los detalles y destacando el mantón completamente monocromo que la cubre y que resuelve a partir de grandes pinceladas, del mismo modo que el abanico decorado con motivos abstractos.

No puede sorprender, por tanto, que cuando Marín volvió sobre esos tipos aragoneses que habían protagonizado buena parte de su producción anterior, en una composición pictórica de gran ambición, lo hiciera desde un nuevo punto de vista, capaz de poner un magnífico broche final a lo que había sido la pintura regionalista aragonesa. Los principales logros contenidos en *La jota* (1932) han sido perfectamente apuntados por García Guatas. En primer lugar, el modo en que llevó a la temática regional su particular obsesión sobre la correcta representación pictórica del movimiento. Como ya indicamos, Marín pudo conocer directamente el futurismo durante sus viajes a Roma y París. Sin embargo, salvo por el citado dibujo de principios de la década de 1920 que dio lugar a esta obra, no había experimentado abiertamente con la estética futurista hasta este momento. En un pequeño óleo que García Guatas fecha hacia 1915 en el que Marín se sirvió por primera vez de esta misma composición, situada eso sí en el interior de un patio, la captación del movimiento resultaba todavía bastante convencional[2009]. En el dibujo, sin embargo, que reproduce con gran fidelidad el ambiente y la disposición de las figuras de la obra final, es en los pies y, en

2009 *Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento* [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979, pp. 51-52.

menor medida, las manos de los dos baturros donde Marín experimenta con la repetición de las formas para expresar la sensación de movimiento. Algo que llevará más lejos en el lienzo posterior, multiplicando el modo en que esto se hace presente en manos y pies y utilizando también en las faldas y pies de las baturras, y en la bandurria del hombre situado en el lateral izquierdo, esa misma solución. Toda la escena, ayudada por el tratamiento plástico del conjunto, aparece así construida a partir de un fuerte dinamismo del que no habían sido capaces de dotar al baile aragonés ninguno de los pintores que lo habían tratado hasta el momento.

En segundo lugar, hay que aludir al modo en que resuelve la vista de Zaragoza que sitúa como fondo de la escena. Ésta no aparecía en el dibujo previo, favoreciendo su representación a partir de la eliminación de dos figuras incluidas en éste. Una ciudad moderna, en la que cobran protagonismo las naves industriales del extrarradio, concebida a través de una reducción geométrica de los volúmenes propia del neocubismo. En realidad esa tendencia al uso de volúmenes y planos superpuestos no la encontramos tan sólo en los edificios, también se sirve de ella para construir las nubes, los árboles e incluso las propias figuras, tanto en las que se encuentran en movimiento como las estáticas. Ahí tenemos, por ejemplo, la anciana situada en el ángulo inferior izquierdo, magníficamente "esculpida" a partir de la yuxtaposición de planos.

En cualquier caso, no estaba haciendo Marín sino poner en práctica aquello que había experimentado durante la década anterior. Algo especialmente visible en el fondo del cuadro, a todas luces emparentado con sus dibujos y apuntes paisajísticos de Castelserás e incluso, por ejemplo, en el tratamiento de los árboles, con el citado *Gallopuente*. Más novedoso resulta el modo en que resuelve los tipos que, hasta el momento, no habían adquirido en su pintura un aspecto tan constructivo. Si bien no hay que olvidar que apenas los había tratado durante la década anterior. Si observamos la citada *Mujer con abanico*, aunque resuelta de un modo distinto, ya vemos en ella la voluntad por reducir al mínimo la atención al detalle en la representación de la vestimenta y optar por grandes planos monocromos como fórmula constructiva.

En definitiva, una nueva visión de la temática regional, y en el caso de Aragón de su expresión más característica, la jota, que supo incorporar determinados procedimientos vanguardistas aprendidos durante sus años de juventud, así como los avances conquistados por la propia pintura española más renovadora durante los últimos años. Marín podía haber permanecido aislado del medio artístico pero, al regresar a él, lo hizo con fuerza renovada, reinterpretando sus propios modelos, pero también demostrando que había permanecido bien atento a las novedades que se habían sucedido durante el tiempo transcurrido.

El regreso de Marín a la pintura coincidió también con su regreso a las salas expositivas. Si bien éste fue algo más paulatino de lo que se pensaba hasta el momento. Según recoge García Guatas, en 1929, acarició la idea de abandonar su aislamiento solicitando una beca a la Junta de Ampliación de Estudios para viajar al extranjero. Esta nueva vitalidad coincidiría con un hecho que había pasado desapercibido hasta el momento como fue su participación en el Concurso Nacional de Pintura, Escultura y Grabado organizado por el

Círculo de Bellas Artes en 1931. Si bien Marín debió enviar obras realizadas bastante tiempo antes. Al menos en lo que respecta a aquella de la que tenemos identificación segura, *Las tres edades*, fechada en 1919. Respecto a las otras dos, *Bodegón con cafetera* y *Media figura*, no conocemos la primera e ignoramos con qué trabajo puede corresponderse la segunda, por lo que es imposible aludir a su datación.

Una vez pintada *La Jota* y satisfecho con su resultado, aprovechó para presentarlo al público madrileño en una ocasión que se le presentó dos años después. No se trataba, como se ha dicho, de una exposición de trajes regionales, sino del Concurso Nacional de Pintura –distinto del homónimo antes referido, organizado por el Círculo de Bellas Artes. Ésta era la tercera edición de una convocatoria oficial organizada por el ministerio–, dedicado ese año, como ya se ha visto, a la pintura de trajes regionales en figuras de tamaño natural. De modo que lo que hizo Marín fue probar suerte en un concurso cuya temática se ajustaba perfectamente a las características de su pintura.

Ahora bien, el resultado no fue el esperado. No sólo no obtuvo recompensa alguna, sino que ni siquiera hemos podido localizar un solo comentario crítico sobre su participación. Y eso que la prensa se ocupó ampliamente de los participantes y publicó un buen número de imágenes de las obras presentadas. El veredicto fue polémico, siendo contestado el triunfo de José Aguiar incluso por parte de algunos miembros del jurado que apostaron por propuestas de una mayor modernidad como las realizadas por Vázquez Díaz, Timoteo Pérez Rubio e incluso Rosario de Velasco. Pero nadie reparó en la obra del aragonés, ni siquiera para señalar su intento de renovar un asunto a partir de procedimientos tomados de la vanguardia; o para criticarlo. Una posible razón encontramos en que el hecho de que el futurismo era un lenguaje ya anticuado, ajeno a los discursos más avanzados del momento. Pero el motivo fundamental debió residir en el hecho de que se trataba de un concurso centrado en los trajes regionales y el trabajo de Marín, como hemos planteado, distaba mucho de recrearse en la correcta representación de los mismos. Resueltos de forma sintética, sin atención al detalle, no podían estar más lejos del resto de propuestas del concurso de las que tenemos conocimientos. Aquellas precisamente, que la crítica valoró y difundió como ilustración de sus artículos.

Marín no abandonó nunca los asuntos regionales, si bien volvería sobre ellos ya durante la posguerra. Al menos en la medida en que se lo permitían sus retratos de encargo. En algunos casos recuperó sus propios dibujos como en *El bautizo* (1941) o *Aguaitando* (1943). También volvió sobre el movimiento y sus modos de representación en *Jota improvisada* (1940) o *Carrera de pollos* (1953). Pero esto tendría lugar en un contexto bien distinto.

Convertida la sede del Mercantil en el principal foco de difusión cultural durante la década de 1920, paralelamente a la celebración de exposiciones, cursos y conferencias de diverso tipo, continuó con la intención de acrecentar su colección artística para completar la decoración de sus muros. Cuando el estado de las cuentas lo posibilitaba se adquirían obras de aquellos autores que pasaban por su sala de exposiciones. Rafael Aguado Arnal y Enrique Anel fueron los primeros en ofrecer al centro uno de sus trabajos en señal de agradecimiento, razón por la que fueron recompensados con una cierta cantidad de dinero. Tal vez esperando esa misma remuneración, otros artistas siguieron la misma práctica, si bien no siempre con el mismo resultado.

En cualquier caso, la más ambiciosa actuación en este sentido que llevó a cabo el Centro en esos años fue el encargo a un grupo de autores aragoneses de una serie de tapices, copia a pincel de algunos de los más conocidos de Goya. La iniciativa se sumaba a los actos de celebración del centenario de la muerte del maestro aragonés que tuvieron lugar entre 1926 y 1928. En realidad, la idea surgió durante los trabajos de decoración del Salón-Café de los que se había hecho cargo el escultor Francisco Sorribas. Éste debió plantear su idea a la Junta que, en noviembre de 1926 aprobaba que se ampliara a ocho su número, por lo que, en un principio, se habría barajado una cantidad menor[2010]. La Junta acordó también que dichos tapices "fueran pintados por artistas aragoneses, dándose una amplio voto de confianza a los Sres. Presidente y Sorribas para que los designen, así como también los motivos que han de representar"[2011].

Éstos optaron por dividir el encargo entre tres generaciones de artistas aragoneses. El más veterano, Joaquín Pallarés, se encargo de realizar *La gallina ciega*; en una edad intermedia se encontraban al grueso de los convocados, autores, por tanto, ya consagrados: Abel Bueno, que se hizo cargo de *El bolero*; Ángel Díaz Domínguez, de *El cacharrero*; Rafael Aguado Arnal, de *La cometa*; Santiago Pelegrín, de *El pelele*; y Vicente García, de *Niños hinchando una vejiga*. Por último, los más jóvenes estuvieron representados por Joaquina Zamora con *El quitasol*; Martín Durbán, con *Niños subiendo a un árbol* y Luis Berdejo, con *La vendimia*. Se conservan en la actualidad todos, salvo los ejecutados por Vicente García, Joaquina Zamora y Martín Durbán, si bien es cierto que se trata de obras con un interés bastante relativo. A la luz de aquellos que sí se conservan cabe señalar que sus artífices se mostraron bastante fieles al original goyesco, atenuándose de ese modo las características propias de cada uno y sin, por lo tanto, llegar a hacer verdaderamente suyo el encargo. Por otro lado, conviene aclarar que, en un principio, la Junta encargó sólo ocho trabajos, pero el pintor Vicente García, encargado de decorar la sala en que iban a estar dispuestos, decidió realizar uno por su cuenta que regaló a la entidad. Esto ha supuesto el que en alguna ocasión, al enumerarse los ocho trabajos, se incluyera el de Vicente García y se olvidara el llevado a cabo por Zamora.

2010 MARTÍNEZ y RIVAS, *op. cit.*, p. 154. Documento 184, 19 de noviembre de 1926.

2011 *Ibídem.*

Para finalizar el capítulo de la adquisición de obras artísticas, hay que destacar que el Mercantil se mostró especialmente comprometido con los participantes en los dos Salones de Arte Aragonés organizados en 1929 y 1930. De modo que, en ambas ediciones, el Centro decidió adquirir una selección de obras de los artistas más relevantes. Así pasaron a engrosar los fondos de la entidad trabajos de autores como Luis Berdejo, Martín Durbán, Enrique Vicente Paricio, Honorio García Condoy, Felipe Coscolla, Ramón Acín, Aguado Arnal, Francisco Comps, Enrique Anel o Dionisia Masdeu.

En cuanto a los encargos de programas decorativos pensados para completar las principales estancias de su sede, se dieron por terminados con las últimas actuaciones de Díaz Domínguez y García Condoy a principios de la década de 1920. Sin embargo, una nueva intervención arquitectónica, que transformó radicalmente algunos espacios del edificio, llevó a que fuera necesario realizar nuevos encargos. Eso sí, algo más puntuales que los ejecutados hasta el momento.

La citada intervención arquitectónica comenzó a fraguarse a principios de 1928 cuando se aprobó una memoria de necesidades que, en última instancia, pretendía concretar las necesidades de ampliación del edificio del Coso. Para ello se convocó un concurso, resuelto a principios del año siguiente, en el que resultó ganador el proyecto presentado por Francisco Íñiguez, junto a Marrero y Sala; si bien fue el primero el que finalmente se encargó de ejecutarlo.

La actuación más destacada del arquitecto consistió en la construcción de un nuevo Salón de Fiestas, cuyas obras se iniciaron en 1932, y que fue precisamente la que motivó la actuación que nos ocupa. El salón recibió una decoración de carácter *art déco,* completada con el encargo de cinco esculturas de carácter alegórico a diferentes autores aragoneses. Pero también supuso la adjudicación de tres trabajos al pintor Rafael Aguado.

Los dos primeros se derivaron de la transformación que el arquitecto realizó en el Salón Rojo. Entre éste y el Salón de Fiestas, quedaba un espacio intermedio desde el que se realizaba el acceso al nuevo salón. Sin embargo, no contaba con luz natural por lo que el arquitecto decidió abrir una vidriera en uno de los muros del Salón Rojo de modo que llegara parte de la luz que éste recibía desde las ventanas de la fachada del Coso. Para ello, hubo que trasladar la pintura realizada por Díaz Domínguez para esa pared, *Inauguración de la Exposición Hispano-Francesa de 1908*, y encargar el diseño de la vidriera. Ésta se completó con dos lienzos pintados por Aguado Arnal para sus laterales, adaptados por tanto a sus formas, que ya debían estar colocados en el lado interior del Salón Rojo en noviembre de 1934[2012].

En éstos, Aguado Arnal optó por uno de los motivos más característicos de su pintura que, además, se adaptaba perfectamente al programa ideado por Díaz para ese espacio. Nos referimos a sus visiones del río Ebro a su paso por Zaragoza desde la orilla izquierda.

2012 *Ibídem,* p. 185. Documento 268, 13 de noviembre de 1934.

Las vistas están tomadas de modo que el espacio ocupado por la vidriera se correspondería con la zona de La Lonja, el actual Ayuntamiento y el Pilar, de modo que, Aguado cerró uno de los extremos con el puente de Piedra y el otro con la iglesia de San Juan de los Panetes.

Se trata de dos obras que reproducen no sólo un motivo habitual en el autor, sino también su estilo más característico. El lienzo de la izquierda, el del puente, está protagonizado, en realidad, por un grupo de árboles inclinados que recorren en diagonal la composición. Un recurso muy utilizado propio de su pintura. En la orilla descansan tres barcas y, al fondo, es donde pueden verse algunos de los arcos del citado puente. En el lienzo de la derecha, por su parte, también enmarcado por un grupo de árboles y con un grupo de barcas en el primer término, adquiere un mayor desarrollo el propio cauce del río, así como la iglesia situada en la orilla opuesta. El tratamiento de la luz y la pincelada y la atmósfera generada por ambos, se ajustan a los modos que el autor llevaba trabajando desde hacía más de una década. Por otra parte, las tonalidades de color elegidas, también habituales del autor, se adaptan perfectamente, a las utilizadas por Díaz en el resto de pinturas de la sala.

Mayor entidad tiene el tercer trabajo encargado a Aguado Arnal, en este caso sí, para el propio Salón de Fiestas. Se trata de un gran lienzo de más de tres metros y medio de alto por siete metros de ancho, que cubre todo el fondo del escenario. Recoge una *Alegoría del Comercio, la Industria y la Agricultura*, en alusión al propio carácter de la institución; asunto que, como vimos, ya había tratado Félix Lafuente en el vestíbulo de acceso.

El boceto presentado por Aguado para ocuparse de este proyecto, fue aprobado por la Junta del Mercantil el 9 de julio de 1934; estando prácticamente concluido para noviembre de ese año, cuando se le abonó el importe que se le debía[2013]. Por cierto, que Aguado aprovechó su colaboración con el Mercantil para ofrecer también sus servicios como restaurador. De modo que presentó a la Junta un presupuesto para ello que también fue aprobado, interviniendo en el mantenimiento de obras como *Los Canónigos* –es decir, *Senatus Ecclesiae*–, de su amigo Díaz[2014].

El Aguado que ejecutó este fondo de escenario es bien distinto del visto hasta el momento, entre otras cuestiones, porque el propio tema requería una cierta transformación de su estilo. Si bien es cierto que el pintor había iniciado a principios de esa década una línea de trabajo que le permitió desembocar en este gran lienzo. En esos años, Aguado se decidió por llevar a cabo un nuevo acercamiento a los tipos rurales, dando de éstos una visión bien distinta de la que había desarrollado en la década de 1910. Su modelo fundamental, lo encontró en la escuela vasca con la que, como indicamos, mantenía estrechos vínculos. De este modo, sus tipos permanecieron ajenos a cuestiones ya superadas como la representación realista de las vestimentas, las costumbres e incluso la propia adscripción a un territorio

2013 *Ibídem.*

2014 *Ibídem,* pp. 184-186. Documento 266, 24 de octubre de 1934; y documento 269, 26 de noviembre de 1934.

determinado. No son aragoneses, ni castellanos, ni vascos, quizá sí que puedan verse como gentes del norte, pero, sobre todo son gentes del campo. Y es que es el trabajo, el esfuerzo cotidiano y la identificación entre el hombre y la tierra, lo que el autor pretendió destacar.

En algunos casos, las figuras son parte integrante de sus paisajes, como en las dos visiones de *La siega* (c. 1933) que hemos podido estudiar. En ambas, especialmente en la conservada por el Círculo de Bellas Artes madrileño, se observa un nuevo tratamiento del paisaje, más espontáneo y ajeno al minucioso tratamiento de la luz que caracterizaba su producción. Las figuras se resuelven únicamente a partir de pequeñas manchas de color, mientras que el paisaje se construye a partir de largas pinceladas. Quedaba fuera el tratamiento atmosférico de sus visiones urbanas, tanto de Zaragoza, donde el gris era matizado con tonalidades verdes y reflejos dorados, como de Madrid o Bilbao. De esta última conocemos, *Ría de Bilbao e iglesia de San Antón*, que habría que fechar en este mismo momento, en la que vemos cómo la paleta de Aguado era capaz de reflejar los cielos plomizos y el ambiente húmedo de la ciudad.

Pero volviendo sobre su atención al trabajo en el campo, obra clave fue *Acarreo*, por la que obtuvo una tercera medalla en la Exposición Nacional de 1930 pasando a engrosar los fondos del Museo de Arte Moderno, y que conocemos también a partir de una versión en menor tamaño que conserva la familia del autor. Aquí Aguado focaliza más la atención en la acción, el momento en que dos hombres colocan una carreta en una pareja de bueyes, que en los propios tipos: figuras anónimas, sin rostro definido ni atuendo característico, parte integrante del paisaje en que se representan.



Rafael Aguado Arnal, *Acarreo (boceto)*, 1930

La figura ganó paulatinamente presencia dentro de su producción. Así lo demuestran los *Desnudos en la orilla del Ebro*, que presentó en la Nacional de 1932 y que conocemos gracias al catálogo de la misma. Una obra atípica dentro de su producción, pero acorde con un momento en que los desnudos en la naturaleza se habían convertido en motivo habitual de este tipo de certámenes. Este camino, en el que la figura ganaba cada vez una mayor presencia dentro del paisaje fue el que le llevó el fondo de escenario del Mercantil. Ahora bien, antes de implicarse en este trabajo, Aguado llevó a cabo una muestra individual en las salas del Círculo de Bellas Artes madrileño, a la que es necesario hacer mención. Fue en marzo de 1933.

José Francés, principal valedor del trabajo de Aguado, se ocupó de ésta desde la revista *Nuevo Mundo*, no dudando en afirmar: "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"[2015]. Resulta evidente, por lo tanto, que el crítico seguía apostando por las mismas soluciones plásticas a las que había venido prestando su apoyo desde hacía más de quince años. Y de ahí que no pueda extrañar tampoco que, al enjuiciar la obra de Aguado, volviera a estar presente la cuestión regional. Al menos en relación a los caracteres asociados a cada territorio y el modo en que los encarnaba este autor:

> "Aguado Arnal es aragonés. Predominan en su obra las alusiones paisistas 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 lueñe [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"[2016].

Quedaba claro, por tanto, que el paisaje, y no los tipos, y más concretamente el zaragozano, constituía el motivo fundamental de la exposición. Si bien a las alusiones a éste añadía después, destacando también sus valores, el modo en que el pintor se ocupaba también de los alrededores de la capital madrileña y de Vasconia.

Las alusiones al País Vasco eran para entonces, y desde diferentes puntos de vista, esenciales en la obra del autor. En ocasiones de un modo directo, como marco en el que ambientar sus obras, pero en otras, como en su *Alegoría del Comercio, la Industria y la Agricultura*, como adelantábamos, por los referentes que tomó para su ejecución. Es el trabajo de Aurelio Arteta el que de modo más claro tuvo presente Aguado, algo que resulta especialmente visible en algunas de las monumentales figuras que protagonizan buena parte de la composición. No puede olvidarse que se estaba enfrentando Aguado a un gran formato dedicado a un asunto

2015 FRANCÉS, J., "La Semana Artística. Los paisajes de Aguado Arnal", *Nuevo Mundo*, Madrid, 24 de marzo de 1933, pp. 24-25, espec., p. 24.

2016 *Ibídem.*

que, pese a los indicados pasos que había dado en esta línea, no era el habitual del autor. De ahí que recurriera a una fuente de reconocida solvencia en este tipo de cuestiones. Un modelo, por otra parte, que parecen evidenciar algunas otras obras de ese momento como su *Puente viejo de Ondárroa.*



Rafael Aguado Arnal, *Alegoría de Comercio, la Indusria y la Agricultura* (detalle), 1934

Nos referimos al pintor Aurelio Arteta que había realizado una exaltación del trabajo y el progreso técnico en sus frescos para la sede del Banco de Bilbao en Madrid, ejecutados entre 1922 y 1923. Así, las mujeres situadas en primer término, que constituyen su alegoría de la Agricultura, recurren directamente a los tipos ejecutados por el vasco. Algo que resulta especialmente evidente en la figura que apoya un cesto en su cadera, que prácticamente repite el modelo del fresco titulado *La recolección*. De éste toma también parte de la composición, con esa otra mujer agachada que acompaña a la anterior, exactamente igual que ocurre en el

fondo del escenario zaragozano. La alegoría de la Agricultura se completa con una pareja de bueyes, muy similar a la que Aguado había trazado en *Acarreo,* pero que también pudo tener como referente *El sembrador* pintado por el vasco.

Respecto a la Industria, la representa en una amplio espacio, situado en el lado izquierdo, en el que un grupo de hombres construyen una estructura junto a una gran chimenea de la que apenas percibimos la parte inferior. Aquí, el recuerdo de algunos de los frescos de Arteta como *La mina* o *Los descargadores*, vuelve a estar presente. Si bien en éste caso, los tipos son más afines a los que Aguado realizaba en sus obras de menor formato. De este modo, pese a su gran tamaño, son hombres sin rostro, como era propio del aragonés, seres anónimos volcados en su propia acción. El Comercio, por último, aparece recogido de forma algo menos evidente, a partir de dos barcos incluidos en el mar que actúa como fondo de la composición.

Podemos señalar este trabajo como la última gran obra desarrollada por los pintores regionalistas aragoneses, la cual, al mismo tiempo, nos permite reconocer las necesarias transformaciones a las que se vio sometido su lenguaje con el paso del tiempo. De hecho, junto a los dos ciclos pictóricos desarrollados por Díaz en el edificio del Mercantil, permite trazar dicha evolución. Si en el primero de éstos Díaz realizaba una exaltación directa de la ciudad de Zaragoza, en su segunda intervención, veíamos cómo el aspecto decorativo, y no tanto el asunto concreto, era el auténtico protagonista del conjunto. Se optaba por tanto, por una visión de lectura menos clara, en la que lo aragonés podía fundirse con lo andaluz y, en última instancia, con lo español.

La intervención de Aguado, por su parte, suponía un mayor avance en este sentido. El asunto, volvía a ser claro: el trabajo, el progreso; pero su autor no sentía ya la necesidad de que lo aragonés, o lo tradicionalmente entendido como tal, tuviera su representación. Se trataba de una alegoría y, como tal, era el esfuerzo humano en sus múltiples facetas el que se representaba, sin que tuviera que permanecer vinculado a un lugar o una tradición. Más bien al contrario, sus protagonistas podían ser gentes de cualquier lugar, nada en sus vestimentas, las asociaba a un territorio concreto y, ni siquiera el marco en el que se ubicaban, igualmente indefinido, tenía nada que ver con Aragón; como prueba la propia inclusión del elemento marítimo.

Si en la Agricultura, hay un componente más anecdótico, un contenido costumbrista más afín a las presentaciones regionalistas; en la Industria, se pone énfasis en el trabajo anónimo, en la lucha del hombre en pos del progreso. De este modo, introducía también

Aguado en su decoración un contenido social que había permanecido ajeno a la obra de la mayor parte de los pintores aragoneses hasta el momento, pero que se ajustaba perfectamente a los intereses de una buena parte de la plástica española de los años treinta.

Podemos concluir que, con este trabajo, se ponía un magnífico broche a las actuaciones en la sede del Mercantil, espacio privilegiado para comprender la plástica aragonesa de ese primer tercio del siglo.

3.3.11 El asunto aragonés en la nueva generación de pintores

Tal y como se ha visto a partir de los autores presentes en los Salones de Arte Aragonés, la temática regional, tanto a través de la representación de tipos como de paisajes, seguía presente en algunos autores pertenecientes a la nueva generación. Aunque no cobró entre ellos la relevancia que tuvo entre los que les precedieron, conviene citar los nombres más destacados. Tampoco las motivaciones que les llevaron a su tratamiento fueron las mismas, ni, obviamente, los procedimientos utilizados.

Ya nos ocupamos en su momento del caso de Joaquina Zamora, que se ocupó de los tipos aragoneses en algunas de sus primeras obras como *Coloquio baturro* (c. 1917)*, Esperando ante el confesionario* (1922)*, Velatorio / Segoviano* (c. 1922) e incluso *Orando* (1922-1929)[2017]. En cualquier caso, cuando su pintura se adentró por derroteros más renovadores prefirió trabajar desde el bodegón o el desnudo. Sí que mantuvo el asunto aragonés en algunos de sus paisajes que, como planteó en su día Concha Lomba, habría que fechar en los primeros años treinta[2018].

Como motivo para éstos eligió localidades como Ansó o Albarracín, ampliamente tratadas por diferentes artistas desde hacía décadas, precisamente por los pintorescos rincones que contenían. Centró la autora sus composiciones en los juegos volumétricos establecidos entre las irregulares viviendas que se yuxtaponían en sus calles. Salvo por algún caso aislado, Zamora optó por la representación de calles completamente vacías, acentuando en ellas la sensación de quietud y silencio, y apartándose así del anecdotismo al que se prestaban estos escenarios. De todas ellas, tal vez sea *Plaza de Albarracín* (c. 1935) la más interesante, por el tratamiento geométrico de que dota a las casas y los contrastes cromáticos entre éstas y el cielo.

Félix Gazo, al que también hemos aludido con anterioridad, es quizá el caso más destacado de entre aquellos autores de la nueva generación que insistieron en que paisajes y tipos regionales fueran motivo fundamental de su producción. Y además, en su caso, supo dotarlos de un cierto lenguaje renovador atento a algunas tendencias propias de las décadas de 1920 y 1930.

2017 Las dataciones se corresponden con las planteadas por Concha Lomba en su ya referido estudio sobre la pintora: LOMBA, *op. cit.*, 1996.

2018 *Ibídem.*

De su interés por la pintura regionalista dan buena prueba las copias que realizó durante sus primeros años de obras de autores como Julio Romero de Torres o Valentín de Zubiaurre. Éstas las ejecutó durante su periodo de formación, el primero mientras estudiaba en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid entre 1922 y 1926[2019], donde el propio Romero era profesor, y el segundo durante su periodo como pensionado, también en la capital, gracias a la Diputación de Huesca; entre 1927 y 1930. Coincidiendo con su interés por modelos como Romero ejecutó a principios de la década de 1920 obras como *Maja con mantilla* (c. 1920-23) o *Gitana* (c. 1922-25), pero ya en sus dibujos de aquel momento empieza a aflorar un nuevo modo de acercarse a la figura humana. Así ocurre con *Estudio del natural* o *Movimiento* y, sobre todo con *Maternidad*, datadas todas ellas por Manuel García Guatas hacia 1921[2020]. Especialmente en ésta última se observa una tendencia a la simplificación geométrica de las formas que desarrollará en algunos de sus trabajos posteriores como el cartel *Calesa* (1927). Y es que Gazo fue, sobre todo, dibujante e ilustrador.

En este ámbito, como en el caso de la mayor parte de sus compañeros de profesión, fue habitual su tratamiento de los tipos aragoneses. Así, ya en 1925 ilustró uno de los números de *La Novela de Viaje Aragonesa,* el titulado "Tierras de Maldición", escrito por Ricardo del Arco. También los trató en la prensa diaria, en ocasiones, a través de tiras cómicas que tomaban como protagonista la figura del baturro. Manuel García Guatas en su estudio sobre el autor, se ha referido a un resurgir del regionalismo en la prensa aragonesa durante los años finales de la dictadura de Primo de Rivera que dio lugar a una revisión del ya tratado "baturrismo":

> "El contenido de este neorregionalismo baturro no exhibió mucha originalidad, pues se abasteció de narraciones y asunto publicados en las dos décadas a caballo entre ambos siglos por autores, creadores del género, como Agustín Peiró «Antón Pitaco», Cosme Blasco «Crispín Botana», Eusebio Blasco, Luis López Allué o Mariano Baselga, adaptándolos a la nueva escenografía urbana de la capital y a la vida cotidiana tan cambiante de los años veinte y treinta"[2021].

Gazo también participó de ese ambiente a través de su serie *Viaje en burro alrededor de Zaragoza* publicada en *Heraldo de Aragón*. Un auténtico éxito que obligó a que sus autores, la realizó en colaboración con Alberto Casañal, idearan una nueva serie *Aventuras de tres mozas y un chico*, con similares componentes.

2019 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.

2020 GARCÍA GUATAS, M., "Félix Gazo: Entre la tradición y la modernidad", en *Félix Gazo 1899-1933*, Zaragoza, Diputación de Huesca, 1990, pp. 9-25. Todas las dataciones propuestas para las obras citadas está tomadas de esta publicación.

2021 *Ibídem,* p. 16.

En esa misma línea, aunque renunciando al componente humorístico, también llevó sus representaciones de baturros a las portadas publicadas por *Heraldo de Aragón* con motivo de las fiestas del Pilar, diario para el que trabajaba desde 1926. Así lo hizo, al menos, en 1929, 1930 y 1931. También habría que situar aquí un cartel anunciador para esta misma publicación fechado entre 1931 y 1932, en el que volvió a optar por la reducción geométrica de las formas en la representación del baturro y la baturra que leen el diario. Al ámbito de la ilustración podemos vincular también un pequeño pastel del autor titulado *Baturros en el hogar* (c. 1929-1931) en el que, pese a la rapidez del trazo y su carácter abocetado, no renuncia a realizar una descripción de los elementos más característicos del atuendo tradicional maño: pañuelo, calzón corto, alpargatas… El diario que lleva en su mano uno de los protagonistas hacen pensar que pudiera tratarse de otro boceto de cartel para *Heraldo.*

Una vía bien diferente siguió, en cambio, en su cartel para las fiestas del Pilar de 1931, en el que optó por el tratamiento plano y geométrico de las superficies que componían las figuras y atracciones de una feria zaragozana. Un lenguaje de reminiscencias postcubistas que venía a modernizar el anquilosado ambiente de los carteles de las fiestas locales. Por cierto que aquí los tipos tradicionales convivían con otros vestidos de manera moderna, personajes urbanos como los que trató en otros muchos de sus dibujos para prensa.

Como pintor, Gazo se declaró un firme admirador del impresionismo. Así se declaraba al menos en 1926 en el fragmento de una carta recogida por García Guatas:

> "Tengo predilección por la Escuela impresionista y procuro seguir sus pasos en cuanto me es posible, simplificando la paleta, buscando la espontaneidad de la pincelada y procurando hacer las menos mezclas posibles por considerar que la separación de tonalidades debe hacerse por yuxtaposición de colores, dejando a cada uno de éstos su propia eficiencia"[2022].

Sus paisajes de aquellas fechas se ajustan bastante bien a esos planteamientos, si bien entendiendo que se trataba de un impresionismo de pincelada gruesa, muy expresiva, con tendencia, como él mismo expresaba, a utilizar una muy limitada gama cromática con preferencia por los tonos verdes y pardos. Así podemos verlo en obras 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).

De su tratamiento de la figura humana conocemos trabajos como *Gitana* (1926-29), resuelta con una pincelada suelta y gruesa, similar a la utilizada en sus paisajes, y que denota la influencia de las fórmulas regionalistas tendentes a un realismo más expresivo. En una línea similar habría que situar su *Escena del Alto Aragón* (c. 1930) conocida únicamente por su reproducción en prensa, cuyo tratamiento de los tipos pirenaicos denota también soluciones similares a las empleadas en algunos de sus carteles.

2022 Fragmento de una carta enviada por Gazo a la publicación francesa *Revue du Vrai et du Beau*, fechada el 27 de julio de 1926. Recogida en: *Ibídem*, p. 25.

Bien distinto es el planteamiento que utilizó en su *Maja y calesero en la capea* (1929) en el que a través de un marcado dibujo, abandonó las formas sueltas y exploró las posibilidades de los nuevos realismos. Por cierto que no renunció en ésta a situar un pequeño apunte de carácter costumbrista en la plaza del pueblo situada tras las figuras retratadas.

Lamentablemente, Gazo falleció prematuramente en 1933, por lo que apenas podemos hablar de una década de dedicación profesional a la ilustración y la pintura.

Como se ha dicho, entre los dibujantes e ilustradores en activo entre finales de la década de 1920 y la siguiente, el asunto regional, concretamente la constante repetición de baturros y baturras, fue un asunto obligado. Entre éstos, por la calidad de sus propuestas, cabe destacar a Manuel Bayo Marín; autor estudiado en fechas recientes por Mónica Vázquez y Eduardo Laborda[2023]. Los medios en que se movió Bayo fueron coincidentes con los que frecuentó Gazo. Así, ilustró dos de las historias publicadas en *La Novela de Viaje Aragonesa* en 1925, concretamente las tituladas "El fresco del fuego" y "Dentro de un siglo", del dramaturgo Pedro Muñoz Seca. Tenía entonces apenas diecisiete años. Ese mismo año, Bayo publicó algunas caricaturas en *Heraldo de Aragón*, llegando a contar con una sección propia de carácter humorístico durante 1926. Pero el medio en el que Bayo desarrolló una labor más importante antes de la guerra civil fue *La Voz de Aragón*; donde aparecieron con bastante frecuencia sus caricaturas de diferentes personajes locales y nacionales. También diseñó algunas cabeceras, ilustró diferentes narraciones y diseñó portadas. Al menos fue así hasta que a finales de 1933 se trasladó a Madrid.

Como era práctica obligada, Bayo Marín tuvo que servirse de los tipos regionales para ilustrar las portadas especiales publicadas por *La Voz de Aragón* con motivo de las fiestas del Pilar entre 1930 y 1933. De éstas, bastante convencionales en su tratamiento durante los primeros años, destaca la última, en la que Bayo renuncia a los fórmulas de representación más tradicionales, para reducir la figura del baturro protagonista a formas geométricas puras que matiza a través del claroscuro.

Algo similar ocurrió con el otro ámbito en que se ocupó de estos mismos asuntos. Nos referimos a los bocetos que presentó a partir de 1929 a los concursos para el diseño del cartel de fiestas del Pilar. Si sus primeras propuestas se encontraban dentro del costumbrismo habitual en este tipo de trabajos, en el que debió llevar al concurso de 1935, se observa un cambio notable. Este diseño, muestra a una baturra resuelta en términos similares a los de la portada anteriormente comentada: a partir de formas planas y geométricas matizadas por un limitado uso del claroscuro.

Por último, hay que señalar que la habilidad en la representación femenina propia del autor, hizo que entre los trabajos que publicó en la madrileña revista *Crónica*, la publicación que le consagró como dibujante a nivel nacional, incluyera una serie de tipos femeninos

2023 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 Turolenses, 2010.

ataviados con el traje tradicional. Entre éstos, resueltos de acuerdo con un toque elegante de inspiración *art déco*, el habitual en sus ilustraciones en esta publicación, no podían faltar *La aragonesa* y *La ansotana.*

Faltaría por reseñar a otros dos autores que se dieron a conocer en los medios locales en la década de 1930 y que también trataron, al menos de forma puntual, los asuntos regionales. El primero de ellos fue Leonardo Pérez Obis, quien alcanzó cierta relevancia a partir de su participación en los Salones de Arte Aragonés y, sobre todo, en los Salones de Otoño madrileños celebrados en los primeros años treinta. Conocemos su trabajo de ese momento únicamente a partir de las reproducciones contenidas en los catálogos de los mismos. Envió, fundamentalmente, vistas de rincones urbanas, algún paisaje y retratos infantiles, por lo que la temática aragonesa no parecía ser una prioridad dentro de su producción. Sin embargo, sabemos que participó en el Concurso Nacional de Pintura de 1934, el dedicado a los trajes regionales. En cualquier caso, no tenemos noticia sobre el trabajo con que el que concurrió, y lo cierto es que éste no despertó comentario alguno por parte de la prensa especializada.

En ese mismo concurso participó Luis Marín Bosqued, otro pintor aragonés que se dio a conocer en esos mismos años. La obra de este autor es bien conocida e incluso cuenta con un pequeño museo en su localidad natal, Aguarón, habiendo sido estudiada por Jesús Pedro Lorente[2024]. En cualquier caso, la mayor parte de la producción conocida del autor se corresponde con su exilio mejicano y no con sus años de juventud. Su obra más destacada de ese momento, sería precisamente la *Boda ansotana*, que presentó al citado concurso, conservada en el Museo de Arte Contemporáneo Hispano-Mexicano de Alagón. Asimismo, el Museo de Zaragoza conserva un estudio del rostro de la figura principal de esa composición y una cabeza de baturro fechada ese mismo año.

El motivo elegido por Marín no podía ser más acertado, dado el atractivo que para el público madrileño tenían los tipos de la localidad pirenaica y que, como vimos, los pintores llevaban representando desde finales del siglo anterior. De hecho, el propio Concurso Nacional de ese año lo ganaría José Aguiar, tratando ese mismo asunto. Ahora bien, el trabajo de Marín, pese a que respondía perfectamente al tema propuesto por la convocatoria, la representación de vestimentas tradicionales, era todavía algo torpe en la ejecución, con unos tipos que en sus posturas y expresiones resultaban envarados. No sorprende, por tanto, que la prensa madrileña ignorara por completo su envío.

En definitiva, podemos concluir que todos estos autores se acercaron a la temática aragonesa con la distancia que proporcionaba el tiempo transcurrido desde su eclosión. En ocasiones desde unos presupuestos renovadores, pero, por lo general, más por las propias

2024 *Dos pintores aragoneses del exilio. Los legados artísticos y museísticos de Marín Bosqued y Marín de L'Hotellerie* [catálogo de la exposición comisariada por Jesús Pedro Lorente], Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2010.

demandas de la prensa, los concursos o el mercado, que por su propia identificación con ella. Como moda podía seguir vigente, pero los intereses plásticos y las relaciones de éstos con la cuestión identitaria, habían tomado nuevos derroteros.

3.3.12 Los artistas aragoneses se muestran en el exterior: Barcelona y Madrid

José Valenzuela en su crónica de la Exposición Nacional de 1932 certificaba 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 a la universalidad y que se huye del natural como de la peste, claro es que no pueden subsistir los «hechos diferenciales»"[2025].

De este modo venía a certificar, por si quedaba alguna duda al respecto, el final de los regionalismos plásticos. Y lo hacía precisamente quien, desde el comienzo de siglo, había abogado por su implantación. Ya no era posible, en su opinión, hablar de esos caracteres comunes que habían llevado a contemplar en Madrid, durante las décadas anteriores, la existencia de una serie de focos artísticos regionales preocupados por mostrar una comunión de motivos, intereses y hasta soluciones plásticas. Se había terminado ese proceso señalado por el propio Valenzuela en 1915 por el que, en cada Exposición Nacional, se estaba asistiendo al triunfo de un grupo territorial determinado; una turno ordenado que, como se recordará, nunca había llegado a los aragoneses[2026]. Entre éstos que, como señalaba el propio Valenzuela, nunca se habían llegado a hacer verdaderamente patentes esas señas comunes de identidad, el proceso de disolución de lo regional, era todavía más evidente.

En cualquier caso, las ideas regionalistas, no habían desaparecido del contexto social y político español, e incluso todavía cobraron fuerza en determinados ámbito gracias al nuevo contexto político propio de la primera mitad de los años treinta. También el sentimiento aragonesista participó de este proceso. Algo que pudo tener cierto reflejo, eso sí, bastante tímido, en el ámbito cultural.

Quizá el hecho más significativo fuera que por fin se concretó una antigua aspiración, cuya importancia había sido reiterada en diferentes ocasiones por el propio Valenzuela. Ésta era la necesaria presentación de los artistas aragoneses, como colectivo, en otras ciudades españoles. Como se recordará, ése era uno de los objetivos principales que guiaron los pasos de la Asociación de Artistas Aragoneses; algo que nunca se llevó a cabo.

2025 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.

2026 VALENZUELA, *op. cit.*, 14 de mayo de 1915.

En 1935 y 1936, sin embargo, se dieron las condiciones necesarias para ello; concretamente fue en Barcelona y Madrid. Ahora bien, se trató de dos iniciativas independientes que nada tuvieron que ver entre sí. La primera, partía de los propios aragoneses emigrados a Barcelona, siempre más permeables y activos en el ámbito de la reivindicación regional. Mientras que la segunda, fue más bien una iniciativa personal, puesta en marcha gracias a la voluntad de un único artista.

En ningún caso, se trató de la acción de una nueva agrupación de artistas aragoneses, ni tampoco de un proyecto de esa Agrupación Artística Aragonesa todavía en activo. El modelo vasco, que se había tratado de emular una década antes, no había dado sus frutos en este sentido. De hecho, la escasa capacidad organizativa de los artistas aragoneses se había vuelto a demostrar en fechas recientes. Concretamente a partir de la *Exposición de artistas aragoneses a beneficio del Pilar*, que se intentó poner en marcha en 1930 y no llegó a celebrarse hasta 1935; cuestión de la que ya nos ocupamos en otra ocasión[2027]. Eso sí, resulta necesario mencionar que un colectivo de reciente creación como era el Estudio Goya tuvo una activa implicación en la primera de estas dos muestras.

Por otro lado, ni siquiera en el caso barcelonés parece que el discurso aragonesista fuera la principal motivación para la organización del evento. O, al menos, no se vio así desde la prensa que trató la cuestión. Como habíamos señalado, las retóricas de exaltación identitaria, que habían caracterizado el discurso durante las primeras décadas del siglo, habían quedado atrás hacía tiempo.

En realidad, la Exposición de Artistas Aragoneses de Barcelona, tuvo como punto de partida una circunstancia semejante a la que había motivado la celebración de aquella ya lejana exposición de aragoneses en la ciudad condal en 1916. En esta ocasión, era el Centro Obrero Aragonés de Barcelona el que ampliaba su sede situada en la Calle Baja de San Pedro y quiso conmemorarlo con la puesta en marcha de una muestra colectivas de artistas aragoneses. Para ello creó una Comisión organizadora de la que formaron parte, entre otros, dos artistas vinculados a la asociación: Vicente Rincón y Eleuterio Blasco. La convocatoria fue un éxito al menos en relación al número de autores y obras presentadas. De hecho éstas, limitadas a cinco envíos por expositor y sujetas al criterio de selección del jurado, ocuparon cinco salas y más un espacio específicamente dedicado a la escultura y las artes aplicadas. En total ciento setenta y siete obras de sesenta y cuatro autores diferentes.

Obviamente, tuvieron una destacada presencia los artistas aragoneses más estrechamente vinculados con Barcelona, como el propio Rincón, que envío varios paisajes y uno de sus bodegones; y Eleuterio Blasco, que no participó como escultor, sino a través de tres grandes lienzos en los que, según la crónica publicada por Félix Fuentes en *Aragón,* demostraba

2027 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)", *Artigrama*, nº 23, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2008, pp. 639-656.

"inquietudes por superar su modo expresionista"[2028]. Estuvo también Durbán con cinco trabajos, entre ellos el *Desnudo* que había presentado a la Nacional del año anterior. De entre los más jóvenes acudió Leonardo Pérez Obis, con un paisaje; pero también hubo veteranos como Mariano Félez, Francisco de Cidón, con algunas vistas de los Mallos de Riglos y Vicente García Martínez, que envió *Mallos de Riglos* y *Palacio Episcopal (Tarazona)*, dos obras a las que nos hemos referido con anterioridad. En la sección de dibujo, por su parte, se vieron trabajos de Ramón Acín, Mariano Ara Burges, Manuel Bayo Marín o Santiago Martínez.

Como adelantábamos, una de las salas estuvo prácticamente ocupada por las obras remitidas por los miembros del Estudio Goya; entre ellos: Almenara, Alquézar, Baqué Ximénez, Blasco Lacueva, Fuentes y Gratal. Este colectivo, al que ya hemos citado en alguna ocasión, y que todavía permanece activo, había ofrecido a los artistas aragoneses la posibilidad de recuperar las sesiones ante modelo vivo. Ante el público, se presentó por primera vez en diciembre de 1932, si bien su exposición tuvo que ser clausurada al día siguiente por un violento estallido social. Volvió a intentarlo, con una suerte similar, en diciembre del año siguiente. Y todavía en otras dos ocasiones más, en noviembre de 1934 y enero de 1936. Una labor constante con la que continuaría tras el conflicto bélico.

En el caso de la exposición barcelonesa, Fuentes, miembro de este colectivo, señalaba en su citada crónica que esta entidad "desde el primer momento prestó todo su apoyo a los organizadores de la exposición y laboró conjuntamente con ellos para que el certamen adquiriese el mayo esplendor"[2029]. De ahí que no pueda sorprender su abultada presencia en la misma.

Por cierto que el propio Fuentes terminaba su artículo aludiendo a las notables ausencias que se dieron en la muestra del Centro Obrero Aragonés. En concreto se refería, entre los pintores, a Aguado, Berdejo y Astruc. Faltaron también otros, como Díaz Domínguez, Marín Bagüés, o Julio García Condoy, pero, como puede observarse, incluso sus nombres empezaban a ser obviados.

La exposición madrileña, por su parte, fue una iniciativa personal del esmaltista Germán Gil Losilla. Éste, que se encontraba hacía tiempo asentado en la capital, tuvo que enfrentarse a no pocos problemas que hicieron que la fecha inicialmente prevista, abril de 1935, se retrasara hasta marzo del año siguiente. Entre sus principales logros, estuvo el haber obtenido las salas del Círculo de Bellas Artes madrileño como espacio de exposición.

Gil Losilla trató de cuidar al máximo la primera presentación conjunta de los aragoneses en Madrid. De modo que acompañó ésta de una serie de conferencias encaminadas a una mejor comprensión de la naturaleza de las obras expuestas. Los conferenciantes fueron Fernando Castán Palomar, que se ocupó de la obra de Marcelino de Unceta y de su trayectoria tanto en Zaragoza como en Madrid; Ramón J. Sender, que disertó sobre *El paisaje aragonés,*

2028 FUENTES, F., "Exposición de Artistas Aragoneses en Barcelona", *Aragón*, nº 122, Zaragoza, SIPA, noviembre de 1935, pp. 198-199, espec., p. 199.

2029 *Ibídem.*

fondo activo; coincidiendo en sus dedicación al paisaje con José Antonio Ochaita que trató sobre *Paisaje romántico en Aragón*; y, por último, Benjamín Jarnés que tituló su intervención *La maja y el quitasol.*

La alusión goyesca contenida en el título de Jarnés respondía al hecho de que la *Exposición de Artistas Aragoneses* no fue exclusivamente de autores en activo. De hecho, quizá buscando una mayor proyección en el ambiente madrileño, Gil Losilla arrancó el discurso de la muestra en la figura de Goya, incluyendo algunas obras de éste que, por lo que señalaba Vegué y Goldoni en *La Voz*, debieron ser de carácter menor[2030]. En la llamada Sala de Honor, juntos con estos trabajos, estaban también situados los de artistas fallecidos como Pradilla, Unceta y Barbasán. Entre ellos estaba también Félix Lafuente, al cual aludió el citado Vegué en relación con los autores vivos más veteranos de la muestra: Oliver Aznar, Estevan y Gárate. Señalaba el crítico respecto a sus obras: "A excepción de las del primero, todas muy siglo XIX, por sus modos y técnica. No las negamos su valor retrospectivo; eso sí, echamos de menos en las de sus sucesores el brío y la expresión del temperamento aragonés"[2031].

Entre esos sucesores se encontraban, dentro de los que presentaron propuestas algo más avanzadas, eso sí, desde planteamientos muy distintos: Santiago Pelegrín, Manuel León Astruc, Leonardo Pérez Obis, Javier Ciria y Joaquín Azpeitia. A ellos habría que sumar, además de los escultores y artistas decoradores presentes, a otros participantes como Enrique Vicente Paricio, Mariano Félez y Francisco de Cidón. En cualquier caso, las ausencias fueron muchas. Más, si tenemos en cuenta la cantidad de autores aragoneses residentes en la capital madrileña que no acudieron a la convocatoria, o no fueron convocados; dado que ignoramos el proceso seguido para la selección. Entre otros, faltaron Aguado Arnal o Díaz Domínguez. Y, sobre todo, buen número de los jóvenes más avanzados del momento, fueran residentes, o no, en la capital.

En definitiva, se trató de un relativo fracaso, más si tenemos en cuenta la oportunidad que suponía para los artistas mostrar sus obras, como colectivo, en una de las principales salas de la ciudad. El citado Vegué señaló que muchos de los presentes acudieron únicamente con envíos "de compromiso", que no daban verdadera cuenta de su labor. De modo que concluía: "Aragón, artísticamente, es mucho más considerable de lo que parece en la Exposición aquí reseñada"[2032].

3.4 LOS AÑOS DE LA GUERRA CIVIL (1936-1939)

La violencia desencadenada en todo el territorio nacional a raíz del golpe de estado de julio de 1936, tuvo también dramáticas consecuencias en el ámbito de la creación plástica. Los artistas se alinearon de forma más o menos activa en uno u otro bando, algunos perecieron asesinados y otros se vieron obligados al exilio.

2030 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.

2031 *Ibídem.*

2032 *Ibídem.*

Con Zaragoza convertida en una capital de la retaguardia, se mantuvo en un primer momento una actividad artística, encaminada, eso sí, a la recaudación de fondos en apoyo del bando nacional. Con este motivo se celebraron sendas exposiciones en septiembre y noviembre de 1936. Tampoco se paralizó la celebración del XI Salón de Fotografía. En las primeras participaron algunos autores de diferentes generaciones que, alineados con la causa golpista, permanecieron en Zaragoza y siguieron practicando la pintura. Entre los veteranos hay que citar a Vicente García Martínez, Francisco Cidón, José Galiay o el propio Marín Bagüés que volvía a participar, veinte años después, en una muestra en su ciudad y que, como no, cedió una baturra para la ocasión. Entre los jóvenes estuvieron Cecilio Almenara, Salvador Martínez, Félix Fuentes, Mariano Gratal, Leonardo Pérez Obis o Anastasio Alquézar.

Algunos otros, como Duce, Guillermo Pérez Bailo o 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 para la *Lotería Patriótica de Zaragoza*; tal y como recoge García Guatas[2033].

En realidad, de entre los que habían participado del regionalismo plástico, el citado Marín era el único que permanecía en Zaragoza. Fueron años difíciles también lejos del frente. Marín apenas recibió algunos encargos de retratos[2034] y se centró en la realización de dibujos para la decoración del Pilar en que venía trabajando, pese a que no hubiera encargo en firme alguno, desde 1934. Había sido entonces cuando el cabildo pensó en la posibilidad, no llevada a término, de aprovechar las obras de restauración en marcha para completar la decoración de algunas bóvedas del templo.

Pero el más ambiciosos trabajo desempeñado por Marín en esos años, empezado en realidad antes del conflicto, fue su conocido *Los placeres del Ebro* (1934-38). Una magnífica visión del ocio veraniego zaragozano desempeñado en torno al Ebro y el Centro Naturista Helios. El río como una gran piscina pública que llamó poderosamente su atención y a cuyo tratamiento debió dedicarse durante sucesivos estíos. Se trata de una obra de marcado carácter decorativo en la que destaca el tratamiento que hace del cuerpo humano, a través de visiones de jóvenes musculados, resueltos a partir de angulosas formas geométricas. Son éstos, fundamentalmente, los que nadan, navegan, toman el sol o se lanzan a las aguas, a partir de un vibrante cromatismo afín al soleado ambiente retratado. Un mundo que nada tenía que ver con el que se estaba viviendo en España en los años en que acabó su lienzo.

La guerra afectó directamente a los pintores aragoneses residentes en Madrid. El que peor suerte corrió fue Justino Gil Bergasa, propietario de una fábrica de alfombras, tras el golpe de estado se produjo un alzamiento obrero vinculado al sindicato CNT en su propio negocio que le costó la vida el 6 de agosto de 1936.

2033 GARCÍA, *op. cit.*, 2004, p. 132.

2034 *Ibídem*, pp. 131-135.

En Madrid vivió el conflicto Juan José Gárate, que debió seguir, en la medida que le fue posible, trabajando desde sus planteamientos anteriores, y que falleció al poco de que finalizara el conflicto, al parecer atropellado por un tranvía.

También allí se encontraba Julio García Condoy, que había sido nombrado pintor restaurador del Museo Naval en septiembre de 1925; momento a partir del cual permaneció prácticamente ajeno a la actividad artística ajena a su propio ámbito, tanto aragonesa como nacional. Su actividad se centró desde ese momento en el cuidado de las piezas de la colección, al tiempo que, como pintor, realizaba una serie de obras pictóricas que se consideraban necesarias para completar las colecciones del museo. De modo que acometió 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; así como otras figuras históricas vinculadas de diferente modo al ámbito naval como cosmógrafos, intendentes, ministros, marqueses o reyes. Monótonas recreaciones historicista en las que se ocuparía hasta el final de su vida y que, en ocasiones, ni siquiera se molestaba en firmar. Luis Torres señalaría hacia 1946 en clara alusión a su labor en el museo:

> "Julio García Condoy 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. Cuando lo hace, nos demuestra el gran artista que lleva dentro; per, no hay que olvidarlo: es otro gran pintor aragonés que se puede perder"[2035].

Esto pese a que en este mismo autor nos informa también de una cierta modernidad contenida en sus retratos de los años veinte y treinta que, a tenor de las obras estudiadas, no hemos podido confirmar: "La escuelas modernas metían demasiado ruido para que un pintor joven no se dejase arrastra por ellas. Los retratos de 1920 y 1930 son más desenvueltos, más intencionados, más pictóricos; pero menos íntimos y espirituales"[2036].

No tenemos datos seguros sobre el modo en que el autor vivió los años de la guerra. Según recuerdan algunos descendientes, García Condoy debía estar bien posicionado dentro del Ministerio de Marina al que pertenecía el museo y, por lo tanto, entre parte del estamento militar. Incluso alguno de sus descendientes recuerda que debió ser evacuado hasta Barcelona con motivo del conflicto. Si esto fue así, lo cierto es que no le supuso represalias tras finalizar la contienda, puesto que no perdió su puesto de trabajo. Ninguna de sus obras para el Museo Naval está fechada entre 1936 y 1939 –buena parte de ellas, de hecho, no están datadas–, pero sí que hay algunas en las aparece indicado el año de 1940.

2035 TORRES, L., "Los discípulos del gran maestro. Retratistas aragoneses contemporáneos", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de octubre de 1946, p. 12.

2036 *Ibídem.*

Tampoco estamos seguros de dónde pudo pasar esos años un pintor itinerante como Manuel León Astruc, aunque es casi seguro que, en Madrid o fuera de la capital, seguiría ofreciendo sus trabajos como retratista. Quizá con más posibilidades en ese momento de lograr el encargo de algunos de sus característicos trabajos al carboncillo y pastel con los que retrató a buena parte de la sociedad andaluza entre los años veinte y los cincuenta.

A Aguado Arnal, por su parte, el conflicto, o buena parte de él, debió tomarle en el Norte. Sabemos que expuso en Pamplona en julio de 1937 un retrato del general Mola. También debió residir en Motrico, localidad de la que conocemos dos visiones de sus calles que probablemente habría que fechar en este momento. Coinciden éstas con los intereses del autor por la representación atmosférica, los rincones urbanos de carácter pintoresco y los tipos que recorren sus calles en sus labores cotidianas.

De los autores tratados hubo algunos que mostraron un compromiso activo con la República. Ramón Acín, no tuvo tan siquiera esa oportunidad, dado que, por su intensa actividad política anterior, fue fusilado en Huesca el 6 de agosto de 1936, poco después de producirse el golpe de Estado. Algunos días más tarde, su mujer, Conchita Monrás, correría la misma suerte.

En Barcelona se refugió, junto con su familia, su amigo Miguel Viladrich. Tanto él como su mujer e hijos se pusieron al servicio de la República. Allí participó de 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 Jorge y Wifredo, ambos con casco y armados, y también a Alberto, con gorro de miliciano. Si bien su obra más relevante sería *El héroe del Ebro*, imagen de un soldado desnudo, ataviado únicamente con el casco, bajando por el Ebro en barca, con la bandera republicana y algunos proyectiles a su lado: visión trágica, en toda su serenidad, de lo que estaba sucediendo. La otra cara de los desnudos que había ambientado Marín Bagüés en ese mismo río. Después, llegó el exilio en Buenos Aires.

La misma suerte sufrió Martín Durbán, en su caso en Venezuela. Antes de eso, había colaborado, también desde Barcelona, en labores de propaganda. En esta disciplina realizó trabajos como el cartel *10 articles de primera necessitat* en el que se observa una absoluta renuncia a los planteamientos plásticos que había trabajado hasta el momento para que primara, por encima de todo, el mensaje. También otra obra de mayor entidad plástica *Ajut permanent a Madrid*, en la que sí se observa 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*. Igualmente, participó en algunas exposiciones celebradas en la ciudad, como el citado Saló de Tardor, si bien con una obra algo anterior, que, por cierto, le valió el primer premio del concurso: la ya citada *Rapaz* (1930).

Hemos dejado en último lugar a Ángel Díaz Domínguez por ser el autor del que hemos podido localizar una más abundante producción realizada durante esos años y que permanecía inédita hasta el momento. Al parecer, según recuerdan sus descendientes, la

guerra le sorprendió alejado de parte de su familia, que residía como él en Madrid, siendo quemada su vivienda y, probablemente, perdiéndose una buena parte de su producción anterior. En cualquier caso, Díaz siguió trabajando, y lo hizo tanto en el ámbito de la pintura como en el del dibujo.

Sus escenas costumbristas vieron cómo se transformaba la paleta empleada, que se volvió oscura, con una presencia del color negro que no había aparecido hasta el momento. Acorde con una nueva preferencia por el tratamiento de escenas nocturnas. Aquí podemos citar obras como *Ronda de pueblo* o *Baile*. En ésta última volvía a recurrir a los tipos aragoneses, baturros y baturras bailan agarrados a la luz de un farol en un momento festivo que, sin embargo, parece alejado de cualquier tono celebrativo. El negro, con el que traza las formas a través del claroscuro, contrasta con los colores puros, en algunos casos brillantes, que utiliza para las ropas, y que poco tenían que ver con los propios de este tipo de vestimentas. También algunos de los desnudos realizados en esos mismos años parecen ser partícipes de ese mismo proceso.

Un proceso que se acentúa en un grupo de tres obras recogidas en ambientes ferroviarios, tal vez inspiradas por un viaje realizado por el propio autor. Aquí se observa una preocupación por recoger un retazo de la realidad que no había aparecido en términos similares en su producción hasta ese momento. Así ocurre con *Estación* o *Sala de espera*, en las que, precisamente a través de esa situación de espera, parece querer realizar una representación del drama que se estaba viviendo. Se trata de figuras anónimas, sin rostros, que se agolpan, descansan o se abrazan pero que, sobre todo, parece aguardar, resignadas, el desarrollo de los acontecimientos. Junto a estas dos obras podemos situar *El candil*, representación de una figura femenina con sus dos hijos, probablemente una guardavías. Hay en ella una mayor atención a la figura de una mujer robusta, asentada sobre la tierra y protectora de sus hijos. Un asunto que Díaz retrató en alguna otra ocasión y cuyo tipo trae a la memoria a la *Aguadora* de Goya.

El conflicto bélico se convirtió en el protagonista de los dibujos realizados por Díaz en esos años. Según su forma de trabajo, el autor realizaba éstos a lápiz para después pasarlos a tinta, si bien algunos de ellos quedaron en el estado original. Su trazo, a partir de líneas paralelas que construyen las formas, resulta especialmente reconocible.

Independientemente de su propia adscripción ideológica, Díaz dejó constancia de algunas escenas inspiradas directamente en el frente. Son trabajos como *Soldado bajo la lluvia*, *En la trinchera, Frente de batalla, Tanque y cadáveres, Retirando a los caídos*, *Soldados, Refugiados en la iglesia* o *Los caídos*. También trazó visiones de la población civil, que en obras como *Tras la batalla,* observa cómo los soldados retiran los cuerpos de los fallecidos; en *Llegando al hospital*, asiste al traslado de los heridos; o en *En la cola*, espera el aprovisionamiento. Las mujeres de *Bombardeo*, por su parte, tapan sus oídos y tratan de guarecerse ante una guerra de la que son protagonistas involuntarias.

Como ocurre con los dibujos de otros autores españoles que trataron estos mismos asuntos, como Horacio Ferrer, Arturo Souto o Restituto Martín Gamo; Díaz recurre a las fórmulas del llamado "realismo bélico" como medio para dejar constancia de los sucesos

acaecidos. Pese a la crudeza de los acontecimientos, el autor no abunda en el dramatismo de las escenas, sino que prefiere recurrir a un sobrio clasicismo, acorde con unos esculturales protagonistas a los que dota de un cierto carácter heroico.

Poco espacio dejaba la situación que se estaba viviendo en España durante los años de la guerra civil para reivindicaciones regionales, exaltaciones folkloristas o paisajes de tintes pintorescos. De ahí que dejemos en ese momento, nuestro objeto de estudio. Tal y como apuntábamos, el regionalismo había agotado buena parte de sus posibilidades expresivas hacia el comienzo de la década de 1920. A partir de entonces hay que hablar de la repetición de unas fórmulas ya agotadas, ajenas al discurrir de la plástica del momento. De modo que ampliar más allá de esas fechas el marco cronológico de nuestro análisis, respondía a la necesidad ocuparnos del modo en que esas pervivencias tuvieron una relevancia cada vez menor. Pero, sobre todo, respondía a la necesidad de ocuparnos de aquellos autores que, tras haber participado del regionalismo, o haberse formado en sus premisas, supieron conjugar éstas con determinadas fórmulas propias de los realismos de nuevo cuño. En cualquier caso, el final del conflicto bélico trajo consigo una nueva situación política, social y cultural, que requeriría de un marco de estudio diferente.

Obviamente los asuntos más habitualmente tratados por el regionalismo no desaparecieron, ni mucho menos, de la plástica de la posguerra. No en vano se trataba de un contexto en el que se favoreció la vuelta a los géneros y procedimientos tradicionales. El paisaje, las visiones del mundo rural, los tipos tradicionales, las escenas de folclore, encontraron un lugar destacado en el contexto artístico del momento. Fuera quedaban, eso sí, las reivindicaciones identitarias que se pudieron asociar a éstas algunas décadas antes.

En cuanto a los autores tratados, buena parte de ellos siguieron en activo durante al menos una década o dos. Ahora bien, poco o nada de novedoso pudieron ofrecer con sus trabajos. Más bien al contrario, puesto que se refugiaron en fórmulas académicas que evitaban cualquier posibilidad de evolución. La mayoría, eso sí, volvieron a exponer en Zaragoza, tanto en individuales como en colectivas y, llegado el momento, también a través de homenajes póstumos. Se trataba de veteranos que eran saludados por la crítica menos avanzada, en ocasiones la misma que había asistido a su maduración como autores, que volvían con unas propuestas coincidentes también con los gustos de buena parte del público local. Pero, como decíamos, la realidad era bien distinta y su análisis debe quedar, por tanto, para otra ocasión.



5

CONCLUSIONES

En la exposición de las conclusiones de la presente investigación trataremos de seguir el mismo esquema desarrollado en el resto del trabajo, de modo que éstas se correspondan con cada uno de los apartados tratados.

En términos generales cabe señalar que el fenómeno de la pintura regionalista es susceptible de recibir un análisis diferenciado por parte de la historiografía; siempre que éste tenga en cuenta sus deudas e interconexiones con otras tendencias y conceptos a partir de los cuales se han caracterizado los lenguajes plásticos desarrollados en España durante el primer tercio del siglo XX. Se trata de un fenómeno multiforme, constituido a partir de la hibridación de una serie de elementos tomados de diferentes corrientes artísticas del momento con las que resulta imposible establecer unos límites precisos que, por otra parte, serían de escasa utilidad; sujeto a diversas interpretaciones y profundamente condicionado por determinadas líneas de pensamiento con las que convivió y se interrelacionó; de compleja e insatisfactoria definición en algunos de sus aspectos pero que, desde nuestro punto de vista, sí puede percibirse como una realidad coherente, aunque quizá no independiente, que ocupa un lugar clave dentro del entramado de tendencias culturales que protagonizaron ese momento histórico.

De este modo, el regionalismo pictórico admite en su seno toda una serie de ideas diversas, y en ocasiones encontradas, así como determinadas fórmulas expresivas tomadas de lenguajes estrechamente relacionados entre sí, que, en cualquier caso, dieron lugar a una serie de obras con un sustrato común más que evidente, entre los años del cambio de siglo y el estallido de la guerra civil.

Podemos entenderlo como la expresión plástica de algunos principios del regeneracionismo, con su interés por dejar atrás el atraso social y cultural en que vivía el país sin renunciar a los principios fundamentales de su tradición; imbuido de esa reflexión en torno a la patria, grande o "chica", que caracterizó al pensamiento noventayochista; heredero todavía de una cierta visión romántica del concepto de nación que tuvo su reflejo en un sentimiento de afirmación identitaria que lo pone en relación con las corrientes políticas homónimas y que condicionó especialmente la elección de los asuntos tratados. Y es que el regionalismo pictórico, no puede negarse, tiene mucho que ver –aunque no sea sólo eso–, con la elección de sus contenidos.

También hay que subrayar la voluntad mostrada por los pintores regionalistas en su intento de reaccionar frente a la plástica desarrollada durante la centuria anterior, una voluntad modernizadora que les llevó a apartarse, más allá de puntuales coincidencias, del realismo costumbrista de herencia romántica. Un proceso que les hizo mirar hacia algunos planteamientos propios del naturalismo finisecular y la llamada pintura social, pero también hacia las nuevas fórmulas propugnadas desde el modernismo y el simbolismo e incluso hacia algunos procedimientos que tuvieron su origen en el postimpresionismo. En definitiva, una serie de ingredientes que es necesario tener en cuenta al llevar a cabo su caracterización plástica y que, con el paso del tiempo, al menos entre los autores más innovadores, dieron paso a otros, tomados del ámbito europeo, y que transformaron el lenguaje planteando nuevas vías de expresión.

Sobre todas estas cuestiones que tan sólo pretenden definir desde un planteamiento general el regionalismo pictórico, insistiremos en las conclusiones que exponemos a continuación; concluyendo, con aquellas referidas al ámbito específicamente aragonés.

El regionalismo en el ámbito internacional

En primer lugar, entendemos que resulta necesario situar la pintura regionalista española en un contexto cultural más amplio en el que se inserta cómodamente y dentro del cual hemos hecho especial alusión a los casos francés, italiano y estadounidense. En éstos, como en otros países europeos y americanos, la historiografía ha utilizado de forma más o menos habitual el concepto de pintura regionalista para referirse a una tendencia artística que comienza –más allá de variaciones cronológicas propias de cada caso especialmente perceptibles en el estadounidense– en las últimas décadas del siglo XIX y se manifiesta de diferentes modos a lo largo del primer tercio de la centuria siguiente. Una tendencia que se concretó en diferentes soluciones plásticas pero eminentemente conservadora en sus planteamientos, que llevó a los pintores a acercarse al mundo rural con un sentimiento de delectación ante sus paisajes y formas de vida, vinculado a un ejercicio de reivindicación de carácter identitario. Un proceso nacido en íntima relación con el debate político y cultural del momento y que, en todos los casos analizados, cobró especial intensidad tras profundos procesos de crisis económica y/o social.

Por otra parte, el hecho de que la historiografía artística de diferentes países haya hecho uso del concepto de "regionalismo" para referirse a fenómenos más o menos equivalentes, abre el camino a estudios comparativos que traten de establecer las posibles concomitancias entre unos casos y otros, así como a señalar determinadas influencias directas tanto de carácter plástico como conceptual.

El concepto de regionalismo y su aplicación a la plástica

En el transcurso de nuestro estudio se ha podido constatar que, si bien el de regionalismo no fue un término habitualmente utilizado por la prensa y la historiografía de las primeras décadas del siglo XX, su uso tampoco resultó excepcional. El calificativo "regionalista" o la locución "pintura regional" fueron utilizados desde puntos de vista más o menos coincidentes por autores como Rafael Balsa de la Vega, Max Nordau, José Francés, Pedro Poggio Álvarez, en cierto modo Margarita Nelken y Antonio Ballesteros de Martos y, de forma más directa, por Ángel Ferrant, Armando Cascella, Antonio Méndez Casal, Eduardo Westerdahl y Manuel Abril. Ahora bien, como decíamos, ninguno de ellos se sirvió del mismo de forma sistemática y los intentos por definir la naturaleza y contenidos del concepto fueron puntuales y bastante limitados.

Salvo por el caso de Balsa de la Vega que use sirvió del término como sinónimo de "ruralismo" antes de que el fenómeno que venimos definiendo como pintura regionalista se desarrollara como tal, lo cierto es que su uso en relación a la pintura no se recuperó

hasta 1919 y, sobre todo, durante la década siguiente, precisamente cuando había pasado el momento de madurez del lenguaje. Anteriormente ya se había aplicado en relación a la literatura o la arquitectura pero no fue hasta los años de la I Guerra Mundial cuando Max Nordau lo empleó para titular uno de los capítulos de *Los grandes del Arte español*; un trabajo que, en cualquier caso, no debió publicarse hasta 1927. Antes de ese momento, José Francés lo había utilizado en 1919 y Ángel Ferrant se ocupó directamente del regionalismo artístico en un artículo de 1923, contando con una cierta distancia que le permitió señalar sus limitaciones como lenguaje. De este modo no sorprendió que Armando Cascella lo retomara para caracterizar el arte argentino del momento en 1925; tampoco que, dos años después, Antonio Méndez Casal tratara de definir el concepto precisamente en relación a la pintura de Valentín de Zubiaurre; o que Eduardo Westerdahl recuperara el asunto en 1930.

Que en esos mismos años Rafael Doménech se dedicara a analizar el concepto de nacionalismo artístico, sólo puede ser entendido como el reverso de esa misma cuestión. En cualquier caso, la caracterización más completa llegó en 1934 de la mano de Manuel Abril, pese a que éste utilizara el término de forma muy puntual, optando por otros como "naturalismo", "idealismo" y, en cierta medida, "decorativismo" para tratar de definir este mismo fenómeno.

En ocasiones, debieron ser las propias connotaciones políticas que arrastraba el término "regionalista" las que contribuyeron a que no fuera utilizado con mayor frecuencia en relación al ámbito plástico. Así parece ocurrir en el caso del crítico Juan de la Encina. Fuera de una de sus obras fundamentales, *La trama del arte vasco*, quiso dejar cualquier alusión política, reivindicando únicamente la superioridad de la pintura vasca –junto a la catalana–, respecto a la producida en el resto de regiones. Buen conocedor de las controversias que generaba la cuestión del regionalismo, descartó el término para aludir al ámbito artístico.

En cualquier caso, en lo expresado por los autores citados hasta el momento, encontramos las fuentes primarias para referirnos al desarrollo del regionalismo pictórico en España. A las que habría que añadir los escritos de aquellos que no se sirvieron del término pero defendieron el lenguaje, como Ramón Pérez de Ayala, el primer Gabriel García Maroto, el crítico Francisco Alcántara o el propio Ramón del Valle Inclán, que se refirió a la importancia del sentimiento regional en el desarrollo artístico.

Por otro lado, podemos concluir que las ideas relativas a la posible existencia de un carácter regionalista en el arte se fundamentaron, entre los intelectuales y críticos del momento, en torno a dos cuestiones:

a) Las obras artísticas debían ser capaces de mostrar el carácter, el temperamento, los rasgos; en definitiva, la idiosincrasia de un pueblo determinado. Un planteamiento que se convirtió en criterio fundamental de valoración para un parte de la crítica del momento, incluso llegando obviar cuestiones estrictamente plásticas: una obra tenía interés en la medida en que era capaz de representar una determinada identidad; ya fuera nacional o regional.

b) En consecuencia, la región, sus tipos, sus paisajes, sus costumbres, tenían que ser, obligatoriamente, la fuente de inspiración de los artistas. Cuestión que dio lugar al interés descriptivo, de carácter antropológico, geográfico o etnológico, que encontramos en el tratamiento que se dio a éstos.

De este modo, el regionalismo quedaba vinculado a la expresión de una serie de contenidos, que llevaron a entenderlo más como una cuestión relativa a los asuntos tratados, que como un fenómeno vinculado a una tendencia estética determinada. Las alusiones al regionalismo pictórico, no implicaban, por defecto, la defensa de un planteamiento plástico previamente establecido. Lo cual ha supuesto uno de los escollos fundamentales a los que ha tenido que enfrentarse cualquier intento de definición posterior.

También es necesario subrayar el hecho de que contamos con una dilatada tradición historiográfica que ha tratado de definir el concepto de regionalismo pictórico, contribuyendo a justificar la utilización del término. Estos estudios parten del trabajo pionero llevado a cabo por Valeriano Bozal a finales de los años sesenta, en el que desarrolló una primera definición de la pintura regionalista que, en líneas generales, fue seguida por la bibliografía posterior. Entre otros, cabe destacar la labor llevada a cabo por Francisco Calvo Serraller y Ángel González quienes, por primera vez, confrontaron a través de una exposición la producción artística realizada en los principales focos artísticos españoles desde estos planteamientos. Si bien no todos los estudios dedicados al arte del primer tercio del siglo XX, han optado por calificar este tipo de pintura como "regionalista", diferenciándola de los trabajos dedicados a asuntos similares propios del siglo anterior, lo cierto es que su utilización ha resultado cada vez más habitual. A los nombres citados hay que unir otros como los de Carmen Pena y, sobre todo, Javier Pérez Rojas y Concha Lomba. El análisis de las propias fuentes históricas junto con la lectura del trabajo de estos autores, son las bases sobre las que se sustenta nuestra investigación. De modo que las conclusiones establecidas por éstos coinciden en buena medida con las que aquí exponemos.

Aun contando con semejante marco de referencia, resulta necesario llamar la atención también sobre las limitaciones que trae consigo el concepto de pintura regionalista. No deja de ser una etiqueta y, como tal, tiene un valor relativo, puesto que no es capaz de recoger la complejidad de relaciones que se establecieron durante las primeras décadas del siglo entre creación artística y pensamiento político, entre tradición plástica y afán modernizador. El calificativo "regionalista" puede resultar especialmente impreciso desde un punto de vista formal, por resulta conveniente acompañarlo de otros que lo complemente a la hora de caracterizar la producción de un determinado autor.

Por otra parte, atendiendo siempre a estudios precedentes, hemos tratado de establecer una periodización que consideramos se adecúa correctamente a las diferentes fases –gestación, plenitud y pérdida de vigencia–, del lenguaje regionalista. Entendemos que éste comienza a perfilarse en los años del cambio de siglo gracias a las propuestas de autores como Sorolla y Zuloaga, pudiendo hablarse de un periodo de gestación que situaríamos

entre 1898 y 1905. A partir de esa segunda fecha se percibe un tratamiento similar de los asuntos regionales por parte de autores de diferentes centros geográficos, de modo que situamos entonces un periodo de madurez que podemos llevar hasta 1919. Fueron los años en que el regionalismo aportó al panorama artístico español una serie de novedades que permiten señalar un cierto afán modernizador. Un proceso que coincidió con el paso de un inicial rechazo hacia sus propuestas por parte de los ámbitos más conservadores, a un paulatino reconocimiento por parte de las instancias oficiales. Más allá de 1920 el contexto era otro, y pese a que todavía puede hablarse de determinadas obras de interés vinculadas a este lenguaje, con la recepción gradual de las nuevas corrientes europeas en el arte español, el regionalismo comenzó a presentar evidentes síntomas de agotamiento. De modo que sólo en aquellos autores abiertos a la incorporación de las citadas novedades, en su mayor parte vinculadas a los realismos de nuevo cuño, puede hablarse de un regionalismo todavía vivo, capaz de renovarse y por tanto abierto a otras posibilidades de expresión. En el resto de casos, tan sólo cabe referirse a una serie de autores obstinados en el tratamiento de unas fórmulas caducas que, en cualquier caso, se perpetuaron hasta los años de la guerra civil; e incluso más allá.

El contexto ideológico y su influencia en la pintura

Uno de los principales logros contenidos en la pintura regionalista es su capacidad para ser expresión de algunas de las preocupaciones intelectuales presentes en la sociedad del momento. La pintura regionalista conecta con dos corrientes de pensamiento surgidas en los últimos años del siglo XIX, estrechamente conectadas entre sí, como eran el regeneracionismo y las reivindicaciones políticas de carácter regionalista. Dos fenómenos que se desarrollaron con mayor fuerza a partir de la crisis del 98, que supuso un auténtico punto de inflexión tras el cual cobró fuerza una nueva generación de intelectuales y literatos más preocupados por una reflexión estética asociada al fracaso de España como país, que por las actuaciones prácticas que pretendían ponerse desde las últimas décadas de la centuria anterior. Ese mismo clima fue el que alumbró el regionalismo plástico.

Las conexiones entre estos tres fenómenos –regeneracionismo, regionalismo y noventayochismo–, son estrechas a la par que complejas y tuvieron su reflejo en el ámbito plástico. El regionalismo fue visto como una posible vía de desarrollo para España por autores regeneracionistas como Ricardo Macías Picavia o Joaquín Sánchez de Toca; mientras que otros advirtieron sobre sus peligros. El regionalismo suponía, al mismo tiempo, una reacción contra el poder central y un reflejo en la periferia de lo acontecido en el centro madrileño, de modo que el proceso relativo a la interrogación sobre la identidad nacional propio de los noventayochistas, corría paralelo a la interrogación sobre el carácter de la región que se estaba gestando en cada territorio.

De este modo, los pintores, tanto como los literatos, trataron de ofrecer su particular visión de España. No en vano, las relaciones entre unos y otros eran fluidas, y en ocasiones también polémicas; las fuentes intelectuales que alimentaron sus obras eran comunes –el

krausismo de la Institución Libre de Enseñanza, el pensamiento de Taine…–; también sus objetos de inspiración y reflexión –el hombre, el paisaje, la tierra…–; y no cabe duda de que el concepto unamuniano de intra-historia puede extrapolarse a la obra de los pintores regionalistas.

Según lo señalado, podemos concluir también que el nacionalismo españolista y la proliferación de los sentimientos de reivindicación regional coincidían, en realidad, con un mismo proceso introspectivo; cuestión fundamental para entender el carácter de la pintura regionalista. La diferenciación entre españolismo y regionalismo resulta en muchos casos no sólo compleja, sino también de muy relativa utilidad. Y, sin embargo, la cuestión fue objeto de agrias y constantes polémicas en la prensa del momento.

A decir verdad, la del regionalismo fue una consigna enarbolada desde muy diferentes opciones políticas, tanto conservadoras como progresistas, que coincidían en la necesidad de potenciar las políticas locales como medio de desarrollo. El regionalismo conectó, especialmente en determinados territorios, con planteamientos separatistas, pero también hay toda una serie de opciones regionalistas que pretendían, con la reivindicación del carácter regional, la exaltación de la historia local, e incluso con la obtención de una mayor independencia política y económica, contribuir al engrandecimiento de la nación española. Las tensiones entre el centro y la periferia jugaron un papel esencial en la España del momento, pero estas relaciones no pueden plantearse únicamente en términos de una frontal confrontación ideológica.

No es de extrañar, por lo tanto, que, salvo en el caso de Cataluña, donde desde determinados ámbitos políticos se potenciaron expresiones artísticas pretendidamente ajenas al discurso del arte español del momento, las soluciones plásticas vinculadas a ese doble proceso de reflexión en torno a lo nacional y lo regional fueran equivalentes. En cualquier caso, la cuestión artística, más allá de alusiones generales referidas a la potenciación cultural o el estudio de la historia y las tradiciones propias, no ocuparon un espacio esencial en los tratados políticos regionalistas. Aunque cabría aludir a las alusiones contenidas en determinados ejemplos –como la traducción de *El regionalismo* del francés Jean Charles-Brun (1911)–, la posible identificación entre ideas regionalistas y práctica artística quedó más bien reducida al ámbito de las crónicas artísticas aparecidas en prensa; en las que hemos fundamentado buena parte de nuestro análisis.

De este modo, y de acuerdo con todo este entramado ideológico, es obvio que la pintura regionalista fue sujeto de interpretaciones divergentes y hasta antagónicas que no siempre coincidían con las opiniones personales de los propios artistas. La diferenciación entre aquellos que trataban de contener en su pintura toda esa reflexión en torno a la naturaleza del carácter ibérico y los que pretendían aludir a la identidad diferenciada de su tierra de origen, resultaba tremendamente subjetiva y, en muchos casos, dependía de si ésta se hacía desde el centro o desde la periferia. La pintura regionalista podía (y puede) ser entendida como una expresión de la diferencia, pero también como un síntoma del nacionalismo español, de un nacionalismo basado en la identidad diferenciada de cada uno de los pueblos que componían

España. ¿Acaso los hermanos Zubiaurre hablaban de España en sus representaciones de Castilla y de Vasconia en las de Guipúzcoa? El propio Ballesteros de Martos formuló directamente la pregunta, y tanto éste como otros autores del momento trataron de darle respuesta.

De hecho, la imagen que aportaba la periferia de su propia realidad podía ser asimilada desde el centro como representativa del conjunto de España. Castilla era región –ya señaló Ernesto Giménez Caballero que Castilla tuvo su propio regionalismo con el 98–, pero su visión se convirtió en la de España. Del mismo modo que había ocurrido con lo andaluz desde el romanticismo y en cierta medida se produjo con lo valenciano a través de autores como Sorolla. De todo ese proceso que iría desde la metafísica de lo español que se quiso ver en la pintura de Zuloaga, a la expresión de la peculiaridad regional a la que aspiraban vascos, gallegos e incluso aragoneses, pasando por las representaciones más folclóricamente superficiales que proliferaron en cada uno de los centros provinciales, nos habla la pintura regionalista.

Por otro lado, no hay que olvidar que desde la propia región en las imágenes del mundo rural, de sus gentes, tradiciones y paisajes, se encontró la expresión de un pasado compartido, un acerbo común, en ocasiones representado a través de imágenes mitificadas, que actuaban como elemento legitimador para una pujante burguesía que mostraba a través de ellas sus deseos de independencia política y económica. Si bien, al mismo tiempo, estas imágenes encajaban perfectamente con los gustos de las capas más populares de la población en las que el regionalismo, tanto ideológico como cultural, también encontró cierta acogida.

Al mismo tiempo, tanto los intelectuales de provincias como los propios pintores, pese a las proclamas a favor de la descentralización artística, ansiaban el reconocimiento del centro madrileño. De modo que, desde éste, se permitía y hasta se fomentaba, reconociendo, por ejemplo, la calidad y modernidad contenida en la producción de los vascos. La proliferación de los asuntos regionales se reivindicaba como expresión de la riqueza de variedades que ofrecía el arte español.

Cuestión diferente es la relativa a las ideas personales y el compromiso político expresado por los propios pintores. Un ámbito en el que resulta complejo tratar de establecer conclusiones de carácter general. Sí que podemos hablar de una identificación de los pintores regionalistas con las ideas homónimas en sus aspectos más sentimentales. Participaron y contribuyeron a construir ese clima de reivindicación de la peculiaridad, con su interés por lo mítico, lo exótico y lo arcaico contenido en el ámbito rural, así como en la lectura en términos identitarios que se hizo del mismo, pero esto no presupone la asunción de un discurso político determinado. Éste podía existir o no, e incluso, en caso afirmativo, quedar reflejado en su obra o ajeno a ella. Al mismo tiempo, el asunto regional podía ser excusa para un ejercicio de carácter meramente plástico o responder a una adecuación a una de las modas del momento; lo cual podía facilitar la venta e incluso proporcionar el reconocimiento en certámenes oficiales.

Formulación plástica de la pintura regionalista

No se puede reducir el regionalismo a unas premisas estilísticas restringidas. Tal y como hemos señalado, el regionalismo tomó recursos plásticos de diferentes ámbitos a los que nos referiremos a continuación. Puesto que éstos se conjugaron de manera diversa según autores y focos regionales, resulta difícil definir una serie de características comunes a todos ellos. No se trató, ni mucho menos, de un lenguaje definido, sujeto a unos principios estéticos estrictos. Y, sin embargo, podemos hablar de una cierta identidad común, construida a partir de las influencias señaladas, que nos permite diferenciar a este grupo de autores de los miembros de la generación precedente y de los de la siguiente, e incluso de contemporáneos centrados en otro tipo de inquietudes. Una identidad que va más allá del tratamiento de una serie de asuntos pero que tienen mucho que ver con el modo en que se concebían éstos y el tratamiento que recibían. Pese a las diferencias que puedan señalarse entre unos autores y otros, que subrayan la necesidad de realizar un análisis individualizado de cada uno, así como de las posibles especificidades de cada centro artístico, lo cierto es que podemos señalar la existencia de un horizonte estético común que denominamos regionalismo.

Hay una mirada conjunta, atenta a las novedades del cambio de siglo pero también a la tradición pictórica, que quería renovar el panorama español y al tiempo se mostraba profundamente conservadora, que se debate entre el deseo por abrirse a nuevas fórmulas y la convicción de que era necesario aferrarse a las que se habían venido ensayando durante siglos. Una actitud que coincide con su predilección por representar las manifestaciones más telúricas de la cultura popular, pero hacerlo desde una perspectiva nueva, más compleja y trascendente que la que se venía ensayando desde el romanticismo.

De este modo, las obras más características del regionalismo optaron por composiciones de figuras aisladas o en grupo, monumentalizadas ante el marco paisajístico al que están estrechamente ligadas, portando el atuendo tradicional y acompañadas de elementos alusivos a sus peculiares modos de vida. Premisas propias del retrato, el paisaje, la pintura de género o el bodegón confluían en este tipo de obras. Una serie de géneros que también fueron tratados de forma independiente. Del mimos modo que lo fue el desnudo, por lo general acompañado de similares referencias a lo folclórico y la tradición. En todos los casos, eso sí, tratando de apartarse del anecdotismo y el pintoresquismo, incluso de los componentes más superficialmente narrativos o literarios, para abundar en un mundo más vinculado al símbolo o el arquetipo, pero sin descuidar tampoco la expresión de la cotidianidad.

Uno de los rasgos más característicos de la pintura regionalista es la ambivalencia que muestra entre el realismo y el idealismo. Los pintores regionalistas tomaron como ineludible punto de partida la realidad, en cuyo análisis y tratamiento se afanaron, siendo especialmente valorada su capacidad para representarla fielmente. Y, sin embargo, a partir del natural, pretendían reflejar una serie de conceptos que les obligaban a transformarlo, reconstruirlo y domesticarlo según sus propias preocupaciones. De ahí que abundaran también en la línea del idealismo, persiguiendo alcanzar la representación de la colectividad

a partir del individuo, del arquetipo a partir de la anécdota, de lograr la mitificación a través de recursos como la depuración o el hieratismo. Es por ello que no se centraron tanto en la elaboración de impresiones espontáneas de la realidad, como en la cuidada construcción de ambientes, desembocando en ocasiones en una evidente teatralidad, y sirviéndose para ello tanto de fotografías y postales como de sus propios apuntes del natural.

Entre ambas vías, la más realista, sobria y austera; y la idealista, lírica y simbólica, se situaron buena parte de sus principales representantes. Con el paso del tiempo, además, se acentuaran otros planteamientos, como el de los que pusieron énfasis en los aspectos más decorativos, incluso apartándose de cuestiones más trascendentales vinculadas a la cuestión identitaria, y los que exploraron la libertad plástica en el tratamiento de los asuntos, sirviéndose de la deformidad, la agitación y el dinamismo para poner énfasis en aspectos más bien evocativos y ambientales.

Otra de las premisas fundamentales del regionalismo está vinculada con su interés por la tradición pictórica, especialmente, con la escuela española. De este modo, sus principales maestros, arrancando de El Greco, pasando por Velázquez y llegando hasta Goya, fueron constantemente invocados tanto por críticos como por los propios artistas. Ante el convencimiento de que la pintura del siglo XIX había renunciado a las lecciones contenidas en las obras de los grandes maestros, se consideró necesario reivindicar los valores de la tradición, estableciendo la necesidad de recurrir a ella como base sobre la que formular un arte contemporáneo auténticamente español.

Ahora bien, no fueron los nombres más representativos de la escuela española los únicos invocados. La historiografía del momento llamó también la atención sobre la existencia de un grupo de artistas, que denominó renacentistas, que tomaron como referencia a los maestros italianos; junto con otro, el de los arcaicos o primitivos –que por lo general se vinculó al anterior–, que abrió su ámbito de referencias a modelos propios de la pintura tardomedieval y norteuropea.

Si bien las referencias a éstos y otros maestros contenidas en la pintura regionalista fueron sólo de índole formal y, en muchas casos, superficiales, lo cierto es que la capacidad para evocar su producción y reformular sus planteamientos desde una mirada contemporánea se consideró como uno de los logros principales de esta pintura. Al menos fue así durante las dos primeras décadas del siglo. A partir de ese momento surgieron voces dedicadas a subrayar los peligros que una mal entendida recurrencia a la tradición podía traer consigo, convertida más en principio constrictor que en recurso expresivo. Un nuevo enfoque que se desarrolló, precisamente, en el momento en que las premisas del retorno al orden demostraban las posibilidades de una nueva interpretación del clasicismo.

Consideramos relevante establecer las diferencias existentes entre el costumbrismo realista propio de las últimas décadas del siglo XIX, que en realidad se practicó también durante las primeras décadas de la siguiente, y el regionalismo. Entendemos que entre ambos lenguajes hay un evidente cambio tanto conceptual como plástico, algo que fue subrayado tanto por los propios artistas como por los intelectuales que sustentaron su discurso.

De este modo, los regionalistas reaccionaron contra la pintura de la generación precedente, la de sus maestros, que habitualmente participaron de un costumbrismo anecdótico heredero de premisas románticas y forjado en el ámbito del realismo. Una reacción que, sin embargo, no impidió que los regionalistas participaran y se sirvieran, al menos en un primer momento, de determinadas fórmulas propias de otra tendencia pictórica derivada del Realismo decimonónico, la de la pintura social y lacrimógena que tanta presencia tuvo en los certámenes oficiales durante el cambio de siglo. El naturalismo fue otro ingrediente esencial en la génesis del regionalismo.

En cualquier caso, frente al costumbrismo desarrollado por pintores como José Jiménez Aranda, Francisco Pradilla, Gonzalo Bilbao, José Moreno Carbonero, José García Ramos, o Joaquín Agrasot, hubo un cambio notable en cuanto a sensibilidad e intenciones. Si ellos hicieron énfasis en un tratamiento más bien anecdótico de las escenas populares, para los pintores regionalistas los tipos, la tierra, las tradiciones e incluso el folclore, eran depositarios de una serie de valores de mayor trascendencia. Tal y como supo ver Manuel Abril, a través de la estilización formal y la representación de quintaesencias y conceptos, más que de realidades concretas, la pintura se alejó, paulatinamente, de la simple recreación de carácter positivista propia del final de la centuria anterior.

Más allá de las posibles precisiones en torno al concepto de modernismo, cabe subrayar la importancia de la plástica modernista en la formulación del regionalismo; especialmente en un primer momento. Los pintores regionalistas, en buena parte, se formaron en un contexto en el que las tendencias modernistas suponían una nueva vía de expresión relacionada con el ámbito europeo, por lo que no es de extrañar que participaran de éstas e incorporaran a sus pintura algunos de sus recursos. Incluso desde el ámbito literario se ha hablado de una paulatina "regionalización" del modernismo que podríamos extrapolar al ámbito plástico.

Como decíamos, la influencia del modernismo fue, fundamentalmente, de índole formal. Y se hizo presente especialmente en aquellos autores menos afines al naturalismo, más abiertos al tratamiento esteticista de tipos y paisajes, preocupados por la estilización de las líneas y la musicalidad de las formas, así como enfrascados en la experimentación con nuevas gamas cromáticas, ajenas a la realidad. Una influencia que también resulta visible en la actitud de algunos de sus personajes, ensimismados, ambiguos; o en la elección de determinados ambientes, lúgubres, decadentes, crepusculares… Una serie de novedades que, en cualquier caso, podemos poner también en relación con el postimpresionismo y el simbolismo.

Respecto a la influencia del simbolismo en la formulación del regionalismo, tiene que ver con el referido debate entre realismo e idealismo que se desarrolló en el arte español de las primeras décadas del siglo XX; dos extremos entre los que, como vimos, oscilaron los pintores regionalistas. De este modo, en el trabajo de aquellos que se inclinaron por el idealismo, resultan evidentes los nexos con el simbolismo europeo de las últimas décadas del siglo XIX. De éste pudo tomar el uso del color y la pincelada, la recurrencia a determinadas atmósferas, la pretendida representación plástica de quintaesencias y arquetipos, e incluso un cierto tratamiento de lo rural y lo regional que le apartaba del anecdotismo y le hacía abundar en el aspecto conceptual. Hay también una predilección por las representaciones de lo atávico y lo primitivo que conecta íntimamente las premisas simbolistas y regionalistas.

Ahora bien, la importancia del simbolismo en la poética regionalista va mucho más allá de la recurrencia a determinados modelos y recursos formales, y tiene que ver con la propia definición de éste. El regionalismo, como corriente de pensamiento, está marcado por una visión idealista, incluso romántica, de conceptos como tradición, raza, tierra o pueblo, que le obligan a recurrir a una serie de símbolos en los que encuentra la concreción de ese sentimiento de pertenencia e identidad. Podemos concluir, por lo tanto, que ninguna otra tendencia cultural del momento dejó una impronta tan marcada en el ámbito regionalista, convirtiendo a éste en una de las más destacadas vertientes del simbolismo plástico español.

Mientras que en el resto de la península se desarrollaba el regionalismo, Cataluña asistía al nacimiento de una corriente cultural propia conocida como *noucentisme*. Dadas sus especificidades, puesto que no sólo partía de motivos de inspiración y referentes plásticos diversos, sino que pretendió apartarse conscientemente de las formulaciones casticistas propias de otros centros regionales, al menos hasta fechas recientes, la historiografía ha hecho hincapié en las diferencias establecidas entre ambos lenguajes; pese a la cercanía espacial y temporal existente. Por nuestra parte, consideramos necesario poner énfasis en una serie de correspondencias e interrelaciones establecidas entre el *noucentisme* y el regionalismo.

En primer lugar, hay que llamar la atención sobre el hecho de que ambos partieron de una misma premisa: la voluntad de desarrollar un arte propio, identificativo de una cultura y un territorio, y acorde con el nuevo siglo. De hecho, los planteamientos desde los que la intelectualidad del momento valoró ambas propuestas no fueron disímiles. No en vano, sus protagonistas participaban de la idea de que existía un nexo indisoluble entre país, paisaje y paisanaje, en el que fundamentaron buena parte de sus preocupaciones. Había, por tanto, un sustrato ideológico común, si bien es cierto que en escasas ocasiones el regionalismo llegó a establecer tan estrechos lazos con el ámbito político como ocurrió en Cataluña, donde el *noucentisme* fue una propuesta con una marcada orientación ideológica.

Respecto a los planteamientos plásticos, pese a que en un principio puedan parecer divergentes, lo cierto es que también compartieron determinadas premisas. En ambos casos puede hablarse de un realismo idealizado, tendente a la expresión serena de un bucolismo que pretendía subrayar las bondades de lo rural hasta el punto de convertir este medio en una especie de arcadia intemporal, incluso a través de una ingenua idealización del trabajo

que les hizo recurrir a la alegoría. Cuando menos, una parte del regionalismo compartía estos intereses con los autores noucentistas. Obviamente, otros aspectos como el mediterraneismo o una vocación universalista y cosmopolita de la que pocos regionalistas lograron ser partícipes, desembocaron en formulaciones plásticas diversas. En cualquier caso, los lazos existían, críticos madrileños vinculados al regionalismo como Juan de la Encina o José Francés alabaron las propuestas catalanas; sus artistas obtuvieron reconocimientos oficiales en la capital; y establecieron estrechos vínculos de colaboración con los pintores vascos del momento, exponentes del mejor regionalismo.

Entre los autores que contribuyeron de forma más decisiva a la configuración del lenguaje regionalista en sus primeros compases hay que citar a Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga; representantes de dos opciones bien diferenciadas dentro de la producción artística española del cambio de siglo. Las propuestas de Sorolla y Zuloaga además de como expresión de dos visiones contrapuestas de la idea de España, fueron entendidas como parte de un proceso –en el que Sorolla ocuparía un primer estadio, seguido inmediatamente por un Zuloaga que tendría una mayor vigencia–, que posibilitó el trabajo de toda una serie de autores posteriores en buena medida ligados al regionalismo.

La obra de Sorolla supuso una primera reacción contra las agotadas propuestas académicas y los imperativos de la pintura de historia. En ella se percibió una posibilidad modernizadora que, sin embargo, y pese a su destacada influencia en no pocos autores, pronto se consideró superada, recibiendo críticas incluso desde el propio ámbito regionalista. De hecho, aunque pudo participar de este lenguaje en obras como su ciclo para *The Hispanic Society of America*, su pintura ofrecía una particular versión del naturalismo finisecular que le impidió identificarse con buena parte de los postulados del regionalismo. No en vano, como él mismo reconoció, en su acercamiento a los tipos regionales pretendía permanecer alejado de cualquier simbolismo, optando en su lugar por el verismo y la representación de lo pintoresco.

Zuloaga, por su parte, dejó una huella indeleble en la práctica totalidad de los regionalistas, que le reconocieron como maestro, tomando de él desde rasgos formales –pincelada, cromatismo, composiciones…–, hasta la propia elección de los asuntos –los tipos y paisajes castellanos, vascos, andaluces, aragoneses…–. Pero, sobre todo, se entendió a Zuloaga como el primero en preocuparse por la representación de los rasgos y las psicologías populares como expresión de una identidad; en su caso la española. El realismo expresivo de Zuloaga representaba, por lo tanto, la formulación plástica de buena parte de las preocupaciones intelectuales del momento, al tiempo que ofrecía una relectura de la tradición pictórica española; dos extremos perseguidos por los regionalistas. Al mismo tiempo, Zuloaga participó de una serie de soluciones formales propias del postimpresionismo y el simbolismo europeos que fueron rápidamente incorporadas por los regionalistas.

De este modo, si Sorolla buscaba la correcta representación del natural, Zuloaga afirmaba su libertad para interpretarlo. Dos caminos de los que partió el regionalismo, optando en mayor medida por el segundo. A estas dos posibilidades hay que añadir, ya a

partir de la Primera Guerra Mundial, una nueva vía más centrada en la experimentación plástica y los alardes decorativos que, por consiguiente, descuidaba otras cuestiones. A este respecto fue fundamental la pintura de Anglada Camarasa en España, cuya influencia fue patente en no pocos autores. Como también lo fue la recepción de la moda *art déco* que traía consigo una serie de fórmulas tendentes a la estilización, la reducción geométrica y la síntesis de las formas que dio paso a una nueva perspectiva, más moderna y cosmopolita entre los pintores regionalistas.

Los pintores regionalistas participaron, durante las dos primeras décadas del siglo XX, de la introducción del arte moderno en España. El regionalismo era el lenguaje propio de una nueva generación que, al tiempo que ansiaba el reconocimiento oficial, desafiaba las corrientes establecidas. En este proceso renovador fue fundamental la aportación llevada a cabo por los artistas vascos, tanto por la actividad que desarrollaron en su propia región, como por el papel que jugaron en la recepción de nuevas fórmulas plásticas en el ambiente madrileño, sobre todo, durante la segunda mitad de la década de 1910.

Por otro lado, conviene llamar la atención sobre el hecho de que el regionalismo, durante la década de 1910, compartió determinados espacios expositivos, publicaciones y hasta defensores con las propuestas vanguardistas que, de forma paulatina, empezaban a ser conocidas en España. Pese a que las relaciones establecidas fueron meramente circunstanciales, lo cierto es que en torno al regionalismo se agrupaban en ese momento algunas de las voces más abiertas a la modernización artística, por lo que no resultan extrañas esas puntuales coincidencias.

Durante las décadas de 1920 y 1930, la situación fue bien distinta, dado que el regionalismo, en su formulación más canónica, había agotado sus posibilidades renovadoras. De hecho, un buen número de los autores que habían contribuido a la definición, difusión y oficialización del lenguaje regionalista, se mantuvieron en los estrictos límites de sus respectivos estilos, acusando de forma superficial la influencia de las nuevas tendencias que en ese momento se estaban implantando en el ámbito español. Gracias a ello siguieron contando con el beneplácito de la crítica más conservadora, obteniendo no pocos reconocimientos de carácter institucional y también disfrutando del favor de una buena parte del público a cuyo gusto mayoritario se ajustaban su representaciones regionales.

Ahora bien, difícilmente podía permanecer el lenguaje regionalista completamente ajeno a ese nuevo contexto caracterizado por la recepción e implantación de los nuevos lenguajes europeos. De este modo, podemos hablar de otro grupo de autores que, tras haberse movido en los parámetros del regionalismo, evolucionaron en contacto con esas nuevas tendencias, especialmente, a partir de la recepción de las premisas propias del retorno al orden y los realismos europeos de nuevo cuño. De hecho, el regionalismo, al menos desde sus versiones más avanzadas, era susceptible de asimilar sin grandes rupturas, algunos de esos nuevos rasgos formales importados, sin ni siquiera verse obligado a abandonar los asuntos que había venido tratando hasta el momento. No en vano, compartía con los nuevos realismos planteamientos fundamentales como podían ser el intento de poner en marcha una

figuración renovada, el interés por el asunto y los géneros pictóricos, o la disyuntiva entre idea y realidad como las dos vías en torno a las cuales articular su equilibrio. No es de extrañar, por lo tanto, que determinados autores se adentraran por las vías de una depuración formal que en ocasiones se concretó a través de la reducción geométrica; la eliminación completa de cierta carga anecdótica que todavía pesaba sobre sus composiciones; y, en definitiva, la búsqueda de una universalización de motivos y significados, que le apartaban así, de forma definitiva, de la expresión de ideas únicamente asociadas con las particularidades regionales.

A este grupo de autores capaces de evolucionar en sus planteamientos de forma más o menos decidida, habría que sumar la existencia de una nueva generación que, tras haber desarrollado sus años de formación dentro de los parámetros regionalistas, se adentraron de forma natural en la experimentación de los nuevos lenguajes internacionales del momento. Un proceso en el que, al ocuparse todavía de la temática regional pudieron hacerlo desde posturas radicalmente distintas a las ensayadas hasta el momento.

Por otro lado, no hay que olvidar que durante estas dos décadas, las ideas regionalistas y nacionalistas siguieron vigentes dentro del debate social y político, por lo que no se puede pasar por alto su influencia en el debate artístico. De hecho, la cuestión identitaria volvió a jugar un papel fundamental dentro de lo que se han dado en llamar "realismos regionalistas no académicos", de especial desarrollo en regiones como Galicia o el País Vasco, y que volvían a ser expresión de las confluencias entre arte y política, al tiempo que ofrecían una nueva visión de una serie de asuntos recurrentes, que resultaba acorde con las prácticas artísticas más avanzadas del momento. De este modo, las fronteras entre el regionalismo que podemos denominar canónico, y las de estas nuevas corrientes pueden resultar difusas.

El aragonesismo político y cultural

En el ámbito aragonés la pintura regionalista debe ser analizada desde la perspectiva de un sentimiento aragonesista que, si bien tuvo su origen durante las últimas décadas del siglo XIX, cobró especial importancia durante las primeras décadas de la centuria siguiente. Éste, como el propio regionalismo del que sería expresión local, se concretó en muy diferentes actitudes, ideas y actuaciones. Éstas irían desde un interés y reivindicación de lo que se entendía como específicamente aragonés –tradiciones, vestimentas, folclore, paisaje e incluso historia–, que pudo llevar al nacimiento de determinadas asociaciones de carácter cultural, hasta el desarrollo de puntuales intentos de organización política que tendrían en la defensa de los intereses de Aragón su objetivo último pero que, al mismo tiempo, adoptaron muy diferentes orientaciones ideológicas y líneas de actuación.

Aragón, ante la toma de conciencia de su atraso en materia económica, social o cultural, y de acuerdo con las mismas corrientes de pensamiento que cobraban fuerza en el resto de España, desarrolló paulatinamente un sentimiento de orgullo propio que no sólo trató de buscar soluciones políticas y económicas desde planteamientos regeneracionistas, sino que también trató de afirmar su especificidad frente al resto de territorios nacionales. Todo ello participando de un clima de interés y reivindicación de la cultura y la historia

propias, perceptible tanto en las instancias académicas como en ámbitos más populares, que se concretó en diversas actuaciones como la organización de exposiciones regionales pensadas para mostrar productos naturales, industriales y artísticos, en el surgimiento de nuevas cabeceras periodísticas orientadas al tratamiento de los asuntos específicamente aragoneses, en la puesta en marcha de iniciativas de corte folclórico y literario como los juegos florales, e incluso en la proliferación de los asuntos de inspiración aragonesa en la propia plástica desde las últimas décadas del siglo XIX. Es en este ambiente de exaltación de la cultura local con un sentido marcadamente identitario, en el que hay que situar el fenómeno de la pintura regionalista.

El regionalismo aragonés estuvo marcado por una considerable indefinición de planteamientos que, convertido como fue en asunto constante del debate público, dio lugar a diferentes polémicas no sólo frente a sus detractores, sino también entre sus principales representantes. La primera, venía derivada de la propia utilización del término, de la que se desmarcaron algunos de los que participaban de ese interés reivindicativo por la cultura aragonesa. La difícil situación que atravesaba el país tras el desastre del 98, que precisamente había potenciado la proliferación de este tipo de ideas, fue también motivo para que, desde determinados ámbitos, se entendieran éstas como un ataque contra el sentimiento patriótico nacional. No fueron pocos los que identificaban regionalismo con separatismo y aun catalanismo. De este modo, muchos de los que se identificaron con esta línea de pensamiento e hicieron pública profesión de sus ideas regionalistas, se vieron obligados a aclarar que éstas no implicaban un ataque contra la unidad de España, sino únicamente una defensa de los intereses regionales que se fundamentaba en una identidad diferenciada, cuya potenciación no podía sino favorecer el desarrollo nacional. Ese regionalismo de carácter españolista, llegó a inspirar acontecimientos como la propia Exposición Hispano-Francesa de 1908 y fue defendido por intelectuales como el propio José Valenzuela la Rosa, figura fundamental al llevar a cabo cualquier intento de definición de un regionalismo plástico específicamente aragonés.

Pese a que ese difuso aragonesismo marcó las primeras décadas del siglo, la concreción del mismo fue compleja y nunca llegó a agrupar los intereses de una parte mayoritaria de la sociedad. En cualquier caso, entre 1910 y 1923 –momento en que la dictadura de Primo de Rivera dio lugar a un contexto político bien distinto–, se pusieron en marcha una serie de iniciativas, publicaciones, asociaciones culturales y hasta partidos políticos, pensadas para la consecución de las aspiraciones regionalistas. Pese a todo, incluso las dos principales asociaciones regionalistas aragonesas, Unión Regionalista Aragonesa y Acción Regionalista Aragonesa, tuvieron una importancia relativa y un desarrollo temporal bastante restringido.

En su vertiente estrictamente política el regionalismo contó con representantes vinculados a muy diferentes tendencias, si bien es cierto que debieron predominar entre sus filas los conservadores. En cualquier caso, frente al regionalismo burgués encarnado por José García Mercadal, Giménez Soler e incluso Manuel Marraco, pronto surgió otra vertiente vinculada a la izquierda republicana y obrerista defendida por autores como Ángel Samblancat, Felipe Alaiz o Julio Calvo Alfaro. Especial relevancia tuvo también la labor desarrollada por los

aragoneses emigrados a Barcelona, en muchos casos más comprometidos en su defensa de los intereses regionales, entre los que podemos citar a Gaspar Torrente, principal representante del nacionalismo aragonés, Isidro Comas «Almogávar» o el citado Calvo Alfaro.

La falta de un fuerte entramado asociativo y político de carácter regionalista dificultó el desarrollo de auténticas plataformas de difusión cultural vinculadas a estas ideas. No lo lograron las asociaciones culturales, que, en cualquier caso, contaron con secciones de Bellas Artes –eso sí, más preocupadas por el conocimiento del patrimonio artístico aragonés que por el fomento del arte contemporáneo–; ni se convirtió tampoco en un asunto prioritario dentro de los programas políticos regionalistas. Entre sus líneas de actuación no estuvo el apoyo y fomento de la producción pictórica vinculada al lenguaje regionalista, la cual podía considerarse expresión de unos mismos intereses. De este modo, los pintores regionalistas, más allá de ser ensalzados por parte de la crítica por su carácter intrínsecamente aragonés, no fueron reivindicados como parte integrante y activa de esas aspiraciones autonomistas. Al menos no en la medida en que ocurrió en otras regiones como Cataluña, País Vasco o Galicia.

Ahora bien, sí que se produjeron casos puntuales de estrecha relación entre intelectuales y activistas políticos, y artistas aragoneses, como sucedió con los miembros del denominado grupo de Talión (Samblancat, Alaiz, Maurín, Bel y Acín). Todos ellos, además de vincularse en diferente medida con posturas aragonesistas, coincidieron en una trayectoria ideológica que les llevó de un republicanismo que tomaba como referente fundamental la figura de Costa, hasta posturas de izquierda situadas entre el anarquismo y el comunismo; según los casos. Pero, al mismo tiempo, encontramos en ellos, además de una profundo compromiso social y de identificación con las clases populares y rurales, una especial preocupación por el fomento cultural; lo cual les llevó tanto a reivindicar expresiones artísticas de carácter tradicional, como a relacionarse con autores contemporáneos preocupados por la renovación plástica.

No puede decirse que la generación de pintores regionalistas aragoneses se caracterizara por su férreo compromiso político con esta línea de pensamiento –al menos a jugar por los datos conservados, no siempre completos–; si bien la mayor parte de ellos dieron probadas muestras de participar de un aragonesismo poco definido que su pintura trató de expresar.

Y, sin embargo, contamos con determinados artistas que se implicaron en la organización de determinadas empresas pensadas para el progreso económico, social y cultural de la región que, en ocasiones, rebasaban ampliamente el ámbito estrictamente plástico. Una actitud que podemos calificar de regeneracionista y regionalista por su compromiso con el desarrollo de Aragón. Entre éstos cabe citar a Ángel Díaz Domínguez, por el trabajo que desempeñó en la Confederación Hidrográfica del Ebro y su identificación con las ideas de Manuel Lorenzo Pardo y José Valenzuela la Rosa, así como por su colaboración en iniciativas como la celebración del Centenario de Goya; Miguel Viladrich, que llevo a cabo toda la serie de actuaciones en la localidad de Fraga como la fundación de la asociación Amigos de Fraga o la puesta en marcha del semanario *La Ribera del Cinca*, pero que también intervino directamente

en la conservación y difusión del patrimonio cultural de la ciudad y de sus formas de vida tradicionales e intentó desarrollar fórmulas de desarrollo económico vinculadas al turismo y la exportación de productos agrícolas; y, como no, Ramón Acín, quien además de mostrar un firme compromiso político y social a través de sus escritos y producción gráfica, se involucró en la conservación de las tradiciones y el patrimonio cultural oscenses, así como en el desarrollo turístico de la provincia, aportando ideas como la creación de una Universidad de Estudios Aragoneses y actuando como miembro de la Sociedad Turismo del Alto Aragón. Desde Barcelona, por último, conviene aludir a la vinculación mantenida entre los artistas aragoneses y las asociaciones de emigrados en la ciudad, así, Vicente Rincón formó parte del Centro Obrero Aragonés, de cuya comisión de cultura fue presidente; y Martín Durbán también se relacionó con éste y otros colectivos. Por cierto que este último, al igual que otros como Viladrich y Acín, participaría después en la defensa de la causa republicana.

El regionalismo pictórico aragonés: fomento y difusión

Las primeras décadas del siglo XX coinciden con un momento clave para el desarrollo de una serie de infraestructuras culturales que permitieron el fomento y la difusión de la producción de los artistas aragoneses. Entre ellas cabe citar la puesta en marcha y renovación de los propios centros formativos, las políticas de pensionados, los concursos encaminados a la promoción artística, la aparición de publicaciones especializadas y, por supuesto, la apertura de una serie de espacios dedicados expresamente a esa función.

Todo ello se produjo en un ambiente preocupado por la modernización y renovación de las plataformas artísticas locales –de acuerdo con las ideas regeneracionistas y aragonesistas del momento–, que obligaba también a una constante denuncia sobre una serie de carencias y limitaciones que menoscababan las posibilidades de los artistas aragoneses de ejecutar y difundir sus creaciones: escasez de medios económicos para el mantenimiento de instituciones como el Museo Provincial, ineficacia de algunas de las medidas de fomento adoptadas, ausencia de un centro superior de enseñanza artística en la región, inexistencia de un auténtico mercado artístico sustentado por la burguesía local, etc. Un contexto en el que tanto las instituciones públicas como la iniciativa privada tuvieron un papel fundamental.

25. El papel desempeñado por las instituciones públicas aragonesas –ayuntamientos y diputaciones– durante el primer tercio del siglo XX en el fomento de las artes fue, cuando menos, limitado. Puede afirmarse, por tanto, que no se contó con una política cultural planificada y sujeta a unos objetivos concretos. De ahí que tampoco pueda hablarse de un intento por favorecer la creación de unas infraestructuras de carácter estable que contribuyeran a la definición y difusión de la identidad regional, ni siquiera cuando los aragonesistas comenzaron a ocupar cargos de relevancia en el ámbito político.

Diputaciones y ayuntamientos desarrollaron una política de becas encaminada a completar la formación de los artistas aragoneses en otros centros nacionales e internacionales. Ahora bien, su convocatoria, cuando existió de manera oficial y posibilitó la libre concurrencia,

no dejó de ser errática, con unas bases y sistemas de evaluación de los resultados que resultaban anticuados, unos jurados sujetos a presiones y generadores de polémicas con sus dictámenes, y que, en su conjunto, tal y como denunciaron diferentes intelectuales, dieron unos resultados escasamente fructíferos para el panorama artístico local. Similares polémicas se vivieron en el ámbito de los concursos artísticos, siendo los más regulares los organizados de forma prácticamente anual para el diseño del cartel de fiestas del Pilar.

Fundamental fue también la puesta en marcha y mantenimiento de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza (1895) y su refundición en la Escuela de Industrias y Bellas Artes (1909), de financiación estatal y local, que siempre arrastró una insuficiente dotación económica por el incumplimiento de las promesas ministeriales y que, además, recibió críticas constantes por su rutinario funcionamiento o el escaso prestigio de su profesorado.

En cuanto a la implicación de instituciones públicas en la organización de exposiciones, los dos casos más relevantes, por sus buenos resultados, fueron las hispano-francesas de 1908 y 1919, impulsadas especialmente desde el Ayuntamiento de la ciudad. Más allá de éstas se intervino de forma muy puntual en otros certámenes encaminados a la difusión artística; al menos hasta la década de 1930 cuando se observa una mayor actividad en este sentido tanto por parte del Ayuntamiento como de la Diputación de Zaragoza. Las muestras artísticas regionales quedaron en su mayor parte en manos de la iniciativa privada.

Por último, cabe mencionar la escasa implicación de las instancias públicas en el encargo directo o la compra de obras realizadas por artistas aragoneses (así como de cualquier otra procedencia). Tampoco se dotó al único centro museístico con importancia en la región, el Museo Provincial de Zaragoza, de los medios oportunos para su correcto funcionamiento; de modo que ni siquiera llegó a ser utilizado, salvo en ocasiones puntuales, como espacio expositivo para muestras temporales.

En manos de la iniciativa privada quedaron, por lo tanto, algunos de los principales esfuerzos encaminados al fomento y la difusión de la plástica regionalista aragonesa; lo cual fue posible gracias a la labor de una serie de particulares, entidades y asociaciones de singular trayectoria.

Entre éstas cabe citar el Ateneo de Zaragoza que tras su refundación de 1898 centró parte de su actividad en el ámbito de las artes plásticas, contando con una sección específica para ello que disponía de reglamento propio. Entre sus obligaciones se encontraba la organización de exposiciones temporales, un cometido que cumplió de forma intermitente, destacando las regionales que puso en marcha en 1898, 1911 y 1912. Entre finales de 1913 y principios de 1914 el Ateneo se incorporó a la nueva sede construida por el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola, contando con un espacio mayor para poner en marcha sus diferentes actividades e inclinándose en lo expositivo por la celebración de muestras individuales de artistas aragoneses. Ahora bien, con el traslado el Ateneo perdió paulatinamente su identidad diferenciada, de modo que la labor cultural propia de este organismo terminó por ser asumida por el Centro Mercantil.

De este modo, durante las décadas de 1920 y 1930, el Mercantil se convirtió en el principal patrocinador de la actividad artística aragonesa, una vocación que inició al convertirse en principal mecenas de la Zaragoza del momento gracias a los trabajos encargados para la decoración de su sede. A partir de entonces, no sólo cedió sus salas para la celebración de exposiciones, sino que también se implicó en su propia organización. Todo ello desde una voluntad aragonesista que incluso llamó la atención de diferentes publicaciones madrileñas que se hicieron eco tanto del carácter de la entidad como de la naturaleza de sus actividades.

Otras iniciativas particulares de singular importancia en este periodo fueron los concursos artísticos convocados por la fundación Villahermosa-Gaqui, especialmente durante la primera década del siglo, o la creación del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón que a sus objetivos de fomento de la actividad turística, sumó la promoción de la actividad artística contemporánea especialmente a través de su órgano de expresión: la revista *Aragón*.

También los propios artistas trataron de poner en marcha diferentes iniciativas asociativas que les permitieran desarrollar plataformas más adecuadas para la difusión de sus creaciones. En todas ellas se observa un ímpetu regenerador así como una identificación con el aragonesismo, tratando de contribuir al fortalecimiento de un arte aragonés contemporáneo con presencia regional y nacional. En cualquier caso, muchas de esas iniciativas, como el intento de puesta en marcha de un Círculo de Bellas Artes en 1915, manifiestamente regionalista en sus planteamientos, no llegaron a concretarse. De hecho, aunque las asociaciones de artistas fueron una realidad, la mayor parte terminaban por perder el ímpetu inicial y languidecían en el tiempo mientras se activaban nuevas iniciativas de similares objetivos.

La que tuvo una activada más dilatada en el tiempo fue la Agrupación Artística Aragonesa –entre 1919 y 1937, que tengamos noticia–, si bien restringió sus actividades relacionadas con las artes plásticas a determinados periodos. Así, se ocupó de la organización de la Exposición de Artistas Independientes y Noveles de 1919, no siendo hasta un lustro después cuando cediera su propia sede para la celebración de exposiciones individuales, algunas de las cuales, tras ser anunciadas, terminaron teniendo lugar en las salas del Centro Mercantil. Ya en la década de 1930 acogió en su seno la fundación del Estudio Artístico Goya.

Más intensa, y reducida en el tiempo, fue la labor desarrollada por la Asociación de Artistas Aragoneses. Creada al calor de la presencia de la Asociación de Artistas Vascos en Zaragoza y nacida, por tanto, con un marcado carácter regionalista que abogaba por la implicación de las artes plásticas en el renacer de la región aragonesa. Su actividad, en cualquier caso, se redujo a la organización de dos importantes exposiciones regionales de arte celebradas en 1921 y 1923.

Más allá de lo expresado hasta el momento conviene insistir también en el desarrollo que durante el primer tercio del siglo XX se produjo en materia de espacios expositivos, especialmente en la ciudad de Zaragoza. A comienzos de siglo esta labor recaía fundamentalmente en una serie de locales comerciales como Casa Solá, La Veneciana y, muy especialmente, la tienda de muebles de José González e hijos, que llegó a ofrecer un

espacio fijo de su negocio con este fin. La presentación de encargos pictóricos, especialmente retratos, en los escaparates de determinados comercios debió ser una práctica más habitual de lo que hoy tenemos noticia, e incluso se pensaba en recurrir a este tipo de espacios como solución ante las malas condiciones que ofrecían otros ámbitos utilizados como tal, como la propia sede del Ateneo. La otra opción consistía en proceder al acondicionamiento temporal de lugares como el casino de la Exposición Hispano-Francesa o el Salón de Actos de la Escuela de Artes y Oficios.

La situación, como se ha señalado, cambió a partir de 1915 cuando se utilizaron por primera vez determinados salones de la sede del Centro Mercantil para la celebración de exposiciones. Éste contó en lo sucesivo con dos espacios destinados a tal efecto: uno de manera más o menos permanente, conocido como el "saloncito" y situado en el segundo piso; y otro, pensado para acontecimientos de mayor envergadura como era el Salón de Fiestas de la propia entidad. Aunque no puede hablarse de la existencia de una programación expositiva planificada y consciente dentro del Centro Mercantil, que dio lugar a exhibiciones de muy diferente calidad, lo cierto es que la incorporación de la institución a esta labor supuso el mayor avance en esta materia que tuvo lugar en la ciudad hasta el final de la guerra civil. Además, se convirtió en un revulsivo para otras entidades y asociaciones que trataron de seguir sus pasos cediendo sus propios locales de forma más o menos continuada. Así ocurrió con el Círculo de Labradores, con diarios como *Heraldo de Aragón*, *El Noticiero* y *La Voz de Aragón*; y aún con instituciones públicas como el Ayuntamiento de Zaragoza, a través de la Lonja, o la Diputación de Zaragoza, que dedicó puntualmente algunos de sus salones con este fin.

El papel desarrollado por 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 veinte, fue fundamental para la concreción del regionalismo plástico. No puede pasarse por alto el hecho de que en los análisis de conjunto sobre la pintura aragonesa del momento, los artículos dedicados a la trayectoria de un determinado autor o en las crónicas sobre exposiciones, aparece ese mismo sentido aragonesista que se dejó sentir en toda la vida cultural del momento. Así, se abogó por una serie de asuntos inspirados en la realidad aragonesa, se planteó la necesidad de una escuela aragonesa que reflejara la identidad y el carácter regional e incluso se llamó a los artistas a colaborar en el desarrollo de la región.

Fueron tres los autores aragoneses que de forma más decidida contribuyeron a la definición del regionalismo plástico: José Valenzuela la Rosa, Luis Torres y Emilio Ostalé Tudela. Si bien ninguno de ellos llegó a formular una verdadera articulación teórica que permita hablar de un lenguaje compartido por un grupo de autores cohesionado.

El pionero fue Valenzuela, con unos escritos fechados entre 1902 y 1905, en los que esbozó de forma magistral un fenómeno, el de la pintura regionalista, que ni siquiera había terminado de ser formulado por sus principales artífices, adelantándose en este cometido a la mayor parte de los críticos españoles del momento. Apostó por la necesaria renovación del arte aragonés, al tiempo que mostraba una actitud proteccionista con éste; y se mostró contrario a las visiones provincianas que olvidaban la universalidad del arte,

al tiempo que demandaba que los artistas buscaran sus inspiración en los tipos y paisajes aragoneses. Siguiendo los escritos de Ángel Ganivet encontró entre lo local y lo general la vía que debía seguir el arte. Por otro lado, Valenzuela inició el debate en torno a la escuela aragonesa de pintura, cuya existencia negó, señalando la necesidad de trabajar en pos de su construcción. Unos planteamientos con los que coincidieron durante las décadas siguientes otros autores como Ostalé Tudela, Marín Sancho o Soldevila Faro; mientras que otros como Samblancat afirmaron su existencia, refiriéndose a ella como expresión de una categoría espiritual específicamente aragonesa que era perceptible en el arte.

En la línea de lo defendido por Valenzuela hay que situar los escritos de Luis Torres, si bien éste fue más allá e identificó el despertar regionalista que se estaba viviendo en España con los necesarios avances en materia artística, entendiendo que la plástica formaba parte fundamental de ese proceso de acción descentralizadora. No concretó, sin embargo, –más allá de los gustos personales que expresó en sus críticas–, qué derroteros formales debía seguir o hacia qué modelos debía mirar la pintura aragonesa para contribuir a ese avance.

Por su parte, Emilio Ostalé Tudela se preocupó por señalar las diferencias existentes entre los miembros de la generación regionalista y los autores que les precedieron en el tiempo, refiriéndose a los primeros como artífices de lo que denominó como "pintura regional". Paralelamente ensalzó el modelo de la pintura vasca tanto por las propuestas contenidas en la obra de sus principales representantes como por los medios de fomento y difusión que desarrollaron a través de la Asociación de Artistas Vascos, cuyo modelo quiso ayudar a instaurar en el ámbito aragonés.

Otros autores del momento se ocuparon también del análisis de la producción artística regionalista, e incluso algunos como Felipe Alaiz plantearon determinados avances al respecto, apostando únicamente por el regionalismo plástico siempre que éste no fuera fruto de una representación estereotipada y falseada de la realidad aragonesa.

En su conjunto, conviene señalar la importancia que éstos y otros autores tuvieron al apostar en sus escritos por nuevas vías de expresión ajenas al academicismo, participar en la puesta en marcha de publicaciones de carácter cultural, favorecer activamente el asociacionismo artístico y el establecimiento de nuevos espacios expositivos, denunciar las carencias del ambiente artístico local y, en definitiva, contribuir de forma decisiva a la modernización de la plástica aragonesa durante las primeras décadas del siglo.

Estos y otros autores mostraron su total oposición a la imagen de Aragón que se había venido construyendo durante todo el siglo XIX. La proliferación de una serie de tópicos, exageraciones y falseamientos asociados a lo aragonés era una consecuencia lógica de la reiteración de los asuntos extraídos del folclore y el tipismo. Se trataba de lo que en su momento se denominó como "baturrismo", equivalente de esa España "de pandereta" de la que la mayor parte de intelectuales y pintores regionalistas se quisieron, no siempre con éxito, desmarcar.

En este proceso la pintura fue sólo un agente más junto a otros como la literatura, las artes gráficas, el humorismo, la música, la fotografía y, algo más adelante, el cine. Si la reducción de Aragón a una serie de tópicos relativos al medio rural, las vestimentas tradicionales, el folclore o las costumbres, se pudo vivir en un primer momento con cierto agrado e incluso orgullo regional, a estas cuestiones pronto se sumaron otras más vinculadas a la naturaleza del carácter aragonés como la tozudez, la llaneza o la incultura, que suscitaron no pocas críticas. De este modo, al mismo tiempo que se fomentaban las representaciones regionales, surgían voces que pretendían que éstas se apartaran de las fórmulas más agotadas, falseadas e incluso despectivas.

Los límites entre el baturrismo y la representaciones del Aragón tradicional resultan difusos, sobre todo, al apartarnos del ámbito de la caricatura humorística y el chiste fácil. Lo que para unos autores era una representación fidedigna del alma regional, para otros podía ser tan sólo una imagen estereotipada, alejada de la idiosincrasia aragonesa. El regionalismo pictórico fue considerado, desde muy diferentes autores y ámbitos, como un intento de renovación que se apartaba de la imagen más tópica para penetrar en la auténtica esencia del carácter aragonés pese a que, finalmente, pudiera contribuir a la perpetuación de ésta; y de ahí, en parte, su limitada valoración posterior. A todo ello contribuyó el gusto de la propia burguesía consumidora que no siempre distinguió entre la recreación romántica, la caricatura reductiva y la verdadera reflexión identitaria.

Aunque la imagen más estereotipada de lo aragonés fue rápidamente establecida y mantenida gracias a la colaboración de los propios medios y artistas locales, hay que subrayar que desde el propio ámbito regionalista, en sus diferentes formulaciones, no fueron pocos los intelectuales –Eduardo Ibarra, José Valenzuela la Rosa, Luis Torres, Ángel Samblancat, Felipe Alaiz, Paulino Masip, Ricardo del Arco, Ramón Acín…–, que se mostraron contrarios a ella y trataron de contribuir al establecimiento de una visión más rigurosa y contemporáneo de la región.

Entre las publicaciones nacionales las cuestiones relativas a Aragón, incluyendo la proliferación de las ideas regionalistas, no contaron con un excesivo peso en comparación con la atención recibida por parte de otras regiones; algo que era de esperar dado el volumen poblacional, peso político, actividad económica o capacidad para el emprendimiento cultural.

Lo mismo ocurrió en el ámbito de las artes plásticas, tanto en lo relativo a la recepción de los autores aragoneses en el contexto nacional, como respecto a la presencia de los asuntos aragoneses en la pintura de autores propios o ajenos. Si analizamos el éxito de los pintores aragoneses fuera de su región a partir de los premios obtenidos en las exposiciones y concursos nacionales la celebración de exposiciones individuales fuera de su tierra natal y su participación en colectivas de importancia, o por las ventas realizadas a instituciones y particulares, éste fue, en términos generales, bastante limitado. Por otra parte en ningún aso llegaron a establecerse como un colectivo con una identidad común; tal y como fue reiteradamente denunciado desde la prensa aragonesa. La falta de cohesión entre ellos y el no contar con una cabeza visible, ni un pintor de prestigio, ni un crítico con influencia, que

los posicionara, especialmente en el contexto madrileño, fueron sus principales limitaciones. Esto pese a que los principales miembros de esta generación terminaron por emigrar a Madrid o Barcelona, buscando ese reconocimiento profesional.

Respecto al tratamiento de los asuntos aragoneses, no sólo ocuparon a los autores locales, que los conjugaban con otros especialmente a partir del momento en que se instalaban en otros centros artísticos, sino también por autores de otras procedencias. Aunque no fueron tan habituales como los de otras regiones –Castilla y Andalucía especialmente–, lo cierto el que el afán viajero de los pintores regionalistas y su interés por encontrar nuevas formas pintorescas, peculiares y desconocidas de tipos y paisajes, llevó a autores foráneos a viajar hasta Aragón y convertir éste en fuente de inspiración. Sin duda, los asuntos tomados de los valles pirenaicos de Hecho y Ansó fueron los que suscitaron una mayor atención, fundamentalmente por el carácter exótico que ofrecían sus vestimentas tradicionales, conocidas en la capital al menos desde finales del siglo XIX.

Evolución de la pintura regionalista aragonesa

La implantación del lenguaje regionalista en Aragón siguió, en términos generales un proceso muy similar al desarrollado en el resto de España. Únicamente cabe aludir, salvo por algún caso puntual, a un cierto retraso, dado que el centro aragonés actuó fundamentalmente como receptor de las ideas y fórmulas que se irradiaban desde el centro madrileño, así como desde otros núcleos regionales más desarrollados como el catalán, el vasco o el valenciano.

Durante el final de siglo y primeros años de la nueva centuria, la mayor parte de autores de la generación que hemos denominado como regionalista se encontraba todavía en un periodo de formación, ensayando diversas fórmulas que contribuyeran a la concreción de su propio lenguaje, precisamente al mismo tiempo que, en todo el contexto español, el regionalismo estaba fijando sus principios fundamentales. Tan sólo dos de los autores tratados, Félix Lafuente y Juan José Gárate, contaban para entonces con una trayectoria ya madura, siendo los únicos pintores nacidos con anterioridad a 1879 en los que podemos plantear unos vínculos más o menos directos con el regionalismo plástico. Si el primero se acercó a este lenguaje hacia el final de su actividad profesional, el segundo manifestó a través de su pintura, ya desde fecha temprana, muchas de las inquietudes que motivarían a los regionalistas, pese a que, en su formulación plástica, mantuviera siempre una indudable vinculación con el costumbrismo realista decimonónico que lo sitúa como una figura de transición entre una generación y la siguiente.

En cuanto a Ángel Díaz Domínguez, Francisco Marín Bagüés, Rafael Aguado Arnal, Miquel Viladrich, Ramón Acín, Julio García Condoy y Justino Gil Bergasa, componen el corpus principal de autores aragoneses –o que trabajaron en Aragón–, que podemos vincular al regionalismo. Todos ellos, como decíamos, desarrollaron su estilo en el momento en que este lenguaje era definido y cobraba una importancia cada vez mayor en el contexto nacional, asimilándolo de forma más o menos rápida y decidida en su propia poética. De todos ellos cabría destacar el caso de Marín Bagüés dado que, hacia 1905, ya había concretado

una formulación plástica personal, al tiempo que marcadamente representativa del ámbito aragonés, que diera respuesta a las inquietudes plásticas, y también ideológicas, del momento. En el resto de los enumerados habría que esperar prácticamente hasta la década siguiente para encontrar una respuesta equiparable a ese mismo proceso. Todos ellos, en cualquier caso, desarrollaron desde el primer momento una producción artística perfectamente diferenciada de la que caracterizó a la generación precedente, todavía en activo. Pese a que determinadas preocupaciones y buena parte de los asuntos fueran comunes, los referentes plásticos eran otros bien distintos.

A ellos debe sumarse un último grupo de autores que, por haber iniciado su actividad en fechas bastante posteriores –Vicente Rincón, Joaquina Zamora, Félix Gazo o Ramón Martín Durbán–, se formaron en un ambiente en el que el regionalismo ostentaba un protagonismo fundamental al tiempo que mostraba un evidente agotamiento, por lo que tras asumirlo de forma más o menos directa en sus primeros años, trataron de renovarlo desde nuevos horizontes plásticos, terminando, en los mejores ejemplos, por apartarse de forma decidida de sus premisas.

Como ocurrió en el ámbito español es necesario llamar la atención sobre la importancia que tuvo el modernismo en la configuración del regionalismo plástico aragonés. La recepción de las fórmulas modernistas así como la identificación con los ideales regionalistas eran, según planteaban los escritos publicados desde principios de siglo por Valenzuela la Rosa, las dos vías a partir de las cuales debía evolucionar el arte aragonés. La primera suponía un necesario conocimiento de los lenguajes europeos del momento, mientras que la segunda defendía la necesidad de que los asuntos de inspiración estuvieran tomados del medio local.

En relación al modernismo pictórico aragonés hasta el momento se ha puesto énfasis en su muy limitado y tardío desarrollo; señalando que los pintores encontrarían en las artes gráficas el medio fundamental para experimentar con esta tendencia. A este respecto cabría precisar que el término "modernismo" aparece en la prensa aragonesa en relación a la práctica pictórica ya en 1898 –unos años antes de lo que se pensaba hasta el momento– y que, poco después, se utilizó en relación a una serie de autores a los que, hasta el momento, se consideraba ajenos a esta nueva moda. Si bien el uso del término no presupone que se produjera una auténtica asimilación del lenguaje y, ni tan siquiera, que se conociera en que consistía éste –fue utilizado como sinónimo de modernidad y en ocasiones con un sentido peyorativo–, conviene llamar la atención sobre el hecho de que no han llegado hasta nosotros toda una serie de actuaciones decorativas en el interior de viviendas y edificios representativos en las que pudiera haberse producido una asimilación, siquiera superficial, de sus fórmulas.

Éstas habrían influido en los autores de la generación regionalista –Díaz Domínguez, Marín Bagüés, Aguado Arnal, Julio García Condoy…–, durante sus años de formación; un periodo del que, en un buen número de casos, no conocemos el suficiente número de obras como para asegurar en qué medida pudieron hacer suyos los principios de esta nueva estética. De lo que no hay duda es de que, el modernismo, aparece en su producción posterior como una tendencia más, desleída entre las que conformaron el regionalismo plástico.

En relación con los primeros pasos del regionalismo aragonés cabe subrayar la importancia que tuvo en determinados autores la figura de Eduardo Chicharro y Agüera, fruto de un magisterio sobre el que no se había llamado la atención hasta el momento. Lo ejerció directamente sobre Rafael Aguado Arnal, Justino Gil Bergasa y José Llanas y, cuando menos, conoció también a Julio García Condoy y el escultor José Bueno. Entendemos que, tanto en el ámbito aragonés como en el español, es necesario reivindicar el papel que jugó una figura que, desde un lugar destacado dentro del medio artístico del momento, ejerció una labor docente fundamental, más si cabe dado que en su obra muestra el conocimiento y la identificación con las tendencias más avanzadas de la España del momento: modernismo, simbolismo y regionalismo.

El lenguaje regionalista tuvo su momento de mayor desarrollo durante la segunda década del siglo, al mismo tiempo que proliferaban otras iniciativas culturales, sociales y políticas de carácter aragonesista. De este modo, entre 1911 y 1916 tuvieron lugar cinco exposiciones regionales inspiradas por esas mismas ideas y, si en la primera se observa todavía una preponderancia de fórmulas decimonónicas, la evolución fue patente en las siguientes, ganando protagonismo autores como Aguado Arnal, Julio García Condoy, Díaz Domínguez o Marín Bagüés, cuyos trabajos eran comparados por parte de la prensa con los de autores como el citado Chicharro, Zuloaga o los hermanos Zubiaurre.

Podemos concluir que, hacia 1915, el estilo más característico de los principales representantes del regionalismo aragonés se encontraba prácticamente definido. Para entonces sus obras mostraban no sólo el conocimiento de los procedimientos plásticos defendidos por autores como los citados, sino que ofrecían su particular interpretación de los tipos y paisajes aragoneses; tal y como el propio medio local demandaba. De esta labor dieron prueba a partir no sólo de su participación en las citadas regionales (donde estuvieron Gárate, Aguado, Marín, Condoy, Lafuente, Díaz, Bergasa o Acín), sino también con su presencia en las nacionales (Marín, Gárate, Bergasa, Condoy y Astruc); realizando exposiciones individuales en Madrid (Gárate y Bergasa); participando en diferentes concursos para la realización de carteles (Astruc y Aguado); a través de los envíos de las diferentes pensiones artísticas que pudieron disfrutar –que también suponían una alejamiento de los asuntos aragoneses– (Condoy, Acín y Bergasa); o mostrando sus habilidades a partir de ambiciosos encargos decorativos (Díaz y Lafuente). Un proceso que, en cualquier caso, mostró su momento de mayor madurez ya en la segunda mitad de esa década.

Acontecimiento clave entre las iniciativas artísticas vinculadas al aragonesismo fue la Exposición Regional de Arte organizada por los responsables de la revista *Paraninfo* en 1915. Planteada como una empresa de colaboración entre una serie de intelectuales y artistas reunidos en una publicación implicada en la defensa del regionalismo cultural, dio muestras de un planteamiento abierto que posibilitó, no sólo la apertura a determinados autores foráneos, sino también la primera recepción en Zaragoza de fórmulas vinculadas a la vanguardia. Supuso también la primera ocasión en que se utilizaba como tal el que sería

principal espacio expositivo de la ciudad durante las siguientes décadas: el Centro Mercantil. Y, como iniciativa, recibió el apoyo unánime de la prensa escrita, así como la colaboración de los principales organismos oficiales (Ayuntamiento y Diputación). En definitiva, un ejemplo de cómo el fomento y la difusión del arte aragonés contemporáneo podían entenderse como vía de acción y desarrollo regional.

Respecto a las citadas muestras de modernidad que pudieron verse en la exposición están vinculadas, fundamentalmente, con la estancia zaragozana del pintor uruguayo Barradas, justo en un momento en que el adjetivo "futurista" –como sinónimo de modernidad pero también de snobismo–, empezaba a ser utilizado por la prensa aragonesa. Fue precisamente desde el ámbito del regionalismo cultural desde el que se recibieron e incluso admiraron sus propuestas plásticas; sin que esto implicara necesariamente una auténtica comprensión de las mismas. En cualquier caso, era la nueva generación de intelectuales y artistas agrupados en torno al aragonesismo la única capaz de mostrarse lo suficientemente preocupada por la modernización de la plástica aragonesa como para tratar de descubrir el trabajo del uruguayo al público zaragozano. Aunque no puede hablarse de una influencia directa sobre los autores aragoneses –más allá de sus colaboraciones gráficas con Aguado–, su presencia debió suponer un revulsivo para éstos al comprobar la libertad con que se enfrentaba a la práctica artística. De hecho, fue precisamente en ese momento, y sin que pueda establecerse por el momento una relación causa-efecto, cuando Acín se inclinó por un nuevo tratamiento mucho más libre de las formas y los colores en su acercamiento a los asuntos aragoneses.

De los autores citados hasta el momento, tal vez fueran Lafuente, Gárate, Marín Bagüés, y, en cierta medida, Acín, los que prestaron una preocupación más constante por la representación de los tipos y paisajes aragoneses, y, aún en su caso, practicaron otros géneros como el retrato, o modificaron sus motivos de inspiración de acuerdo con su lugar de residencia o con las propias demandas del público. Algo similar ocurrió con el resto de pintores analizados, para los que los asuntos aragoneses fueron especialmente relevantes, pero en ningún caso los únicos de que ocuparse. Así, los asuntos castellanos y vascos aparecen en la obra de Aguado Arnal, Gil Bergasa e incluso Díaz Domínguez. García Condoy, que trató los tipos aragoneses de forma puntual pero en obras de gran ambición, se centró en el ámbito italiano durante su estancia en el país; como también ocurrió con Gárate, Marín y Aguado. E incluso cabe añadir que en el caso de León Astruc, Rincón y Durbán lo aragonés tienen una importancia muy relativa y concentrada en periodos muy concretos de su producción.

Aunque la relación establecida entre Zuloaga y los artistas aragoneses ha sido ya tratada en diferentes estudios precedentes, conviene subrayar algunos aspectos de la misma. En primer lugar, cabe indicar que la valoración de su pintura en el ámbito aragonés fue anterior a la que se llevó a cabo en otros centros regionales; cuestión en la que fue fundamental la temprana defensa de su pintura llevada a cabo por Valenzuela. A su positiva recepción contribuyeron también tanto los vínculos personales que estableció con diferentes personalidades del medio artístico local como, muy especialmente, la labor que llevó a cabo

en pos de la recuperación de la memoria de Goya en su localidad natal. De esto modo no es de extrañar que sus visitas a Aragón fueran puntualmente reseñadas por la prensa y su figura objeto de constantes elogios.

El propio Zuloaga manifestó su voluntad de erigirse en guía de la nueva generación de artistas aragoneses, llegando a hablarse de la puesta en marcha de una "escuela pictórica de Fuendetodos". De ahí que la exposición conjunta celebrada en 1916 fuera rápidamente entendida como una empresa de españolismo y regionalismo pictórico, convirtiéndose en un instrumento clave para la difusión del arte aragonés en el contexto nacional y dando buena muestra de hasta qué punto los autores locales participaban de los principios plásticos encarnados por el vasco.

En este contexto no es de extrañar que uno de los criterios fundamentales esgrimidos por la crítica para valorar la obra de los artistas estuviera en la identificación de ésta con los principios del aragonesismo. Así sucedía incluso cuando las propuestas plásticas no eran totalmente comprendidas; como en el caso de la exposición conjunta celebrada por Ángel Díaz y José Bueno en 1918. La mímesis realista seguía siendo otro criterio fundamental, y todo lo que se apartaba de esta vía una muestra de pintura decorativa. Ahora bien, los autores más despiertos, como Valenzuela, Torres y Ostalé, supieron ver en el regionalismo un instrumento de renovación desde la tradición, además de esa encarnación de la idiosincrasia aragonesa. Un aragonesismo que, si en un primer momento pudo fundamentarse especialmente en la elección de los asuntos, pronto se vio que debía ir más allá: quedando asociado a una dimensión escasamente definida en la que se manejaban reiteradamente conceptos como alma, raza, herencia recibida, aroma familiar, estudio de caracteres o sentimiento de pertenencia. Incluso una cita internacional como fue la Hispano-Francesa de 1919 se entendió como una oportunidad para afirmar la identidad estética de las distintas regiones españolas, tal y como recogía José Francés en el propio catálogo de la muestra.

Caso singular en relación con la valoración plástica fundamentada en los principios del aragonesismo fue el de Miquel Viladrich. Pese a que éste se encontraba instalado en Fraga e implicado activamente en la vida de localidad, se entendió que la suya era una visión tomada desde el exterior. Como mucho, hubo quien señaló su capacidad para recoger el espíritu de las fragatinas; el del conjunto de Aragón parecía estar reservado para los pintores autóctonos.

La situación empezó a cambiar a partir de 1919, cuando las mismas voces que abogaban por el regionalismo, demandaban apartarse del españolismo más superficial apostando por una pintura que fuera al tiempo aragonesa y universal. En este proceso fue fundamental el contacto con la Asociación de Artistas Vascos, cuyo modelo se tomó no sólo desde el punto de vista organizativo, sino también por el anhelo de constituir un arte regional con una identidad tan definida como la que se percibía entre los vascos.

Paralelamente, y sin renunciar a la cuestión regional, la retórica de exaltación aragonesista comenzaba a perder importancia en favor de un discurso en el que la necesidad de modernización de los lenguajes e infraestructuras del medio artístico aragonés era una

tarea ineludible. De ahí que la prensa aragonesa empezara a mostrar un cierto interés por los derroteros que estaba tomando el arte internacional y se interrogara por las consecuencias que esto tendría para los autores españoles.

De ese momento de transición entre los principios que habían regido durante la década anterior y los que estaban por llegar, fueron expresión las dos exposiciones organizadas por la Asociación de Artistas Aragoneses en 1921 y 1923. En cualquier caso, hemos incluido éstas dentro del periodo de madurez del regionalismo pictórico puesto que la recepción del arte nuevo en Aragón, no tendría lugar hasta mediados de los años veinte. Y, aún a partir de ese momento, las expresiones plásticas más asociadas al periodo anterior y los discursos críticos que abogaban por ellas, siguieron contando con una importante presencia en el medio aragonés.

Durante las décadas de 1920 y 1930 se desarrollaron nuevas visiones de lo aragonés que se alejaban de las premisas propias de la mímesis realista, prefiriendo la representación de los ambientes populares con gran libertad en la captación de las formas y el uso del color, ofreciendo así una versión renovada del costumbrismo (Díaz, Acín –dos autores que ya se habían movido en este ámbito durante la década anterior–, Rincón o el primer Durbán); frente a otra tendencia que reinterpretaba los principios del regionalismo, de manera más o menos consciente, a partir de las nuevas formas figurativas asociadas a los realismos de nuevo cuño (Condoy, de nuevo Durbán o Aguado). En ambos casos, eso sí, había espacio para la reducción geométrica de los perfiles y la simplificación de los espacios en que se ambientan las escenas. Todavía en la década de 1930 hay que llamar la atención sobre las dos últimas grandes obras del regionalismo pictórico aragonés en las que los principios que lo configuraron se mostraban capaces de abrirse a nuevos planteamientos, diferentes entre sí pero, en cualquier caso, más acordes con ese momento: *La Jota* de Marín Bagüés y *Alegoría del Comercio, la Industria y la Agricultura* de Rafael Aguado Arnal.

Para finalizar, cabe señalar que muchas de las inquietudes que habían motivado las investigaciones en torno a la cuestión regional, la identidad local y su relación con el contexto español, siguieron preocupando a la intelectualidad aragonesa hasta el final del periodo que hemos tratado. En cualquier caso, en 1929, Marín Sancho constataba, una vez más, el fracaso de los intentos por configurar un arte específicamente aragonés y, aunque todavía insistía en la necesidad de trabajar en ello, escasa validez podían tener para entonces esos planteamientos, entre otras cuestiones, porque el propio discurso artístico del momento se había transformado. Pocos años después, Valenzuela, quien había abierto el debate al respecto, certificaba el final de los regionalismos plásticos. Ya no era posible fundamentar las escuelas artísticas en unos supuestos caracteres comunes que se habían diluido con la universalización de los lenguajes. El tiempo para una quimera en la que tantos esfuerzos se invirtieron había pasado.



6

BIBLIOGRAFÍA

Estructuramos la bibliografía a partir de dos apartados fundamentales: fuentes y bibliografía. En el primero incluimos las publicaciones aparecidas en el marco cronológico tratado en el estudio –y en algún caso con anterioridad–, incluyendo también algunas editadas originalmente en ese momento pero a las que hemos tenido acceso a partir de reediciones posteriores. Al mismo tiempo, diferenciamos entre un primer apartado en el que se incluyen las obras de carácter general, los catálogos y los folletos de exposiciones; y un segundo en el que reunimos los artículos aparecidos en diarios y revistas.

En cuanto a la bibliografía, es decir, los trabajos publicados con posterioridad al año 1939, queda dividida en dos subapartados: uno para las obras de carácter general y otro para las publicaciones referidas a los autores y el territorio aragonés. En ambos casos se incluyen monografías, catálogos de exposiciones y artículos en publicaciones periódicas.

En cuanto a la ordenación de cada uno de los apartados es alfabética, tanto si la referencia está encabezada por el nombre del autor, como si lo está por el título de la obra. En este segundo caso, se trata de artículos anónimos o de obras colectivas, como catálogos de exposiciones, en las que no se indica un responsable de la edición. Cuando se enumera más de una obra de un mismo autor, hemos optado por situar éstas en orden cronológico en lugar de alfabético, de modo que sea más sencillo comprender su trayectoria.

FUENTES

Obras de carácter general, catálogos y folletos de exposiciones

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*, Barcelona, CNT, 1937 (colección semanal reeditada como monografía en París por la ed. Umbral).

ANTÓN DEL OLMENT, F., *El alma nacional: sus vicios y sus causas: genealogía psicológica del pueblo español*, Madrid, 1915.

ARAGAY, J., *El nacionalisme de l'Art*, Barcelona, La Revista, 1920.

AZORÍN, "Elegía a Costa", en *Lecturas españolas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 122-125.

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. "Viladrich", en *Las horas solitarias*, Madrid, Caro Raggio, 1920 (2ª edic.), pp. 111-117.

BERTRÁN, L., *M. Viladrich. La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Talleres gráficos de Caras y Caretas, 1926.

BERUETE, A. de, *Joaquín Sorolla*, Madrid, Estrella, 1920.

BIASI, G., *I parenti poveri. Postilla alla comparsa conclusionale sulle Quadriennali*, Sassari, 1935.

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

BRIZ, J., *Deudas sagradas (Cuentos del Pilar)*, Zaragoza, Talleres editoriales El Noticiero, 1941.

CALVO ALFARO, J., *Doctrina regionalista de Aragón*, Zaragoza, Edizións de l'Astral, 1996, p. 5 (edición original publicada por la revista *El Ebro* en 1922).

CASTÁN PALOMAR, F., *Aragoneses contemporáneos: 1900-1934: diccionario biográfico*, Zaragoza, Ediciones Herrein, 1934.

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. Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz, 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 Primer Salón de Otoño, Madrid, Ángel Alcoy, 1920.

Catálogo del Segundo Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1921.

Catálogo del Tercer Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1922.

Catálogo del Cuarto Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1923.

Catálogo del Quinto Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1924.

VI Salón de Otoño. Catálogo de pintura, escultura, grabado y arte decorativo, Madri, Asociación de Pintores y Escultores, 1925.

Catálogo del Séptimo Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1927.

Catálogo del Octavo Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1928.

Catálogo del Noveno Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1929.

Catálogo del Décimo Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1930.

Catálogo del Undécimo Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1931.

Catálogo del Duodécimo Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1932.

Catálogo del XIII Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1933.

Catálogo del Catorce Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1934.

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 ducación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1941.

CAVEDA, J., *Memorias para la Real Academia de San Fernando y de Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid, 1867, t. II.

CELORRIO, S y CASAÑAL, A., *Jotas: cantares aragoneses*, Zaragoza, Taller Editoriales de Heraldo de Aragón, 1912.

CHARLES-BRUN, J., *El regionalismo*, Madrid, Francisco Beltrán, 1918.

DALMAU, J., "Prefaci", en *Exposició Pintures i dibuixos Vicens Rincón*, Barcelona, Galeries Dalmau, 1923.

DALMAU, J., "Prefaci", en *Exposició Vicente Rincón. Originals-Pintures-Expresionisme*, Barcelona, Galeries Dalmau, 1921.

DOMÉNECH, R., *El nacionalismo en arte*, Madrid, Editorial Páez, [193?].

EL VIZCONDE DE ESCORIAZA, "Julio Antonio 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.

ENCINA, J. de la, *La trama del arte vasco*, Bilbao, Editorial Vasca, 1919.

ENCINA, J. de la, *Julio Antonio*, Madrid, Saturnino Calleja, 1920.

ESTÉVEZ ORTEGA, E., *Arte gallego*, Barcelona, Lux, 1930.

Exposición de obras del pintor Félix Lafuente en el Círculo oscense [folleto de la exposición], Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, 1925.

Exposición de obras de Zuloaga y artistas aragoneses. Índice [folleto de la exposición], Zaragoza, Tip. Heraldo, 1916.

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 General de Bellas Artes de 1906. Edición oficial. Catálogo, Madrid, Imp. Alemana, [1906].

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908. Edición oficial. Catálogo, Madrid, Mateu, [1908].

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 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.

Estudio Goya [catálogo de exposición], Salón de Quintas de la Diputación Provincial de Zaragoza, 1932.

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.

FRANCÉS, J., *Anglada Camarasa*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1916.

FRANCÉS, J., *El año artístico 1916*, Madrid, Mundo Latino, 1917.

FRANCÉS, J., *El año artístico 1922*, Madrid, Mundo Latino, 1923.

FRANCÉS, J., *El año artístico 1923-1924*, Madrid, Mundo Latino, 1925.

G. CAMIO, P., *Artistas catalanes*, Madrid, Zoila Ascasibar, 1929.

GARCÍA MAROTO, G., *Del Jardín del Arte: joyas esmaltadas por el pintor Gabriel García Maroto el año de MCMXI*, Madrid, 1911.

GARCÍA MAROTO, G., *El año artístico. Relación de sucesos acaecidos al arte español. Corregidos y comentados por Gabriel García Maroto*, Madrid, José Fernández Arias, 1913.

GARCÍA MAROTO, G., *La canción interior*, [Barcelona], 1914.

GARCÍA MAROTO, G., *Teoría de las artes nobles. Elementos de filosofía e historia del arte español*, La Solana, R. de la O., [1914?].

GARCÍA MAROTO, G., *Federico Beltrán y la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915*, Madrid, Imprenta Española, 1915.

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).

GARCÍA-ARISTA, G., *Fruta de Aragón*, II, Madrid, Rivadeneyra, 1924.

GIL FRANCO, R., *Joaquín Sorolla*, Madrid, Sáenz de Juberá Hermanos, 1913.

GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Sur del renacimiento escultórico español*, [Madrid], Imprenta Aurora, 1911.

GUTIÉRREZ SOLANA, J., *La España negra*, Granada, Editorial Comares, 1998, p. 226 (1ª ed. Madrid, Francisco Beltrán, 1920).

JEAN-DESTHIEUX, F., *L'evolution régionaliste*, París, 1919.

Libro de oro. Exposición Hispano-Francesa de 1908, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1911.

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.

LLANAS AGUILANIEDO, J. M., *Alma contemporánea. Estudio de estética*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991 (1ª ed. 1899).

MACÍAS PICAVEA, R., *El problema nacional*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1979, p. 341 (1ª edición: *El problema nacional: hechos, causas, remedios*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899).

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

MONEVA Y PUYOL, J., "La Sala Catalana de Bellas Artes", en *Libro de oro. Exposición Hispano-Francesa de 1908*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1911.

NELKEN, M., *Glosario (Obras y artistas)*, Madrid, Librería "Fernando Fé", 1917.

NORDAU, M., *Degeneración,* Pamplona, Analecta, 2004 (1ª ed. 1902).

NORDAU, M., *Los grandes del arte español*, Barcelona, Artes y Letras, [s.a].

ORS, E. d', *Mi Salón de Otoño*, Madrid, Éxito Gráfico, 1924.

ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte*, Barcelona, Planeta, 2010, p. 166 (1ª ed. Madrid, Revista de Occidente, 1925).

OSSORIO Y BERNAD, M. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Giner, 1975 (1ª ed. 1883-1884).

PANTORBA, B. de, *Artistas andaluces,* Madrid, Zoila Ascasibar, 1929.

PANTORBA, B., de, *Artistas vascos*, Madrid, Zoila Ascasibar, 1929.

PANTORBA, B. de., *M. Barbasán* [edición crítica y documentación preparadas por Manuel García Guatas], Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984 (1ª ed. 1939).

PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [c. 1918].

PRAT DE LA RIBA, E., *La nacionalitat catalana*, Barcelona, 1906.

RIVED, "Cómo nació la Sociedad Fotográfica de Zaragoza", en *Anales de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza*, Zaragoza, 1923.

ROH, F., *Realismo mágico. Post expresionismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

ROMIER, L., *Plaisir de France*, París, Hachette, 1932.

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

SALMON, A., *La Jeune peinture française*, París, A. Messein, 1912.

SÁNCHEZ DE TOCA, J., *Regionalismo, Municipalismo y Centralización*, Madrid, R. Velasco Impresor, 1907.

SEGARD, A., *Peintres d'aujourd'hui: Les decorateurs*, París, Librairie Paul Ollendorff, 1914.

TAINE, H., *Filosofía del arte*, Barcelona, Iberia, 1960 (1ª ed. 1865).

TORRENTE, G., *Cien años de nacionalismo aragonés* [edición a cargo de Antonio Peiró], Zaragoza, Rolde de Estudios Nacionalista Aragonés, 1988 (recopilación de artículos publicados en prensa).

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

Trabajos premiados y documentos leídos en los Juegos Florales que por primera vez se celebraron en Zaragoza el día 16 de octubre de 1894 mediante convocatoria de su Excmo. Ayuntamiento, Zaragoza, Tip. de Julián Sanz y Navarro, 1895.

TRAPIER, E. du Gué, *Sorolla in the Collection of the Hispanic Society of America. Sketches for the Provinces of Spain*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1926.

TRAPIER, E. du Gué, *Catalogue of Paintings (19th and 20th) in the Collection of the Hispanic Society of America*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1932.

UNAMUNO, M. de, *En torno al casticismo*, Madrid, Alianza, 1986 (1ª ed. 1895).

UNAMUNO, M. de, *Obras completas, vol. 6. La raza y la lengua*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958.

UNAMUNO, M. de., *En torno a las artes (del teatro, el cine, las bellas artes, la política y las letras)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976 (recopilación de textos).

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.

VALLE-INCLÁN, R. del, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995 (1ª ed. 1916).

VALLE-INCLÁN, R. del, *Artículos completos y otras páginas olvidadas* [edición de Javier Serrano Alonso], Madrid, Istmo, 1987 (recopilación de textos).

VERHAEREN, É. y REGOYOS, D. de, *España negra*, Barcelona, Terra Incógnita, 1999, p. 81-2 (1ª edición, Barcelona, Pedro Ortega, 1899).

VILADRICH, M., *Silió dimite a Benlliure*, Zaragoza, mayo de 1919.

Artículos en publicaciones periódicas

"A nuestros suscriptores", *Aragón*, nº 34, Zaragoza, 1 de septiembre de 1912, p. 265.

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

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., "Arte Aragonés. La Exposición, su clausura y obras vendidas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 29 de diciembre de 1921, p. 1.

"¡Abajo el flamenquismo!", *Ideal de Aragón*, nº 2, Zaragoza, 16 de octubre de 1915, p. 1.

"ABC en Zaragoza", *ABC*, Madrid, 18 de marzo de 1925, p. 21.

ABELLA, A., "Caras y mascarillas", *Paraninfo,* nº 47, Zaragoza, 7 de octubre de 1915, pp. 2-4.

ABELLA, A., "Examinando críticas. Regionalismo", *Paraninfo*, nº 49, 23 de octubre de 1915, pp. 6-7.

ABELLA, A., "La bohemia en Zaragoza", *Paraninfo*, nº 51, Zaragoza, 17 de noviembre de 1915, p. 5.

ABELLA, A., "Barradas con Zuloaga", *Paraninfo*, nº 52, Zaragoza, 26 de noviembre de 1915, p. 11.

ABELLA, A., "En el Lanw-Tennis. Exposición Barradas", *Paraninfo*, nº 54, Zaragoza, 14 de diciembre de 1915, pp. 6-7.

ABELLA, A., "De Arte", *La Crónica*, 16 de diciembre de 1915, p. 1

ABELLA, A., "La obra de un artista aragonés. Martín Durbán", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 29 de junio de 1928, p. 16.

ABRIL SORIANO, "Nota de arte", *ABC*, Madrid, 18 de octubre de 1919, p. 10.

ABRIL, M., "La Exposición en el Palacio del Retiro (I), *Heraldo de Madrid*, 9 de junio de 1925.

ABRIL, M., "Concurso Nacional sobre trajes regionales", *Blanco y Negro*, Madrid, 25 de noviembre de 1934, s/n.

ABRIL, M., "Trajes regionales de ritual", *Blanco y Negro*, Madrid, 1 diciembre 1934, s/n.

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

ACEBAL, F., "Evaristo Valle, pintor asturiano", *El Publicador*, Gijón, 15 de julio de 1909, p.2.

ACÍN, "Buen tempero en Barcelona", *El Diario de Huesca*, Huesca, 3 de octubre de 1913, p. 2.

ACÍN, R., "Con cursiva del diez. No os olvido", *El Diario de Huesca*, Huesca, 4 de diciembre de 1914, p. 1.

ACÍN, R., "El pintor Lafuente", *El Diario de Huesca,* Huesca, 28 de julio de 1916, p. 2.

ACÍN, R., "Cristos-Judas", *El Diario de Huesca*, Huesca, 19 de febrero de 1918.

ACÍN, R., "Cristos-Judas", *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 23 de febrero de 1918, pp. 1-2.

ACÍN, R., "Florecicas (de colaboración)", *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 3 de agosto de 1923, p. 1.

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.

ACÍN, R., "Exposición de obras del pintor Félix Lafuente", *El Diario de Huesca*, Huesca, 22 de julio de 1925, p. 1.

ACÍN, R., "Exposición de obras del pintor Félix Lafuente", *La Tierra*, Huesca, julio de 1925.

ACÍN, R., "Venta de cuadros del pintor Lafuente", *Aragón*, nº 4, Zaragoza, SIPA, enero de 1926, p. 54.

ACÍN, R., "El amado maestro", *El Diario de Huesca*, Huesca, 11 de octubre de 1927, p. 1.

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

ACÍN, R., "En el Centenario de Goya. Unos minutos de silencio", *El Diario de Huesca*, Huesca, 15 de abril de 1928, p.1.

ACÍN, R., ¿Centenario de Goya?*, El Ebro*, nº 131, Barcelona, abril de 1928.

ACÍN, R., "En memoria del pintor Félix Lafuente", *El Diario de Huesca*, Huesca, 10 de octubre de 1928.

ACÍN, R., "El joven artista Manolo del Arco", *El Diario de Huesca*, Huesca, 6 de junio de 1930, p. 1.

"Actualidad artística en España. R. Aguado Arnal", *Revista de Bellas Artes*, nº 4, Madrid, febrero de 1922, p. 15.

"Agrupación Artística Aragonesa", *Vida Aragonesa*, nº 4, 26 de noviembre de 1921, p. 5.

"Agrupación Artística Aragonesa", *Vida Aragonesa*, nº 6, Zaragoza, 5 de enero de 1922, p. 3.

"Agrupación Artística Aragonesa", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de noviembre de 1924, p. 2.

AGUILAR, M., "Cartas catalanas. Los salones", *El Imparcial*, Madrid, 3 de mayo de 1917, p. 1.

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

ALAIZ, F., "Miguel Viladrich", *El Diario de Huesca,* Huesca, 8 de julio de 1913, p. 1.

ALAIZ, F., "Una sevillana", *El Diario de Huesca*, Huesca, 16 de mayo de 1913, p. 1.

ALAIZ, F., "Con cursiva del diez. Azulejos", *El Diario de Huesca,* Huesca, 30 de noviembre de 1915, p. 1

ALAIZ, F., "El regionalismo. Aragón no puede vivir", *España*, nº 104, Madrid, 18 de enero de 1917, pp. 10-11.

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

ALAIZ, F., "Temas aragoneses. Municipalismo", *Aragón*, nº 38, Zaragoza, 20 de abril de 1918, pp. 4-5.

ALAIZ, F., "Temas aragoneses. Encer [sic] y convencer", *El Sol*, Madrid, 23 de julio de 1918, p. 4.

ALAIZ, F., "Temas aragoneses. Vencer y convencer", *Aragón*, nº 49, Zaragoza, 27 de julio de 1918, pp. 2-3.

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

ALAIZ, F., "Aragón. Ante las elecciones. Intervención", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 20 de mayo de 1919, p. 4.

ALAIZ, F., "Exposición Hispanofrancesa de Zaragoza. Los vascos", *El Sol*, Madrid, 8 de junio de 1919, p. 5.

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

ALAIZ, F., "Un caso de incomprensión", *Revista de Aragón*, nº 1, Zaragoza, julio de 1919, p. 5.

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

ALAIZ, F., "La escuela de conspiradores", *El Ebro*, nº 19, Barcelona, 20 de noviembre de 1919, p.7.

ALAIZ, F., "Los moros leales de Aragón", *España*, nº 264, Madrid, 22 de mayo de 1920, p. 15

ALAIZ, F., "Españoletas", *Vida Aragonesa*, nº 5, Zaragoza, 12 de noviembre de 1921, p. 4.

ALBAREDA HERMANOS, "Arte y artistas", *El Noticiero*, Zaragoza, 1 de enero de 1924, pp. 13-14.

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

ALBAREDA HERMANOS, "Arte y artistas. Resumen del año artístico 1924", *El Noticiero*, Zaragoza, 1 de enero de 1925, p. 14.

ALBAREDA HERMANOS, "Juan José Gárate", *El Noticiero*, Zaragoza, 31 de mayo de 1925, p. 3.

ALBAREDA HERMANOS, "En el Centro Mercantil. La Exposición Berdejo-Pelegrín", *El Noticiero*, Zaragoza, 7 de noviembre de 1926, p. 3.

ALBAREDA HERMANOS, "Comentarios al primer Salón regional de Bellas Artes", *El Noticiero*, Zaragoza,10 de diciembre de 1929, p. 4.

ALBAREDA HERMANOS, "Primer Salón regional de Bellas Artes. La pintura", *El Noticiero*, Zaragoza, 14 de diciembre de 1929, pp. 1-2.

ALBAREDA HERMANOS, "II Salón regional de Bellas Artes", *El Noticiero*, Zaragoza, 19 de diciembre de 1930, p. 3

ALBAREDA HERMANOS, "La exposición regional de Arte Aragonés", *El Noticiero*, Zaragoza, 3 de junio de 1933, p. 2.

ALBAREDA, HERMANOS, "Artes plásticas", *Agrupación Artística Aragonesa*, nº 2, Zaragoza, junio de 1933, p. 7.

ALCÁNTARA, F., "La Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 16 de mayo de 1904, p. 1.

ALCÁNTARA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 7 de mayo de 1908, p. 4.

ALCÁNTARA, F., "Ignacio Zuloaga. Arte y nacionalidad", *El Imparcial*, Madrid, 19 de marzo de 1910, p. 2.

ALCÁNTARA, F., "Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 4 de mayo de 1910, pp. 3-4.

ALCÁNTARA, F., "Caracteres de la Exposición", *El Imparcial*, Madrid, 4 de octubre de 1910, pp. 3-4.

ALCÁNTARA, F., "El arte nacional. Apertura de la Exposición de Bellas Artes", *El Imparcial*, Madrid, 29 de mayo de 1917, pp. 3-4.

ALCÁNTARA, F., "La vida artística. El triste caso del pensionado en Roma", *El Sol*, Madrid, 1 de diciembre de 1917, p. 2.

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.

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.

ALCÁNTARA, F., "La vida artística. Los cuadros de José Gárate en el salón permanente del Círculo de Bellas Artes", *El Sol*, Madrid, 20 de febrero de 1924, p. 4.

ALCÁNTARA, F., "La vida artística. La de Bianqui en el Círculo", *El Sol*, Madrid, 22 de noviembre de 1928, p. 10.

ALMÁCIGA, "Exposición de Bellas Artes", *El Mundo*, Madrid, 4 de octubre de 1910.

ALMARAL, "La Exposición de Arte. Félix Lafuente", *La Crónica*, Zaragoza, 25 de octubre de 1912, p. 4.

ALMARAL, "La Exposición de Arte. Julio García Condoy", *La Crónica*, Zaragoza, 22 de octubre de 1912, p. 5.

ALMARAL, "In memoriam. Zuloaga y la casa de Goya", *La Crónica*, Zaragoza, 22 de noviembre de 1912, p. 4.

ALMOGÁVAR, "Aragón en Barcelona", *El Ebro*, nº 107, Barcelona, febrero-marzo de 1926, p. 1.

ALMOGÁVAR, "Nuestra Fraga", *El Ebro*, Barcelona, 20 de noviembre de 1921.

"Amigos de Fraga", *La Ribera del Cinca*, nº 1, Fraga, 27 de abril de 1929, pp. 3-6.

ANASAGASTI, T. de, "El arte vasco. Carta abierta al señor presidente de la Asociación de Artistas Vascos", *El Noticiero Bilbaíno,* Bilbao, 4 de noviembre de 1915.

AÑOTO, M., "Nuestros artistas. En el estudio de Félix Lafuente", *El Diario de Huesca*, Huesca, 20 de febrero de 1917, pp. 1-2.

APOLO, "Exposición de Arte Aragonés. Pintura I", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 21 de diciembre de 1921, p. 2.

APOLO, "Exposición de Arte Aragonés. Pintura II", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de diciembre de 1921, p. 2.

APOLONIO, "Exposición de Arte de la Asociación de Artistas Vascos de Bilbao en Zaragoza", *Ahtenaeum*, Zaragoza, mayo de 1921, pp. 12-14.

APOLONIO, "Ultraísmo pictórico o mamarrachadas coloristas", *Ahtenaeum,* Zaragoza, junio de 1921, pp. 15-16.

APOLONIO, "Asociación de Artistas Aragoneses. 2ª Exposición", *Athenaeum*, Zaragoza, enero, febrero, marzo de 1923, pp. 43-44.

"Aprovechamiento", *El Diario de Huesca*, Huesca, 20 de junio de 1891, p. 10-11.

"Aprovechamiento", *El Diario de Huesca*, Huesca, 21 de junio de 1898, p. 10.

ARA BURGES, M., "De Arte. ¡Zuloaga!", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 6 de junio de 1916, p. 1.

ARA BURGES, M., "¡¡¡Zuloaga!!!", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 11 de junio de 1916, p. 1.

"Aragón en Cataluña. Prosiguen los festejos. La Exposición de Arte", *La Vanguardia*, Barcelona, 9 de septiembre de 1916, p. 2.

"Aragón regionalista", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 31 de julio de 1899, p. 1.

"Aragón y José Benlliure", *La Correspondencia de Aragón*, Zaragoza, 30 de marzo de 1910, p. 1.

"Aragón. Goya y los artistas aragoneses", *El Sol*, Madrid, 16 de abril de 1926, p. 3.

ARBO, C., "Xerrameques Artistiques", *L'Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 20 de enero de 1922, p. 54.

ARCO, R. del, "Impresiones artísticas. La Exposición Zuloaga", *El Diario de Huesca*, Huesca, 7 de junio de 1916, pp. 1-2.

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

ARCO, R. del, "La Exposición Hispano-Francesa de pintura y escultura de en Zaragoza", *El Liberal*, Madrid, 26 de mayo de 1919, p. 1.

ARCO, R. del, "El baturrismo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de enero de 1926, p. 1.

ARCO, R. del, "El retiro de Viladrich", *Estampa,* Madrid, 22 de octubre de 1929, p. 11.

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

"Arte Moderno. En el Casino de Zaragoza", *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de octubre de 1908, p. 2.

"Arte Moderno. Exposición en el Casino de Zaragoza", *El Noticiero*, Zaragoza, 15 de octubre de 1908, p. 4.

"Arte Moderno", *El Mercantil*, Teruel, 14 de junio de 1917.

"Arte. Un ofrecimiento de Eduardo Chicharro", *Juventud,* nº 6, Zaragoza, 12 de abril de 1914, p. 5.

"Asociación de Artistas Aragoneses", *Vida Aragonesa*, nº 3, Zaragoza, 12 de noviembre de 1921, p. 3.

"Asociación de Artistas Vascos", *España*, nº 94, Madrid, 9 de noviembre de 1916, p. 14.

"Asociación de Artistas", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 24 de diciembre de 1900, p. 1.

"Asociación de Pintores y Escultores", *El Imparcial*, Madrid, 16 de abril de 1914, p. 5.

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

"Ateneo. Un banquete", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 14 de enero de 1901, pp. 1-2.

"Ateneo", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 5 de enero de 1900, p. 2.

"Ateneo", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 26 de enero de 1900, p. 1

"Ateneo", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 24 de septiembre de 1900, p. 1.

AZNAR NAVARRO, F., "La actualidad. Un apunte-retrato de Cavia", *La Correspondencia de España*, Madrid, 20 de julio de 1920, p. 1

AZORÍN, "La España de un pintor", *ABC*, Madrid, 7 de abril de 1910, pp. 5-6.

BALLESTEROS DE MARTOS, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Mañana*, Madrid, 29 de mayo de 1917.

BALLESTEROS DE MARTOS, "La Exposición nacional de Bellas Artes", *La Mañana*, Madrid, 30 de mayo de 1917.

BALLESTEROS DE MARTOS, "Notas de Arte. El pintor Miguel Viladrich", *La Mañana*, Madrid, 16 de junio de 1918.

BALSA DE LA VEGA, R., "Zaragoza y su exposición", *Revista Aragonesa,* nº 16 á 21, Zaragoza, julio a diciembre de 1908, pp. 14-21.

"Banquete a Zuloaga", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 7 de febrero de 1917, p. 3.

"Basta un poco de generosidad. Pequeñez de los sacrificios e importancia de las ventajas", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 12 de junio de 1920.

BEL, G., "Renacimiento aragonés", *España Nueva*, Madrid, 11 de agosto de 1919, p. 1.

BEL, G., "PARECERES. Arte nuevo", *El Noticiero*, Zaragoza, 24 de julio de 1924, p. 6.

BEL, G., "Rafel y yo", c. octubre de 1924.

BEL, G., "Lirios", *Mediterráneo*, Barcelona, 18 de febrero de 1928.

BEL, G., "Postales Ibéricas: Aragón", *La Gaceta Literaria*, nº 73, Madrid, 1 de enero de 1930, p. 8.

BEL, G., "Propósitos", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 5 de noviembre de 1930, p. 1.

BENET, R., "Vicente Rincón en las Galerías Dalmau", *La Publicidad*, Barcelona, 25 de enero de 1922, p. 3.

"Bellas Artes. Los artistas vascos", *La Esfera*, Madrid, 18 de noviembre de 1916.

BLANCO CORIS, J., "La Exposición de Bellas Artes. Sección de pintura", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 28 de mayo de 1917, p. 2.

BLANCO CORIS, J., "Arte y Artistas. Exposición Aguado Arnal", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 19 de enero de 1922, p. 3.

BLANCO CORIS, J., "Los frutos del centralismo", *Gaceta de Bellas Artes*, nº 205, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1 de diciembre de 1922, p. 2.

Boletín del Centro Aragonés de Barcelona, nº 21, Barcelona, octubre de 1910.

Boletín Extraordinario del Centro Aragonés de Barcelona, Barcelona, 30 de septiembre de 1916.

BORRÁS, T., "Artes & Letras. El pintor Viladrich II", *La Tribuna*, Madrid, 15 de junio de 1918, p. 7.

BUENO GROS, A., "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 29 de octubre de 1898, p. 1.

BUENO GROS, A., "Exposición de Bellas Artes en el Ateneo", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 3 de noviembre de 1898, pp. 1-2.

C. C., "Carnet de les Arts. Exposició Vicens Rincón", *La Publicitat*, Barcelona, 28 de abril de 1923, p. 1.

C. R. , "Exposición Gil Bergasa", *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 de febrero de 1914, p. 4.

CALVO ALFARO, J., "Nacionalismo aragonés", *El Ebro*, nº 18, Barcelona, 20 de octubre de 1919.

CALVO ALFARO, J., "Por Aragón. Carta abierta a Don Antonio G. Rocasolano", *El Ebro*, nº 48, Barcelona, 5 de marzo de 1921.

CAMÓN, J., "Zaragoza. Exposición de artistas vascos", *El Ebro*, nº 54, Barcelona, 5 de junio de 1921, p. 2.

CAMÓN, J., "Zaragoza. Una exposición de artistas aragoneses", *El Ebro*, nº 55, Barcelona, febrero de 1922.

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

CARRÀ, C., "Due toscani e un piamontese", *L'Ambrosiano*, 1 de abril de 1927.

CARRASCO, S., "Charlas del Bachiller. El partido regional aragonés", *Aragón*, nº 3, Zaragoza, 28 de enero de 1912, pp. 18-19.

"Carta abierta. La Semana aragonesa en la Exposición Internacional de Barcelona", *El Diario de Huesca*, Huesca, 13 de julio de 1929, p. 3.

"Cartel de fiestas del Pilar", *Juventud*, nº 21, Zaragoza, 26 de julio de 1914, p. 5.

CASANOVA, M., "*ABC* en Zaragoza", *ABC*, Madrid, 18 de marzo de 1925, p. 21.

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

CASCELLA, A., "Apuntes sobre el regionalismo artístico argentino", *La Esfera*, nº 600, Madrid, Prensa Gráfica, 4 de julio de 1925.

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.

CASTRO LES, V., "Nuestro propósito", *El Diario de Huesca*, Huesca, 23 de enero de 1912, p.1.

CASTRO LES, V., "Turismo provincial. El Covadonga aragonés", *El Diario de Huesca,* Huesca, 10 de marzo de 1912, p.1.

CASTRO LES, V., "¿Qué es un Sindicato de iniciativas?", *El Diario de Huesca*, Huesca, 10 de marzo de 1912, p.1.

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

CASTRO, C. de, "El arte y las razas. Psicología. Lógica y ética del traje regional español", *La Esfera*, nº 541, Madrid, 17 de mayo de 1924.

"Centenario de Goya", *Aragón*, nº 10, Zaragoza, SIPA, julio de 1926.

"Centros y sociedades. Ateneo", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 1 de febrero de 1900, pp. 1-2.

"Centros y sociedades. Ateneo", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 26 de diciembre de 1900, p. 1.

"Cesantía y nombramiento", *El Diario de Huesca*, Huesca, 13 de noviembre de 1893, p. 10.

CIDÓN, F. de, "De Arte. Exposición Martín Durbán y Honorio García", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 19 de octubre de 1926, p. 3.

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.

CIERVO, J., "La vida artística en Barcelona. Exposición de Primavera", *La Esfera*, nº 494, Madrid, 23 de junio de 1923.

CIERVO, J., "La vida artística en Barcelona. R. Aguado Arnal y Mateo Balasch", *La Esfera*, nº 535, Madrid, 5 de abril de 1924.

"Círculo de Bellas Artes", *El Noticiero*, Zaragoza, 30 de marzo de 1933, p. 3

CISTUÉ DE CASTRO, P., "La Exposición Internacional de Barcelona. Impresiones de un forastero", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de mayo de 1929.

CLAUDIO, "La Exposición de Bellas Artes. En el buen camino", *El País*, Madrid, 22 de mayo de 1912, p.1.

"Colegio de San José", *El Diario de Huesca*, Huesca, 30 de septiembre de 1903, p. 1.

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

"Concurso de Heraldo. Tarjetas postales. Fallo del jurado", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de diciembre de 1902, p. 1.

"Concurso de postales del *Heraldo de Aragón*", *El Diario de Huesca*, Huesca, 28 de diciembre de 1903, p. 2.

"Concurso desierto. Fiestas del Pilar", *El Noticiero*, Zaragoza, 12 de julio de 1914, p. 1.

"Concurso", *El Diario de Huesca*, Huesca, 26 de agosto de 1925, p. 3.

"Concursos de Pintura y Literatura", *ABC*, Madrid, 12 de mayo de 1923, p. 12.

"Concursos. El Patronato de la Fundación Villahermosa-Guaqui", *Arte Aragonés*, nº 2, Zaragoza, febrero de 1912.

"Conferencia de Valle Inclán", *La Correspondencia de España*, Madrid, 15 de noviembre de 1916, p. 4.

"Córdoba. La Exposición de Bellas Artes. Clausura y adjudicación de premios", *ABC*, Madrid, 2 de junio de 1936, p. 34.

CORREA-CALDERÓN, "Comentario a la Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 de mayo de 1920.

"Corrida goyesca", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 12 de mayo de 1927, p. 3.

CORTADA, A., "El pintors catalans a Madrid", *L'Avenc*, nº 4, octubre de 1892

COSTA, J., "Los intelectuales ante la exposición. Carta de Costa", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 16 de febrero de 1908

CRESPO ORDÓÑEZ, L., "Arte modernista y arte moderno", *Gaceta de Bellas Artes*, nº 418, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, diciembre de 1932, pp. 14-16.

"Crónica de la Exposición. El arte contemporáneo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de junio de 1908, p. 3.

"Crónicas de Arte. Zuloaga en Zaragoza", *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 20 de noviembre de 1915, p. 3.

D. L., "De Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 21 de septiembre de 1900, p. 2.

D. L., "De Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de septiembre de 1900, p. 2.

"De arte y artistas. La casa de Goya", *La Crónica*, Zaragoza, 21 de diciembre de 1912, p. 7.

"De Arte. El título de Ramón y Cajal", *Diario de Zaragoza*, Zaragoza, 5 de enero de 1901, p. 1.

"De Arte. En vías de hecho", *El Noticiero,* Zaragoza, 1 de septiembre de 1908, p. 1.

"De Arte. Exposición Hispano-Francesa", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 23 de mayo de 1918, p. 1.

"De Arte. Exposición permanente", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de mayo de 103, p. 1.

"De Arte. García Condoy", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de noviembre de 1911, p. 1.

"De Arte. La exposición regional", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 30 de mayo de 1911, p. 1.

"De Arte. Los cuadros del ayuntamiento", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de febrero de 1908, p. 1.

"De Arte. Los pensionados", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de enero de 1905, p. 1.

"De Arte. Obras de Juan José Gárate", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19 de febrero de 1910, p. 1.

"De Arte. Pinturas decorativas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 27 de junio de 1903, p. 1.

"De Arte. Una carta de Zuloaga", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de diciembre de 1904, p. 1.

"De Arte. Una exposición para Octubre", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de agosto de 1916, p. 1.

"De Arte. Una exposición", *Heraldo de Aragón*, 16 de noviembre de 1903, p. 1.

"De Arte", *Aragón,* nº 17, Zaragoza, SIPA, 5 de mayo de 1912, p. 134.

"De Arte", *Aragón*, nº 51, Zaragoza, SIPA, diciembre de 1929, p. 237.

"De Arte", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 31 de diciembre de 1900, p. 1.

"De Arte", *El Noticiero*, Zaragoza, 10 de septiembre de 1908, p. 2.

"De Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 23 de mayo de 1904.

"De Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 3 de mayo de 1912, p. 2.

"De Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de noviembre de 1900, pp. 1-2.

"De Arte", *La Crónica*, Zaragoza, 1 de marzo de 1913, p. 3.

"De Arte", *La Crónica*, Zaragoza, 12 de octubre de 1912, p. 5.

"De Galicia. Estado hermano", *El Ebro*, nº 45, Barcelona, 20 de enero de 1921.

DEDEU, F., "Crónica de Barcelona. Las exposiciones. Galería Dalmau. J. Rincón", *Revista de Bellas Artes*, nº 4, Madrid, febrero de 1922, p. 17.

DELEITO Y PUÑUELA, J., "Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?", *Gente vieja*, Madrid, Evaristo Sánchez, 30 de abril de 1902, pp. 1-2.

"Desde Alcañiz", *El Noticiero*, Zaragoza, 15 de julio de 1928, p. 4.

DETHOREY, E., "Pintura soviética. Carta de Estocolmo", *Nueva España*, Madrid, 1 de mayo de 1930.

"Día memorable. La ciudad recibe la visita del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón y de Turismo del Alto Aragón", *La Ribera del Cinca*, nº 4, Fraga, 18 de mayo de 1929.

Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona 1929, Barcelona, 25 de enero de 1920.

"Díaz Domínguez", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 1 de junio de 1916, p. 3.

"Dionisia Masdeu", *El Noticiero*, Zaragoza, 17 de febrero de 1932.

"Discurso", *El Diario de Huesca*, Huesca, 20 de noviembre de 1906, p. 1.

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.

DOMÉNECH, R., "Exposición de Bellas Artes. El peligro negro", *El Liberal*, Madrid, 21 de noviembre de 1910, p. 4. DOMENECH, R., "Una exposición", *ABC*, Madrid, 19 de noviembre de 1916, p. 5.

DOMENECH, R., "Exposiciones de arte", *ABC*, Madrid, 4 de agosto de 1923, p. 15.

DON RAMIRO, " En homenaje a Pradilla", *Aragón*, nº 3, Zaragoza, 28 de enero de 1912, p. 21.

DON RAMIRO, "La Exposición de «Paraninfo»", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza , 22 de octubre de 1915, p. 1.

DON RAMIRO, "De Arte. La Exposición de «Paraninfo»", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 23 de octubre de 1915, p. 1.

"Dos exposiciones de arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 26 de octubre de 1919.

E. V., "Notas de arte. Exposición Gil Bergasa", *La Época*, Madrid, 6 de febrero de 1914, p. 3.

"Ecos de sociedad", *El Diario de Huesca*, Huesca, 19 de octubre de 1913, p. 2.

"Editorial", *La Ribera del Cinca*, nº 102, Fraga, 18 de abril de 1931.

EDUJOA, "Centenario de Goya", *Aragón*, nº 15, SIPA, Zaragoza, diciembre de 1926, p. 261.

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

"El Alto Aragón en Barcelona. Unas palabras de Ramón Acín", *El Diario de Huesca*, Huesca, 26 de febrero de 1928, p.1

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

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

"El cartel de fiestas. Fallo del jurado", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19 de agosto de 1915, p. 1.

"El cartel de fiestas", *Aragón*, nº 33, Zaragoza, SIPA, 25 de agosto de 1912, p. 258.

"El cartel de fiestas", *Diario de Zaragoza*, Zaragoza, 23 de septiembre de 1900, pp. 1-2.

"El cartel de fiestas", *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de julio de 1914, p. 1.

"El Centro Aragonés de Barcelona. Inauguración de un nuevo edificio", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de junio de 1916, p. 3.

"El Centro Autonomista de Zaragoza", *El Sol*, 7 de marzo de 1919, p. 10.

"El Centro Mercantil de Zaragoza", *La Esfera*, Madrid, 13 de octubre de 1917.

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

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

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

EL CHICO DE BUÑUEL, "Una excursión a Fuendetodos", *La Crónica* (Suplemento Semanal), 11 de mayo de 1913, pp. 1-2.

EL DUENDE DEL BARRANCO DEL MORO, "Perspectivas del Aragón futuro", *El Ebro*, nº 44, Barcelona, 5 de enero de 1921.

"El Círculo de Bellas Artes", *El Noticiero*, Zaragoza, 8 de marzo de 1933, p. 2.

"El Círculo de Bellas Artes", *El Noticiero*, Zaragoza, 23 de marzo de 1933, p. 2.

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

"El cretinismo de *Heraldo de Aragón*", *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 15 de marzo de 1919, p. 2.

El Ebro, nº 47, Barcelona, 20 de febrero de 1921.

El Mercantil, Teruel, 14 de noviembre de 1918.

EL OTRO, "Las artes y los días. Trajes regionales", *El Sol,* Madrid, 27 de noviembre de 1934, p. 2.

EL OTRO, "Las artes y los días. El fallo", *El Sol*, Madrid, 1 de diciembre de 1934, p. 2.

EL OTRO, "Las artes y los días", *El Sol*, Madrid, 2 de diciembre de 1934, p. 2.

"El monumento a Goya", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza,12 de febrero de 1914, p. 1.

"El monumento de la exposición", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 31 de octubre de 1909, p. 1.

"El nuevo Ateneo de Zaragoza", *Diario de Zaragoza*, Zaragoza, 18 de enero de 1898, p. 1.

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

"El regionalismo y los partidos políticos", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 6 de junio de 1920.

"El Rey en Huesca", *El Diario de Huesca*, Huesca, 8 de septiembre de 1903, pp. 1-2.

"El sindicato de iniciativa. Se proyecta instalar en San Juan de los Panetes el Museo de la Antigua Zaragoza", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de diciembre de 1933, p. 6.

"El último monárquico", *El País*, Madrid, 29 de julio de 1899, p. 1.

"El viaje de los reyes", *ABC,* Madrid, 30 de octubre de 1908, p. 8.

"En Barcelona se ha constituido solemnemente la Junta del Centenario de Goya", *El Ebro*, Barcelona, diciembre de 1926, p. 5

"En el Centro Mercantil. Inauguración de la Exposición de artistas vascos", *El Noticiero*, Zaragoza, 24 de mayo de 1921, p. 1.

"En el Centro Mercantil", *El Noticiero*, Zaragoza, 6 de diciembre de 1929, p. 2.

"En el Círculo de Bellas Artes. Exposición de José Gárate", *La Esfera*, nº 532, Madrid, 15 de marzo de 1924.

"En el Palacio de Música. La exposición de Bellas Artes", *La Correspondencia de Aragón*, Zaragoza, 22 de mayo de 1911, p. 2.

"En el pórtico", *El Liberal*, Madrid, 17 de julio de 1916, p. 3.

"En homenaje á Pradilla", *Aragón*, nº 32, Zaragoza, 18 de agosto de 1912, pp. 252-253.

"En honor a Don Carlos Palao", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 de marzo de 1924, p. 3.

"En honor de Pradilla. El homenaje dispuesto", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de enero de 1912, p. 1.

"En honor de Pradilla", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de agosto de 1912, p. 1.

"En la Academia Provincial de Bellas Artes", *La Vanguardia*, Barcelona, 17 de abril de 1905, pp. 1-2.

"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.

"En la Exposición de Artes", *La Correspondencia de Aragón*, Zaragoza, 31 de mayo de 1911, p. 1.

ENCINA, J. de la, "Julio Antonio", *España*, nº 33, Madrid, 9 de septiembre de 1915.

ENCINA, J. de la, "Exposición Maeztu", *España,* Madrid, 11 de mayo de 1916, pp. 12-13.

ENCINA, J. de la, "La Semana Artística. Exposición Nacional", *España*, nº 122, Madrid, 24 de mayo de 1917, pp. 10-11.

ENCINA, J. de la, "La Semana Artística. Exposición Nacional", *España*, nº 123, Madrid, 31 de mayo de 1917, pp. 10-11.

ENCINA, J. de la, "Las tendencias del arte español contemporáneo", *Hermes*, nº 6, junio de 1917.

ENCINA, J. de la, "Un gran artista catalán. El escultor Julio Antonio", *Hermes*, nº 7, Bilbao, julio de 1917.

ENCINA, J. de la, "El arte de Ignacio Zuloaga", *Hermes*, nº 8, Bilbao, agosto de 1917, pp. 515-542.

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

ENCINA, J. de la, "Exposición Viladrich", *España*, Madrid, 27 de junio de 1918.

ENCINA, J. de la, "El té chino", *La Voz*, Madrid, 23 de febrero de 1921.

ENCINA, J. de la, "Togores: ¿español?, ¿francés?", *La Voz*, 11 de diciembre de 1928

"Enhorabuena", *El Diario de Huesca*, Huesca, 18 de junio de 1888, p. 10.

"Enseñanza de dibujo", *El Diario de Huesca*, Huesca, 4 de diciembre de 1893, p. 11.

ESCALPELINO, "La Exposición de Bellas Artes", *La Mañana*, Madrid, 26 de octubre de 1910, p. 1.

"Escritores y artistas. Una reunión en el Casino Mercantil", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de mayo de 1923, p. 1.

"Escuela de Artes y Oficios. Exposición reglamentaria", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 26 de mayo de 1903, p. 1.

"Escuela de Artes y Oficios.", *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 27 de mayo de 1903, p. 2.

"Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 21 de mayo de 1900, p. 1.

"Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 1 de junio de 1903, p. 4.

"Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 2 de junio de 1903, p. 1.

"Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 28 de mayo de 1903, p. 1.

"Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 29 de mayo de 1903, p. 1.

"Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 3 de junio de 1903, p. 1.

"Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 4 de junio de 1903, p. 1.

"Escuela de Artes y Oficios", *El Diario de Huesca*, Huesca, 28 de agosto de 1905, p. 3.

"Escuela de Artes y Oficios", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 30 de mayo de 1909, p. 1.

"*España* saluda al lector y dice", *España*, nº 1, Madrid, 29 de enero de 1915, p. 1.

ESPINA, A., "3 pintores. Pelegrín o el hallazgo", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de enero de 1929, p. 7.

ESTEVAN, H., "Páginas de arte", *El Noticiero*, Zaragoza, 23 de abril de 1914, p. 1.

ESTEVAN, H., "Los olvidados", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 16 de diciembre de 1915, p. 4.

"Esta revista es…", *Revista de Aragón*, nº 1, Zaragoza, julio de 1919, pp. 1-2.

"Excursión a Alquézar. En honor a Zuloaga", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 25 de junio de 1916, p. 1.

"Exposició Vicente Rincón a les Galeries Dalmau", *Gaseta de les Arts*, nº 4, Barcelona, 1 de julio de 1924, p. 5.

"Exposición Aragonesa de Bellas Artes de Barcelona", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 9 de febrero de 1916, p. 2.

"Exposición de alumnos de la Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 27 de mayo de 1901, p. 1.

"Exposición de alumnos de la Escuela de Artes y Oficios", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 27 de mayo de 1902.

"Exposición de Arte Aragonés de Barcelona", *Juventud*, nº 95, Zaragoza, 13 de febrero de 1916, p. 5.

"Exposición de Arte Aragonés", *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 13 de diciembre de 1921.

"Exposición de Arte Aragonés", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de diciembre de 1921, p. 2.

"Exposición de arte vasco", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 24 de mayo de 1921, p. 1.

"Exposición de Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 9 de octubre de 1908, p. 1.

"Exposición de fotografía de Andrada", *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de diciembre de 1931, p. 3.

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

"Exposición hispanofrancesa", *El Sol*, Madrid, 9 de junio de 1918, p. 6.

"Exposición Regional de Arte", *Paraninfo*, nº 48, Zaragoza, 16 de octubre de 1915, p. 5.

"Exposición Regional de Arte", *Paraninfo*, nº 49, Zaragoza, 23 de octubre de 1915, p. 8.

"Exposición Regional de Arte", *Paraninfo*, nº 50, Zaragoza, 8 de noviembre de 1915, p. 3.

"Exposición Regional. El municipio zaragozano", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 16 de junio de 1900, p.1.

"Exposición Regional", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 27 de marzo de 1900, p. 1.

"Exposición Regional", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 9 de junio de 1900, p. 1.

"Exposiciones de artistas aragoneses", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 de octubre de 1924, p. 2.

FELS, F., "Les expositions", *L'Art Vivant*, 1 de junio de 1925, p. 22.

FERRANT, A., "El regionalismo en arte", *Alfar. Revista de Casa América Galicia*, nº 32, [La Coruña], septiembre 1923, pp. 2-4.

"Fiestas", *El Noticiero*, Zaragoza, 15 de octubre de 1912, p. 1.

FIGUERA, L. de la, "Carta Abierta. El Palacio de Bellas Artes zaragozano", *Athenaeum*, Zaragoza, tercer trimestre de 1923, pp. 24-25.

FIGUERA, L. de la, "El Círculo de Bellas Artes. Más contestaciones", *Paraninfo*, nº 39, Zaragoza, 2 de agosto de 1915, p. 2.

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

FILLOL, G., "J. J. Gárate", *Estampa*, nº 13, Madrid, 27 de marzo de 1928, p. 14.

FINAMORE, A., "Organizzazione regionale", en *Il Messaggero*, 16 de enero de 1925.

FLORETE, "En la ciudad heroica", *Nuevo Mundo*, nº 801, Madrid, 11 de octubre de 1899, s/p.

FOLCH I TORRES, J., "El Pintor Viladric de Lleida", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 21 de agosto de 1913.

FOLCH I TORRES, J., "Vicens Rincón, pintor", *Gaseta de les Arts*, nº 70, Barcelona, 1 de abril de 1927, p. 5.

"Fotografías de Aragón", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 de abril de 1913, p. 1.

"Fraga, la ciudad célebre y sencilla", *Aragón*, nº 45, Zaragoza, SIPA, junio de 1929.

FRANCÉS, J., "Españolismo pictórico. Realistas e idealistas", *El año artístico*, v. 1, 1915, Madrid, Mundo Latino, 1916, pp. 104-7.

FRANCÉS, J., "La Exposición Nacional. Españolismo pictórico.- Realistas é idealistas", *Mundo Gráfico*, nº 187, Madrid, 26 de mayo de 1915, p. 6.

FRANCÉS, J., "La farsa ha empezado", *Juventud*, nº 109, Zaragoza, 21 de mayo de 1916, pp. 4-5.

FRANCÉS, J., "De Bellas Artes. Zuloaga y los artistas aragoneses", *Mundo Gráfico*, Madrid, 7 de junio de 1916.

FRANCÉS, J., "El miedo a la vida", *Juventud*, nº 112, Zaragoza, 11 de junio de 1916, p. 4.

FRANCÉS, J., "Elogio de la sierra", *Juventud*, nº 133, Zaragoza, 26 de noviembre de 1916, p. 2.

FRANCÉS, J., "El arte catalán. Algunos pintores modernos", *La Esfera*, nº 271, 26 de julio de 1919.

FRANCÉS, J., "La vida artística. Los artistas montañeses", *La Esfera*, nº 515, Madrid, 17 de noviembre de 1923.

FRANCÉS, J., "La Semana Artística. Los paisajes de Aguado Arnal", *Nuevo Mundo*, Madrid, 24 de marzo de 1933, pp. 24-25.

"Francia y España en Zaragoza. La Exposición Hispano-Francesa de Bellas Artes", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 20 de mayo de 1919, p. 1.

FRAY ACÍN, "Filosofía baturra", *El Diario de Huesca,* Huesca, 21 de enero de 1912, p. 1.

FUENTES, F., "Exposición de Artistas Aragoneses en Barcelona", *Aragón*, nº 122, Zaragoza, SIPA, noviembre de 1935, pp. 198-199.

"Fundación Villahermosa Guaqui", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 26 de octubre de 1906, p. 1.

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

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

"Fundación Villahermosa-Guaqui. Reparto de premios", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 4 de noviembre de 1909, p. 1.

"Fundación Villahermosa-Guaqui… ó premios a los sacristanes", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de noviembre de 1911.

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

"Fundación Villahermosa-Guaqui", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 de octubre de 1907, pp. 1-2.

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

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

"Fundación Villahermosa-Guaqui", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 30 de octubre de 1907, p. 1.

G. de G., "De arte. Exposición de dibujo y pintura", *El Noticiero*, Zaragoza, 28 de abril de 1918, p. 1.

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

G. L., "Exposición de arte aragonés", *El Noticiero,* Zaragoza, 18 de diciembre de 1921, p. 1.

G. M., "De Arte. La Exposición de García Condoy", *La Correspondencia de Aragón*, Zaragoza, 11 de abril de 1910, p. 1.

Gaceta de Bellas Artes, nº 185, Madrid, 1 de febrero de 1922, p. 7.

Gaceta de Instrucción Pública y Bellas Artes, 17 de julio de 1912.

GALBE LOSHUERTOS, J.L., "Artistas aragoneses. Durbán y Honorio", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de octubre de 1926.

GALBE, J. L., "Santiago Pelegrín y Luis Berdejo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 20 de octubre de 1926.

"Galeries Dalmau. Exposició Vicens Rincón", *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 19 de enero de 1922, p. 5.

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.

"Gárate", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 5 de noviembre de 1908, p. 1.

GÁRATE, J. J., "De pintura. Un cuadro de Goya inédito", *Luz,* Madrid, 18 de julio de 1933, p. 8.

GARCÍA HERNÁNDEZ, M., "Anselmo Miguel Nieto. El pintor de la Aristocracia Española", *Plus Ultra*, nº 85, Buenos Aires, mayo de 1923.

GARCÍA MERCADAL, J., "La Sección de Arte Moderno: impresiones de un visitante", *Revista Aragonesa*, nºs 16 a 21, Zaragoza, julio a diciembre de 1908, pp. 93-98.

GARCÍA MERCADAL, J., "El Círculo de Bellas Artes. Más contestaciones", *Paraninfo*, nº 39, Zaragoza, 2 de agosto de 1915, pp. 1-2.

GARCÍA MERCADAL, J., "El regionalismo en España. Aragón quiere vivir", *España*, nº 101, Madrid, 28 de diciembre de 1916, pp. 8-9.

GARCÍA MERCADAL, J., "Crónicas de la exposición", *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 de junio de 1917, p. 4.

GARCÍA MERCADAL, J., "La Exposición nacional de Bellas Artes, IV", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 16 de junio de 1917, pp. 1-2.

GARCÍA MERCADAL, J., "Del momento", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 14 de junio de 1918, p. 1.

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

GARCÍA VILLAS, M., "Lo típico", *El Ebro*, nº 147, Barcelona, agosto de 1929.

GARCÍA-ARISTA RIVERA, G., "Hay que aragonizar Aragón", *El Ebro*, nº 169, Barcelona, junio de 1931

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

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.

GASCÓN DE GOTOR, A., "Crónica de la Exposición. XII. Arte decorativo é industrial", *El Diario de Huesca*, Huesca, 13 de diciembre de 1906, p. 1.

GASCÓN DE GOTOR, A., "Crónica de la Exposición. XIII. Obras de arte decorativo é industrial presentadas", *El Diario de Huesca*, Huesca, 15 de diciembre de 1906, p. 1.

GASCÓN DE GOTOR, A., "De Arte. Julio García Condoy", *El Diario de Huesca*, Huesca, 14 de junio de 1914, pp. 1-2.

GASCÓN DE GOTOR, A. (hijo), "Zaragoza y su exposición regional de arte", *El Diario de Huesca*, Huesca, 20 de octubre de 1915, pp. 1-2.

GASCÓN DE GOTOR, A., "De Arte. La partida. Senatus Ecclesiae", *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de mayo de 1918, p. 2.

GASCÓN DE GOTOR, A., "De Arte. El Cierzo. Humanidad", *El Noticiero*, Zaragoza, 24 de mayo de 1918, p. 2.

GASCÓN DE GOTOR, A., "De arte. Miguel Viladrich. Exposición de sus obras en el Ateneo de Zaragozano", *El Noticiero*, 1 de noviembre de 1918.

GASCÓN DE GOTOR, "De arte. La Exposición hispano-francesa", *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de mayo de 1919, p. 2.

GASCÓN DE GOTOR, "De la Exposición de Bellas Artes. La pintura francesa", *El Noticiero*, Zaragoza, 27 de mayo de 1919, p. 1.

GASCÓN DE GOTOR, "De la Exposición Hispano-Francesa. Los pintores aragoneses", *El Noticiero*, Zaragoza, 1 de junio de 1919, p. 2.

GASCÓN DE GOTOR, "De la Exposición Hispano-Francesa. Los artistas vascos", *El Noticiero*, Zaragoza, 8 de junio de 1919, p.1.

GASCÓN DE GOTOR, "De Arte. Exposición de artistas noveles", *El Noticiero*, Zaragoza, 26 de octubre de 1919, p. 3.

GASCÓN DE GOTOR, "De Arte. La Exposición de artistas independientes y noveles", *El Noticiero,* Zaragoza, 27 de octubre de 1919, p. 1

GASCÓN DE GOTOR, "De Arte. La Exposición de artistas independientes y noveles", *El Noticiero,* Zaragoza, 28 de octubre de 1919.

GASCÓN DE GOTOR, "De arte. Exposición de artistas independientes y nóveles", *El Noticiero*, Zaragoza, 4 de noviembre de 1919, p. 1.

GASCÓN DE GOTOR, A., "De arte. La Exposición de artistas independientes y noveles", *El Noticiero*, Zaragoza, 12 de noviembre de 1919, p. 1

GASCÓN DE GOTOR, "De Arte. La Exposición de artistas independientes y noveles", *El Noticiero,* Zaragoza, 17 de noviembre de 1919, p. 2.

"Georges Bourgeois", *Ambiente*, nº 6, Zaragoza, 27 de agosto de 1912.

GIL BERGES, J., "Para «Nuevo Mundo»", *Nuevo Mundo*, Madrid, 11 de octubre de 1899.

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.

"Goya y el Ateneo", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 28 de febrero de 1900, p. 1.

GOYENA, F., *El Noticiero* el 5 de mayo de 1913.

GOYENA, F., "Artistas aragoneses. Julio García Condoy", *El Noticiero*, Zaragoza, 5 de mayo de 1914, p. 1.

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

GUERRA, A. [José Betancort], "El regionalismo literario en España", *La España Moderna*, octubre de 1908, p. 5.

"Homenaje a Goya en Fuendetodos", *Arte Aragonés*, nº 3, Zaragoza, 1913.

"Homenaje a Zuloaga. Excursión automovilística a Alquézar", *La Crónica*, Zaragoza, 26 de junio de 1916.

I. C. M., "Aragón en el Centro Excursionista de Cataluña", *El Ebro,* nº 47, Zaragoza, 20 de febrero de 1921.

"II Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses", *El Noticiero,* Zaragoza, 26 de abril de 1923, p. 3.

"II. Anglada y sus obras", *La Ilustración Artística*, Barcelona, 19 de abril de 1909, pp. 272-274.

"Importante reunión de Turismo. Fraga, la perla del Cinca", *La Tierra*, Huesca, 15 de mayo de 1929.

"Inauguración de la Exposición Industrial", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 6 de octubre de 1913, p. 1.

"Informaciones artísticas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 7 de enero de 1910, p. 1.

"Interesante exposición de fotografías", *El Noticiero*, Zaragoza, 31 de diciembre de 1933, p. 2.

J del C., "La Exposición de Bellas Artes IV", *La Correspondencia de España*, Madrid, 22 de mayo de 1915, p. 5.

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.

J. D. C., "Rafael Aguado y Arnal", *Revista de Bellas Artes*, nº 5, Madrid, marzo de 1922,

J. F., "Exposición de Bellas Artes", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de septiembre de 1898, p. 2.

J. F., "Nuestros artistas en Roma. La exposición de los pensionados", *La Esfera*, Madrid, 6 de junio de 1914.

J. G., "Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas", *Arte Aragonés*, nº 1, Zaragoza, enero de 1913.

J. S., "La Exposición Hispano-Francesa de Bellas Artes", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 24 de mayo de 1919, p. 2.

"Julio García Condoy", *Juventud*, nº 13, Zaragoza, 31 de mayo de 1914, p. 7.

Juventud, nº 83, Zaragoza, 7 de noviembre de 1915.

L. "De Arte. La Exposición de Félix Lafuente en el Mercantil", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 29 de diciembre de 1925, p. 2.

L., "Arte. Un día con Sorolla", *Juventud*, nº 24, Zaragoza, 16 de agosto de 1914, p. 5.

L.T., "Artistas aragoneses. La exposición García Condoy", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 11 de marzo de 1917, p. 2

L'Art vivant, 1 de junio de 1937, p. 37.

La Acción, Madrid, 7 de octubre de 1917, p. 1.

"La casa de Goya", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 30 de abril de 1915, p. 1.

"La casa de Goya", *La Correspondencia de España*, Madrid, 3 de febrero de 1913, p. 1.

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

LA CHICHARRA, "Patronato Villahermosa Guaqui. Un concurso", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 17 de octubre de 1905, p. 1.

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

"La Confederación del Ebro en la Exposición de Barcelona", *Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro*, nº 31, Zaragoza, enero de 1930, p. 2.

"La corrida goyesca", *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de mayo de 1927, p. 2.

La Crónica de Aragón, Zaragoza, 28 de marzo de 1917.

La Crónica de Aragón, Zaragoza, 7 de abril de 1920.

La Derecha, Zaragoza, 31 de diciembre de 1897.

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

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

"La Escuela de Artes y Oficios", *El Diario de Huesca*, Huesca, 4 de julio de 1902, p. 3.

"La Escuela de Artes y Oficios", *El Noticiero*, Zaragoza, 6 de junio de 1906, p. 1.

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

"La Exposición de Arte Moderno", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 23 de mayo de 1908, p. 1.

"La Exposición de Arte", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 21 de mayo de 1911.

"La Exposición de Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 15 de octubre de 1912, p. 2.

"La Exposición de Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 21 de mayo de 1911.

"La Exposición Industrial. Nombramiento de jurados", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 20 de octubre de 1913, p. 3.

"La Exposición Industrial", *El Noticiero*, Zaragoza, 3 de septiembre de 1913, p. 3.

"La exposición mariana", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 7 de mayo de 1908, p. 1.

"La Exposición nacional de Bellas Artes. Las bolsas de viaje", *La Época*, Madrid, 20 de junio de 1917, p. 4.

"La Exposición Regional", *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de mayo de 1911.

"La Exposición. Arte Contemporáneo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de junio de 1908, p. 2.

"La Exposición. Arte Contemporáneo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de junio de 1908, p. 2.

"La Exposición. Arte Contemporáneo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de junio de 1908, p. 2.

"La Exposición", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de enero de 1908, p. 1.

La Ilustració Catalana, Barcelona, 1 de octubre de 1916.

"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.

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

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

"La pintura del Centro Mercantil. Un gran pintor decorador", *El Noticiero,* Zaragoza, 13 de febrero de 1921, p. VII.

LA REDACCIÓN, "Nuestra normas", *Revista de Aragón*, nº 1, Zaragoza, julio de 1919, p. 2.

LA REDACCIÓN, "La razón de una asamblea", *El Ebro*, Barcelona, 20 de septiembre de 1919.

LA REVISTA DE ARAGÓN, "Al que leyere", *Revista de Aragón*, Zaragoza, enero de 1900, nº 1, p. 1.

"La segunda Exposición de la «Asociación de Artistas Aragoneses», *El Noticiero*, Zaragoza, 2 de enero de 1923, p. 7.

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

"La unión aragonesa y los partidos políticos extremos", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 11 de junio de 1920.

"La Unión Aragonesa. Junta General", *El Noticiero*, Zaragoza, 12 de mayo de 1914, p. 1.

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

"La vereda del cielo", *El Pilar*, Zaragoza, 28 de septiembre de 1935, pp. 6-7.

La Veu de Catalunya, Barcelona, 14 de junio de 1922.

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

LABASTIDA, L., "Turismo provincial", *El Diario de Huesca*, Huesca, 6 de junio de 1912, p. 2.

"Labor del sindicato", *Aragón*, nº 15, Zaragoza, diciembre de 1926, p. 262.

"Lafuente y Ruste", *Juventud*, nº 5, Zaragoza, 5 de abril de 1914, p. 5.

LAGO, S., "Pintores y escultores", *La Esfera*, nº 10, Madrid, 7 de marzo de 1914.

LAGO, S., "Carlos Vázquez y su obra", *La Esfera*, nº 100, Madrid, 27 de noviembre de 1915.

LAGO, S., "Arte regional. Los pintores aragoneses", *La Esfera,* nº 132, Madrid, 8 de julio de 1916.

LAGO, S., "Los artistas vascos contemporáneos", *La Esfera*, Madrid, 12 de agosto de 1916.

LAGO, S., "La Exposición Nacional de Bellas Artes. Los cuadros de género", *La Esfera*, nº 184, Madrid, Prensa Gráfica, 7 de julio de 1917.

LAGO, S., "Goya y Zuloaga", *La Esfera*, Madrid, 27 de octubre de 1917.

LAGO, S., "Vida artística. Gárate y su recio aragonismo", *La Esfera*, nº 755, Madrid, 23 de junio de 1928.

LAGO, S., "VIII Salón de Humoristas", *La Esfera*, nº 442, Madrid, 24 de junio de 1922.

LAMBARRI, M., "Las avanzadas artísticas", *Pluma aragonesa*, nº 4, Zaragoza, 1 de febrero de 1925, p. 2.

LAMPÉREZ, V., "Las artes plásticas en España. Balance de actualidad", *Cultura española*, nº 1, febrero de 1906, p. 150.

LAMPÉREZ, V., "La Torre Nueva de Zaragoza", *Arte Aragonés*, nº 4, Zaragoza, abril de 1913.

"Las corridas del Centenario y del Pilar. Carteles de toros", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de marzo de 1908, p. 4.

"Las fiestas del Ateneo. En la Exposición de pintura", *El Noticiero*, Zaragoza, 6 de junio de 1911.

"Las fiestas del Pilar de Zaragoza", *La Época*, Madrid, 15 de octubre de 1911, p. 2.

"Las fiestas del Pilar. Exposición artística", *La Correspondencia de España,* Madrid, 15 de octubre de 1911, p. 3.

"Las obras de García Condoy. Exposición en el Ateneo", *El Noticiero*, Zaragoza, 11 de marzo de 1917,p. 1.

LASUÉN, D., "De arte. Un cartel", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de agosto de 1901.

LASUÉN, D., "De Arte. Impresiones críticas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 de enero de 1904, pp. 1-2.

LASUÉN, D., "Arte industrial", *Heraldo de Aragón*, 16 de septiembre de 1906.

LASUÉN, D., "Arte industrial", *Heraldo de Aragón*, 23 de septiembre de 1906.

LASUÉN, D., "Pradilla en Zaragoza", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 23 de enero de 1912, p. 1.

LASUÉN, D., "Algo de Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 15 de junio de 1916, p. 1.

LASUÉN, M., "La educación artística", *Heraldo de Aragón*, 1 de octubre de 1909, p. 2.

LELAS-DEO, "Arte. Julio García Condoy", *Paraninfo*, nº 30, Zaragoza, 21 de mayo de 1915, pp. 6-7.

LELAS-DEO, "Arte. Manuel Hernández, "Tatito", *Paraninfo*, nº 33, Zaragoza, 17 de junio de 1915, p. 7.

LEZAMA, A., de, "Notas de Arte. La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Libertad*, Madrid, 25 de junio de 1926, p. 5.

LLAMPAYÁS, J., "Al margen de unos artículos", *El Ebro*, nº 16, Barcelona, 20 de septiembre de 1919.

"Lo que no nos dice la Junta del Centenario de Goya", *El Noticiero*, Zaragoza, 29 de octubre de 1926, p. 1.

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

LÓPEZ ALLUÉ, L., "En la Exposición Zuloaga. Impresiones de un profano", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de junio de 1916, pp. 1-2.

LÓPEZ CHAVARRI, E., "Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?", *Gente vieja*, Madrid, Evaristo Sánchez, 10 de abril de 1902, pp. 1-2

LÓPEZ MARTÍN, F., "Comentarios sobre la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1915", *Nuevo Mundo*, Madrid, 12 de junio de 1915, p. 8.

LORENTE, J. J., "Desde Zaragoza. Un poco de arte", *La Libertad*, Madrid, 9 de mayo de 1923, p. 4.

LORENTE, J. J., "Renacimiento", *Juventud*, nº 110, Zaragoza, 28 de mayo de 1916, pp. 1-2.

"Los aragoneses en Barcelona", *Juventud*, nº 118, Zaragoza, 30 de julio de 1916, p. 5.

"Los artista aragoneses", *Aragón*, nº 18, Zaragoza, 12 de mayo de 1912, p. 142.

"Los artistas aragoneses en Barcelona", *Juventud*, nº 124, Zaragoza, 17 de septiembre de 1916, p. 4.

"Los artistas errantes", *Juventud*, nº 73, Zaragoza, 15 de agosto de 1915, pp. 3-4.

"Los ausentes. Manuel Hernández (Tatito)", *Juventud*, nº 17, Zaragoza, 28 de junio de 1914, p. 5.

"Los futuristas. Rafael Pérez Barradas", *Paraninfo*, nº 47, Zaragoza, 7 de octubre de 1915, p. 6.

"Los nuevos cabezudos", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza 11 de octubre de 1904, p. 1.

"Los pintores aragoneses. Una carta a Pradilla", *La Correspondencia de España*, Madrid, 13 de agosto de 1912, p. 1.

"Los republicanos y jaimistas ante la unión de los aragoneses", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 9 de junio de 1920.

"Los valencianos en Zaragoza", *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 16 de diciembre de 1919, p. 1.

"Luis Berdejo Elipe", *La Voz de Teruel*, Teruel, 8 de junio de 1931.

M. B. C., "Crónica. Un artista joven", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de abril de 1910, p. 2.

M. G. G., "Tres cuadros de Gárate", *Revista Aragonesa,* nº 13-14, Zaragoza, abril-mayo de 1908, pp. 199-202.

M. M., "Notas de Arte. Galerías Dalmau", *Las Noticias*, Barcelona, 15 de junio de 1924, p. 2.

M. S., "La Foz de Binués", *Aragón,* nº 10, Zaragoza, SIPA, julio de 1926.

M., "Arte. Exposición Gárate", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 15 de febrero de 1905, p. 1.

M., "De Arte. Cuadros de Gárate", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 29 de enero de 1901, p. 2.

M., "Una exposición de arte", *El Noticiero*, Zaragoza, 9 de octubre de 1915, p. 3.

M., "Exposición regional de Arte", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 19 de octubre de 1915, p. 1.

M., "De Arte. Una Exposición en el Casino Mercantil", *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de octubre de 1915, p. 1.

M., "Exposición de Arte Aragonés", *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 25 de abril de 1923, pp. 1-2.

M., "Exposición de Arte Aragonés II", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 26 de abril de 1923, p. 1.

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.

M., "En el Centro Mercantil. Primer Salón regional de Bellas Artes", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 13 de diciembre de 1929, p. 3.

M., "En el Centro Mercantil. Primer Salón regional de Bellas Artes II", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de diciembre de 1929, p. 3.

M., "Notas de Arte. II Salón de Otoño I", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 9 de diciembre de 1930, p. 3.

M., "Notas de Arte. II Salón de Otoño, II", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de diciembre de 1930, p. 3.

M., "Notas de Arte. II Salón de Otoño, III", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de diciembre de 1930, p. 2

"Madrid", *El País*, Madrid, 9 de diciembre de 1904, p. 3.

MADRIZZY, "Gran Mundo. Apuntes artísticos", *La Correspondencia de España*, Madrid, 7 de junio de 1911, p. 1

MADRIZZY, "Gran Mundo. Apuntes artísticos", *La Correspondencia de España*, Madrid, 15 de enero de 1912, p. 5.

MADRIZZY, "Gran Mundo. Crónicas de otoño", *La Correspondencia de España*, Madrid, 23 de octubre de 1912, p. 4.

MAEZTU, R., "Desde Londres. La visión de Zuloaga", *Nuevo Mundo*, Madrid, 28 de abril de 1910, p. 4.

"Manifestaciones tumultuosas", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 18 de octubre de 1910, p. 1.

MARAÑÓN, J. M., "Concurso Nacional de Pintura 1934. El traje regional", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 4 de diciembre de 1934, p. 9.

MARCO-FLAVIO, "Exposición de Artistas Aragoneses", *Vida Aragonesa*, nº 6, Zaragoza, 5 de enero de 1922, p. 14.

MARÍN SANCHO, M. "Artistas aragoneses: Honorio, Sanz Lafita, Durbán", *Aragón*, nº 4, Zaragoza, SIPA, enero de 1926., pp. 56-58.

MARÍN SANCHO, M., "Artistas aragoneses", *Aragón*. nº 42, Zaragoza, SIPA, marzo de 1929, p. 41.

MARÍN SANCHO, M., "En el Rincón de Goya. La exposición de Ramón Acín", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 31 de mayo de 1930, p. 9.

MARTÍN TRIEP, P., "El Arte y España", *Paraninfo*, nº 44, 12 de septiembre de 1915.

MARTÍN, "De Arte. Pérez Barradas", *Ideal de Aragón*, nº 1, Zaragoza, 9 de octubre de 1915, p. 3.

MARTÍN, "Crónicas de Arte. La Exposición de Arte Regional", *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 23 de octubre de 1915, p. 3.

MARTÍNEZ DE LA FUENTE, J., "Nuestros artistas. Ramón Acín", *La Voz de la Provincia*, Huesca, 1911.

"Más adhesiones", *El Ebro*, nº 61, Barcelona, octubre de 1921.

MASIP, P., "El alma de Aragón", *El Ebro*, nº 147, Barcelona, agosto de 1929.

MAURÍN, J., "Viladrich y Fraga", *El Ebro*, nº 1, Barcelona, 15 de diciembre de 1917, pp. 7-8.

"Max Nordau", *ABC*, Madrid, 3 de enero de 1915, p. 15.

MEFISTO, "Al pasar… La Exposición de noveles", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de noviembre de 1919, p. 2.

MEFISTO, "La Exposición de noveles", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 3 de noviembre de 1919, p. 1.

MEFISTO y VIGARAY, "La Exposición Gárate, en broma", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de mayo de 1925, p. 3.

MELIDA, J. R., "El legado de la Duquesa de Villahermosa", *Cultura Española*, nº 1, Madrid, febrero de 1906.

MÉLIDA, J. R., "La Exposición de Bellas Artes", *ABC*, Madrid, 2 de mayo de 1908, pp. 7-8.

MÉLIDA, J. R., "La sala de los museos de Barcelona. Las escuelas de artes y oficios", *Revista Aragonesa*, nº 16 a 18, Zaragoza, julio a diciembre de 1908, pp. 99-101.

MÉLIDA, J. R., "Chicharro", *Museum*, vol. 4, Barcelona, 1914.

MÉNDEZ CASAL, A., "En el Círculo de Bellas Artes. La obra de Juan José Gárate", *ABC*, Madrid, 11 de mayo de 1924, p. 48.

MÉNDEZ CASAL, A., "Crítica de Arte. La Exposición Nacional de Bellas Artes", *Blanco y Negro*, Madrid, 16 de mayo de 1926, pp. 41-42.

MÉNDEZ CASAL, A., "El arte del inspirado pintor vascongado Valentín Zubiaurre", *ABC*, Madrid, 20 de febrero de 1927, p. 24.

MEPHISTO, "La Exposición de Bellas Artes. En Broma", *La Crónica*, Zaragoza, 28 de octubre de 1912, p. 4.

MINGUIJÓN, S., "Ideales estéticos", *El Noticiero*, Zaragoza, 2 de enero de 1921, p. 1.

MIR Y MIR, E. J., "Crónicas regionales. Exposición de Arte aragonés", enero de 1922.

MONTI, A., "Neoregionalismo e scuola di cultura", *La Voce*, nº 10, Firenze, 28 de mayo de 1914, p. 30.

MORENO VILLA, J., "Pandemonio", *España. Semanario de la vida nacional*, núm. 268, Madrid, 19 de junio de 1920, p. 11.

Mr. BERGERET, "Juventud. Francisco Marín", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 1 de diciembre de 1908, p. 1.

"Muertos ilustres. La duquesa de Villahermosa", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 6 de noviembre de 1905, pp. 1-2.

"Notas de arte. Inauguración de la Exposición Aguado-Anel", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 27 de enero de 1915, p. 2.

"Notas de Arte. Un nuevo pintor aragonés", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de agosto de 1924, p. 5.

"Notas de Arte", *Aragón*, nº 15, Zaragoza, SIPA, diciembre de 1926.

"Notas de Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1 de noviembre de 1919, p. 2.

"Notas de Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de octubre de 1924, p. 4.

"Notas de Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de junio de 1925, p. 2.

"Notas de Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 23 de enero de 1925, p. 1.

"Notas de Arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 26 de febrero de 1925, p. 3.

"Notas de sociedad", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de julio de 1910, p. 2.

"Notas de sociedad", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 26 de diciembre de 1913, p. 1.

"Notas. Manuel León", *Juventud*, nº 42, Zaragoza, 20 de diciembre de 1914.

"Noticias de Jaca", *El Diario de Huesca*, Huesca, 24 de septiembre de 1906, p. 2.

"Noticias locales y regionales", *La Ribera del Cinca*, n º 22, Fraga, 21 de septiembre de 1929.

"Noticias", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 12 de agosto de 1904, p. 3.

"Noticies", *Vell i Nou*, Barcelona, 1 de septiembre de 1916, p. 185.

"Nuestra página de arte aragonés", *El Ebro*, nº 60, Barcelona, septiembre de 1921.

"Nuestra portada", *Aragón*, nº 8, Zaragoza, SIPA, mayo de 1926.

"Nuestras iniciativas. A los Artistas y amigos del Arte", *Paraninfo*, nº 38, Zaragoza, 24 de julio de 1915, p. 1.

"Nuestras iniciativas. El Círculo de Bellas Artes", *Paraninfo*, nº 42, Zaragoza, 27 de agosto de 1915, p. 8.

"Nuestras iniciativas. Exposición regional de Arte", *Paraninfo*, nº 47, Zaragoza, 7 de octubre de 1915, pp. 4-5.

"Nuestro Programa", *La Ribera del Cinca*, nº 1, Fraga, 27 de abril de 1929.

O. T., "La pintura en 1917", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 11 de marzo de 1917, p. 1.

"Obras y servicios de la Confederación", *Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro*, nº 31, Zaragoza, enero de 1930, pp. 21-22.

OLIVER, MIGUEL S., "Mirando á Zaragoza", *Revista Aragonesa,* nº 16 á 21, Zaragoza, julio a diciembre de 1908, pp. 3-5.

OLMEDILLA, J. G., "Viladrich, el 'primitivo' catalán, en tierra de moros", *Crónica*, nº 266, Madrid, 16 de diciembre de 1934, pp. 14-15.

ORCO BISORCO, "Gazzettino ufficiale di Strapaese", *Il Selvaggio*, nº 21, Firenze, noviembre de 1927.

ORS, E. d', *La Veu de Catalunya,* 9 de octubre de 1912.

ORTEGA Y GASSET, J., "La estética de «El enano Gregorio el Botero»", *El Imparcial*, Madrid, 20 de octubre y 10 de noviembre de 1911.

OSTALÉ TUDELA, E., "Arte. Apuntes biográficos", *Juventud*, nº 4, Zaragoza, 29 de marzo de 1914, p. 5

OSTALÉ TUDELA, E., "Arte. La casa olvidada", *Paraninfo*, nº 9, Zaragoza, 4 de diciembre de 1914.

OSTALÉ TUDELA, E., "Muy en serio. La casa de Goya", *Juventud*, nº 53, Zaragoza, 21 de marzo de 1915, p. 12.

OSTALÉ TUDELA, E., "Nuestros artistas. Justino Gil Bergasa", *Paraninfo*, nº 50, Zaragoza, 8 de noviembre de 1915, p. 1.

OSTALÉ TUDELA, E., "Zuloaga por Aragón", *Paraninfo*, nº 52, Zaragoza, 26 de noviembre de 1915, p. 7.

OSTALÉ TUDELA, E., "El crítico", *Paraninfo*, nº 56, Zaragoza, 31 de diciembre de 1915, pp. 5-6.

OSTALÉ TUDELA, E., "De Arte. Exposición Zuloaga", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 1 de mayo de 1916, p. 3.

OSTALÉ TUDELA, E., "De arte. Exposición aragonesa", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 3 de mayo de 1916, p. 4.

OSTALÉ TUDELA, E., "De Arte. Exposición Zuloaga", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 6 de mayo de 1916, p. 4.

OSTALÉ TUDELA, E., "Ignacio Zuloaga y Zabaleta. Bienvenida", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 9 de mayo de 1916, p. 1.

OSTALÉ TUDELA, E., "Exposición Zuloaga", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 14 de mayo de 1916, p. 4

OSTALÉ TUDELA, E., "Exposición Zuloaga. Una idea del maestro", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 16 de mayo de 1916.

OSTALÉ TUDELA, E., "Lienzos y artistas de la Exposición", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 17 de junio de 1916, p. 1.

OSTALÉ TUDELA, E., "Lienzos y artistas de la Exposición. Comentario a los artistas aragoneses", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 23 de junio de 1916, p. 1.

OSTALÉ TUDELA, E., "La pintura en 1917", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 13 de febrero de 1917, p. 1.

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.

OSTALÉ TUDELA, E., "De Arte. De la actual exposición", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 23 de mayo de 1918, p. 1.

OSTALÉ TUDELA, E., "De Arte. De la actual exposición", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 31 de mayo de 1918, p. 1.

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

OSTALÉ TUDELA, E., "De Arte. Miguel Viladrich", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 25 de noviembre de 1918, p. 3.

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.

OSTALÉ TUDELA, "Crónica artística de la Ciudad de Zaragoza, durante el primer trimestre de 1921", *El Noticiero*, Zaragoza, 30 de marzo de 1921, p. 4.

OSTALÉ TUDELA, "Crónica artística. La ciudad de Zaragoza durante el mes de abril de 1921, *El Noticiero,* Zaragoza, 6 de abril de 1921, p. 2.

OSTALÉ TUDELA, "Exposición de artistas vascos", *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de mayo de 1921, p. 3.

OSTALÉ TUDELA, "Exposición de los vascos", *El Noticiero*, Zaragoza, 27 de mayo de 1921, p. 2.

OSTALÉ TUDELA, "Exposición de los vascos", *El Noticiero,* Zaragoza, 28 de mayo de 1921, p. 1.

OSTALÉ TUDELA, "Exposición de los vascos", *El Noticiero,* Zaragoza, 11 de junio de 1921, p. 1.

OSTALÉ TUDELA, "Exposición de arte aragonés. El Jurado", *El Noticiero,* Zaragoza, 7 de diciembre de 1921, p. 1.

OSTALÉ TUDELA, "Exposición de Aguado Arnal", *El Noticiero*, Zaragoza, 18 de febrero de 1922, p. 1.

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

OSTALÉ TUDELA, E., "Croquis zaragozanos. Mucho ruido…", *El Diario de Huesca*, Huesca, 26 de diciembre de 1925, p. 1.

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, pp. 3-6.

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.

PALAO, C., "El Círculo de Bellas Artes. Más contestaciones", *Paraninfo*, nº 40, Zaragoza, 10 de agosto de 1915, p. 1.

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

PANO, M. de, "Patronato Villahermosa Guaqui", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de mayo de 1909, p. 2 .

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

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

PARAÍSO LASÚS, B., "El porvenir de Aragón á partir de su certamen", *Revista Aragonesa*, nos 16 a 21, Zaragoza, julio a diciembre de 1908, pp. 27-32.

Paraninfo, Zaragoza, 5 de diciembre de 1912, p. 9.

Paraninfo, nº 1, Zaragoza, 4 de octubre de 1914, p. 1.

Paraninfo, nº 47, Zaragoza, 7 de octubre de 1915.

Paraninfo, nº 53, Zaragoza, 5 de diciembre de 1915, .

"Patronato Villahermosa-Guaqui", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 20 de noviembre de 1911, p. 3.

"Patronato Villahermosa-Guaqui", *El Noticiero*, Zaragoza, 3 de junio de 1921, p. 1.

"Patronato Villahermosa-Guaqui", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de mayo de 1909, p. 2.

"Patronato Villahermosa-Guaqui", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 1 de marzo de 1932, p. 11.

"Pensionado de pintura", *El Noticiero*, Zaragoza, 8 de junio de 1908, p. 2.

"Pensionado de pintura", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de julio de 1908.

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

"Pérez Barradas", *Paraninfo*, nº 47, Zaragoza, 7 de octubre de 1915, pp. 3-4.

PÉREZ CARRASCO, J., "El Ayuntamiento y los periodistas de Barcelona en la exposición" en *Revista Aragonesa,* nº 16 á 21, Zaragoza, julio a diciembre de 1908, pp. 127-132.

PÉREZ DE AYALA, R., "Dubitaciones pictóricas", *España Nueva*, 18 de mayo de 1906.

PÉREZ DE AYALA, R., "Julio Antonio y Sebastián Miranda", *Gran Mundo*, Madrid, 15 de marzo de 1914.

PÉREZ DE AYALA, R., "La España de Zuloaga", *Gran Mundo*, Madrid, 15 de mayo de 1914.

PÉREZ DE AYALA, R., "Apostillas y divagaciones", *La Prensa*, Buenos Aires, 3 de febrero de 1924.

PÉREZ DE AYALA, R., "La última exposición de Bellas Artes en Madrid", *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de agosto de 1924.

PÉREZ DE AYALA, R., "Apostillas. Pintura española. Tres luminares. Dos polos", *La Esfera*, Madrid, 4 de septiembre de 1926, p. 2

PÉREZ DE AYALA, R.: "Apostillas. El arte y el alimento", *La Esfera*, Madrid, 29 de octubre de 1927.

PICÓN, J. O., "La Exposición de 1912 y la pintura española", *El Imparcial*, Madrid, 10 de junio de 1912, p. 3.

PINTURICHCHIO, "De arte. Los pintores aragoneses en la Exposición nacional", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 20 de mayo de 1904, p. 1.

POGGIO, P., "Arte. El Salón de Otoño", *Raza Española: revista de España y América*, nº XXIII, Madrid, noviembre, 1920, pp. 43-47.

"Por el arte. Romero de Torres", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 24 de octubre de 1910.

"Por las familias de los periodistas desaparecidos", *El Noticiero*, Zaragoza, 12 de febrero de 1927, p. 2

"Por nuestros grandes hombres. Homenaje a Goya", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 7 de noviembre de 1913, p. 1.

"Primer Salón Regional de Bellas Artes", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 3 de noviembre de 1929, p. 2.

"Protestas", *El Imparcial*¸ Madrid, 16 de octubre de 1910.

"¿Qué proyectos tiene usted para 1925?, *El Noticiero,* Zaragoza, 1 de enero de 1925, pp. 9-11.

"¿Qué son los Sindicatos de Iniciativa y Propaganda?", *Aragón*, nº 2, Zaragoza, noviembre de 1925, p. 18.

R. A., "La labor de un oscense. Ramón Acín", *El Diario de Huesca*, Huesca, 2 de octubre de 1915, p. 1.

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

R., "Arte y artistas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de diciembre de 1920, p. 1.

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

"Rafael Romero Flores", *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 19 de agosto de 1916, p. 2.

RANDAGIO, "Un cuadro de Luis Berdejo", Teruel, junio de 1931, p. 8.

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

RIVERITA, "Arte y artistas regionales", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 4 de noviembre de 1912, p. 3.

RIVERITA, "Arte y artistas regionales", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 27 de febrero de 1913, p. 3.

RODELA (Felipe Alaiz), "Arte", *Aragón*, nº 14, Zaragoza, 3 de noviembre de 1917.

RODRÍGUEZ, A., "El movimiento intelectual en Zaragoza", *Revista de Aragón*, nº 6, Zaragoza, junio de 1901.

RODRIGUEZ, A., "Crónica regional", *Revista de Aragón*, Zaragoza, diciembre de 1902.

ROS RAFALES, R., "Nuestro Museo Provincial de Arte", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 28 de enero de 1901, p. 1.

ROYO BARANDIARÁN, T., "Una exposición", *Juventud*, nº 83, Zaragoza, 7 de noviembre de 1915, pp. 3-4.

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

S. L., "La vida artística. Manuel León Astruc", *La Esfera*, nº 225, Madrid, 20 de abril de 1918.

SAL, "Ahí va eso", *El Diario de Huesca*, Huesca, 10 de abril de 1900, p. 3.

"Sala de artes e industrias", *El Mercantil*, Teruel, 4 de junio de 1917.

"Salón de Arte Moderno", *El Mercantil*, Teruel, 8 de junio de 1917.

"Salón de Artistas Aragoneses", *Aragón*, nº 119, Zaragoza, SIPA, agosto de 1935.

"Saludo", *Pluma aragonesa*, nº 1, Zaragoza, 21 de diciembre de 1924, p.1.

"Salvador Gisbert", *El Mercantil,* Teruel, 11 de junio de 1917.

SAMBLANCAT, Á., "Nuestra herencia", *Ideal de Aragón*, nº 16, 22 de enero de 1916.

SAMBLANCAT, Á., "Un aplauso", *Ideal de Aragón*, nº 54, Zaragoza, 23 de septiembre de 1916, pp. 1-2.

SAMBLANCAT, Á., *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 13 de enero de 1917.

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

SAMBLANCAT, A., "Escultor de la divinidad", *El Ebro*, nº 107, Barcelona, febrero-marzo de 1926.

SÁNCHEZ VENTURA, J. M., "El Círculo de Bellas Artes. Más contestaciones", *Paraninfo*, nº 41, Zaragoza, 18 de agosto de 1915, pp. 1-2.

SANTAMARÍA AYERBE, J., "En el Salón Parés de Barcelona. Rincón, el triunfador", *El Diario de Huesca*, Huesca, 16 de julio de 1926, p. 1.

SAVINIO, A., "Soffici peintre", *La Vraie Italie*, nº 7, agosto de 1919.

"Se inaugura la segunda Exposición de Artistas Aragoneses", *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 15 de abril de 1923, p. 2.

SENTENACH, N., "Nuestro siglo estético", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 de septiembre de 1897.

SERAL Y CASAS, T., "Por los estudios de los artistas. Una hora con Ángel Díaz Domínguez, pintor aragonés", *Amanecer*, Zaragoza, nº 14, 11 de septiembre de 1932, pp. 12-13.

SILENO (Pedro Antonio Villahermosa Borao), "Impresiones. Exposición del Ateneo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 27 de octubre de 1898, p. 2.

"Sociedad Oscense de Cultura", *El Diario de Huesca*, Huesca, 29 de diciembre de 1929, p. 1.

SOLANO TORRES, B., "La Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza", *Aragón Ilustrado*, nº 9, Zaragoza, 25 de febrero de 1899.

SOLDEVILA FARO, J., "Miscelánea artístico-Aragonesa. Los estudios superiores de Bellas Artes en Aragón", *El Ebro*, nº 139, Barcelona, diciembre de 1928, pp. 8-9.

SOLDEVILA FARO, J., "Los artistas aragoneses contemporáneos", *El Ebro*, nº 141, Barcelona, febrero de 1929.

SOLDEVILA FARO, J., "Los artistas aragoneses", *El Ebro*, nº 143, Barcelona, abril de 1929, p. 8.

SOREL, F. de, "Los artistas de Aragón en Cataluña. Martín Durbán", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 1 de abril de 1928, p. 17.

SOTERAS, F., "Colocación de la lápida a Goya, en Fuendetodos", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 5 de mayo de 1913, p. 1.

Stadium, Zaragoza, 20 de noviembre de 1915.

SUÁREZ DE PEÓN, J., "Hablando con García Condoy", *Paraninfo*, nº 16, Zaragoza, 30 de enero de 1915, pp. 3-4.

T., "El concurso de carteles", *Juventud,* nº 20, Zaragoza, 19 de julio de 1914, p. 5.

TATE, A., "Regionalism and Sectorialism", *The New Republic*, 23 de diciembre de 1931, pp. 158-161.

TERUEL, J. de, "Lo que significa la exposición artística", *El Mercantil*, Teruel, 29 de mayo de 1917.

TERUEL, J. de, "De la Exposición artística", *El Mercantil*, Teruel, 1 de junio de 1917.

TORRE, G. de, "Tan pronto ayer. Memorias de mi vida literaria", *ABC Cultural*, Madrid, 26 de agosto de 2000, pp. 6-7.

TORRENTE, G., "Memoria", *El Ebro*, nº 46, Barcelona, 5 de febrero de 1921.

TORRE Y MOLINA, G. de, "¡Pasa el tiempo!", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 2 de noviembre de 1916, p. 4.

TORRES-GARCÍA, J., "Notas de arte. Clasicismo moderno", *España*, nº 117, Madrid, 19 abril 1917, p. 14.

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

TORRES, L., "Arte regional. Pintura y escultura", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 15 de octubre de 1912, p. 1.

TORRES, L., "Arte decorativo. Un concurso desierto", *Arte aragonés*, nº 4, abril de 1913, p. 1.

TORRES, L., "En la Exposición Regional. Los artistas y los industriales", *Arte Aragonés*, nº 5, Zaragoza, noviembre de 1913.

TORRES, L., "Julio García Condoy. De la risueña melancolía de un artista joven", *Juventud*, nº 44, Zaragoza, 17 de enero de 1915, pp. 8-9.

TORRES, L., "Regionalismo agudo. La vida nacional en las provincias. Una breve lección de economía artística, *Paraninfo*, nº 22, 21 de marzo de 1915, p. 25.

TORRES, L., "Goya y los pintores aragoneses", *Juventud*, nº 60, Zaragoza, 9 de mayo de 1915, pp. 4-5.

TORRES, L., "En la Exposición de Bellas Artes. Los aragoneses laureados", *Juventud*, Zaragoza, 30 de mayo de 1915, p. 3.

TORRES, L., "Un cartel de fiestas y una cabalgata artística", *Juventud*, nº 69, Zaragoza, 18 de julio de 1915, p. 3.

TORRES, L., "La creación de un Círculo de Bellas Artes", *Paraninfo*, nº 38, Zaragoza, 24 de julio de 1915, pp. 2-3.

TORRES, L., "Cómo se triunfa. Los artistas errantes", *Juventud*, nº 73, Zaragoza, 15 de agosto de 1915, pp. 3-4.

TORRES, L., "Los artistas locales. Iniciativas en puerta", *Juventud*, nº 79, Zaragoza, 26 de septiembre de 1915, p. 4.

TORRES, L., "De Arte. La Exposición Regional", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de octubre de 1915, pp. 1-2.

TORRES, L., "Un nuevo libro de José Francés", *Juventud*, nº 97, Zaragoza, 27 de febrero de 1916, p. 12.

TORRES, L., "La Exposición Zuloaga", *Juventud*, nº 107, Zaragoza, 7 de mayo de 1916, p. 3.

TORRES, L., "Zuloaga y sus obras. Comentarios a la Exposición II", *Juventud*, nº 109, Zaragoza, 21 de mayo de 1916, pp. 3-4.

TORRES, L., "Los pintores aragoneses. Comentarios a la Exposición IV", *Juventud*, nº 111, Zaragoza, 4 de junio de 1916, pp. 3-4.

TORRES, L., "Los pintores aragoneses. Comentarios a la exposición V", *Juventud*, nº 112, Zaragoza, 11 de junio de 1916, p. 3.

TORRES, L., "Obra nueva de Julio García Condoy", *Juventud*, nº 116, Zaragoza, 16 de julio de 1916, p. 3.

TORRES, L., "Los artistas aragoneses. Exposición de pintura y escultura", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19 de mayo de 1918, p. 2.

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.

TORRES, L., "De Arte. Comentarios a la Exposición", *Heraldo de Aragón*, 14 de mayo de 1919, p. 2.

TORRES, L., "De Arte. Apuntes de la Exposición", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de mayo de 1919, p. 3.

TORRES, L., "De Arte. Apuntes de la Exposición", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza 2 de junio de 1919, p. 3.

TORRES, L., "Apuntes de la Exposición", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 5 de junio de 1919, p. 2.

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

TORRES, L., "Los discípulos del gran maestro. Retratistas aragoneses contemporáneos", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de octubre de 1946, p. 12.

"Turismo de Alto Aragón en Fraga", *El Diario de Huesca*, Huesca, 15 de mayo de 1929.

UN AMIGO DE ARAGÓN, "Goya, Zuloaga y Remolinos", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 25 de junio de 1916, p. 4.

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

"Un proyecto serio. Exposición Regional", *Diario de Avisos de Zaragoza*, 29 de marzo de 1900, pp. 1-2

"Un proyecto serio. Exposición Regional", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 10 de abril de 1900, p. 1.

"Un proyecto serio. Exposición Regional", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 27 de abril de 1900, p. 1

"Un retrato notable", *La Correspondencia de España*, Madrid, 4 de febrero de 1914, p. 5.

"Una carta de Pradilla", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de agosto de 1912, p. 2.

"Una escena de «Los condenados»", *La Esfera,* nº 68, Madrid ,17 de abril de 1915.

"Una exposición. La enseñanza de las Artes", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de septiembre de 1910, p. 1.

"Una exposición", *Aragón*, nº 2, Zaragoza, 22 de febrero de 1914, p. 8.

"Una exposición", *Juventud*, nº 100, Zaragoza, 19 de marzo de 1916.

UNAMUNO, M. de, "La labor patriótica de Zuloaga", *Hermes*, nº 8, Bilbao, agosto de 1917. (Edición facsímil, Bilbao, Idatz Ekintza, 1988).

"Una pensión de pintura", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 24 de mayo de 1922, p. 1.

URBANO, R., "El Modernismo", *El Eco de Cartagena*, 6 de julio de 1899.

VALENZUELA LA ROSA, J., "Algunas consideraciones sobre la Escuela aragonesa de pintura", *Revista de Aragón*, Zaragoza, mayo de 1902, pp. 353-355.

VALENZUELA LA ROSA, J., "Algunas consideraciones sobre la Escuela aragonesa de pintura (continuación)", *Revista de Aragón*, Zaragoza, junio de 1902, p. 433-436.

VALENZUELA LA ROSA, J., "Algunas consideraciones sobre la Escuela aragonesa de pintura (CONCLUSIÓN)", *Revista de Aragón*, Zaragoza, julio-agosto-septiembre de 1902, pp. 584-587.

VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte regional", *Revista de Aragón*, Zaragoza, octubre de 1902, pp. 713-718.

VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte regional. Nuevas tendencias. Pinturas decorativas del señor Gárate", *Revista de Aragón*, Zaragoza, enero de 1903, pp. 12-15.

VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte regional", *Revista de Aragón*, Zaragoza, julio de 1903, pp. 11-18.

VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte Moderno. El caso «Zuloaga»", *Revista de Aragón*, Zaragoza, noviembre de 1903.

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

VALENZUELA LA ROSA, J., "Crónica de arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de marzo de 1904, p.1.

VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte Moderno. «Forma». La prensa ilustrada…", *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1904, pp. 158-160.

VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte Moderno. La muerte del cuadro", *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1904, pp. 309-312.

VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte Moderno. La obra de Puig y Cadafalch. El arte catalán…", *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1904, pp. 378-384.

VALENZUELA LA ROSA, J., "La estética de Ganivet", *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1905, pp. 42-48.

VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte Moderno. A manera de prólogo. El concurso…", *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1905, pp. 234-238.

VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte Moderno. La Fundación Villahermosa-Guaqui", *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1905, pp. 405-408.

VALENZUELA LA ROSA, J. "Los pintores españoles. Crisis del modernismo", *Cultura española*, nº 2, mayo de 1906, pp. 484-491.

VALENZUELA LA ROSA, J., "El arte en la exposición", *Revista Aragonesa*, nºs 16 a 21, Zaragoza, julio a diciembre de 1908, pp. 91-92.

VALENZUELA LA ROSA, J., "Una visita a la Exposición de Bellas Artes", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de noviembre de 1910, p. 1.

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.

VALENZUELA LA ROSA, J., "La vida del arte. Reflexiones ante una exposición nacional", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14 de mayo de 1915, p. 1.

VALENZUELA LA ROSA, J., "Por nuestro arte. Los amores de Zuloaga", *Heraldo de Aragón*, 20 de marzo de 1916, p. 1.

VALENZUELA LA ROSA, J., "Notas de Arte. Las obras de Zuloaga", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza 21 de mayo de 1916, p. 1.

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.

VALENZUELA LA ROSA, J., "La evolución artística", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 9 de marzo de 1920, p. 1.

VALENZUELA LA ROSA, J., "De actualidad. Los artistas vascos en Zaragoza", *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 24 de mayo de 1921, p. 1.

VALENZUELA LA ROSA, J., "Los artistas aragoneses", *Heraldo de Aragón,* Zaragoza, 20 de diciembre de 1921, p. 1

VALENZUELA LA ROSA, J., "Tragedias ignoradas. La lucha por el arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 7 de marzo de 1924, p. 1.

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

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

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.

VALLE-INCLÁN, R. del, "Notas de la exposición. Divagaciones", *El Mundo*, Madrid, 11 de mayo de 1908.

VALLE-INCLÁN, R., del, "Notas de la exposición", *El Mundo*, Madrid, 20 de junio de 1912.

VALLE-INCLÁN, R. del, "La pintura vasca", en *La pintura vasca, 1909-1919: antología*, Bilbao, Biblioteca de Amigos del País, 1919, pp. 3-10.

VAQUER, E., "Notas de arte. La exposición de Bellas Artes", *La Época*, Madrid, 30 de mayo de 1912, p. 3.

VAQUER, E., "La Exposición de Bellas Artes", *La Época*, Madrid, 8 de junio de 1915.

VAQUER, E., "La Exposición de Bellas Artes", *La Época*, Madrid, 1 de junio de 1917, p. 3.

VAQUER, E., "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Época*, Madrid, 12 de junio de 1920, p. 1.

VAQUER, E., "La Exposición Nacional de Bellas Artes. Una visita a la exposición", *La Época*, Madrid, 1 de junio de 1920, pp. 1-2.

VAQUER, E., "Exposición de Arte Libre", *La Época,* Madrid, 9 de julio de 1920, p. 1.

"Varias cosas «mal»", *Stadium*, Zaragoza, 10 de enero de 1916.

VIANA CÓLERA, J., "Para que la sátira lo sea… Goya y Zuloaga III", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 30 de mayo de 1916, p. 1.

VIANA CÓLERA, J., "La sátira de Zuloaga. Goya y Zuloaga IV", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 1 de junio de 1916, p. 2.

VIANA CÓLERA, J., "Crónica de Arte. Resumen y conclusión", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 4 de junio de 1916, p. 1.

"Vicente Rincón y el Centro Obrero Aragonés de Barcelona", *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 29 de marzo de 1928, p. 3

"Vida artística. Exposición Aguado Arnal", *La Esfera*, nº 420, Madrid, 21 de enero de 1922.

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

Vida Manchega, nº 84, 13 noviembre de 1913, p. 7.

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

WESTERDAHL, E., "La Escuela *Luján Pérez*", *La Prensa* , Santa Cruz de Tenerife, 3 de junio de 1930.

WESTERDAHL, E., "Regionalismo I", *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de octubre de 1930.

WESTERDAHL, E., "Regionalismo II", *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de octubre de 1930.

WOOD, G., "A Definition of Regionalism", 1937.

X. X., "De arte. Exposición Viladrich", *Diario de Avisos*, Zaragoza, 10 de noviembre de 1918, p. 2.

X., "El arte en el Ateneo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 7 de febrero de 1900, p.1.

X., "Aragón e Ignacio Zuloaga", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 30 de marzo de 1916, p. 4.

"Zaragoza. Exposición regional", *La Época,* Zaragoza, 4 de septiembre de 1913, p. 4.

ZEUXIS, "De Arte", *Aragón*, nº 51, Zaragoza, SIPA, diciembre de 1929, pp. 237-238.

ZEUXIS, "Primer Salón Regional de Bellas Artes", *Aragón*, nº 52, Zaragoza, SIPA, enero de 1930, pp. 16-17.

ZEUXIS, "Las Exposiciones de Pinturas de Vicente Rincón y José Serrano", *Aragón*, nº 63, Zaragoza, diciembre de 1930, p. 238.

ZEUXIS, "II Salón Regional de Bellas Artes", *Aragón,* nº 65, Zaragoza, febrero de 1931, pp. 23-25.

ZEUXIS, "Exposición Regional de Bellas Artes", *Aragón*, nº 94, Zaragoza, SIPA, julio de 1933, pp. 134-136.

"Zuloaga en Zaragoza", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de febrero de 1917, p. 2.

"Zuloaga y su obra. Comentarios a la exposición", *Juventud*, nº 108, Zaragoza, 14 de mayo de 1916, pp. 3-4.

"Zuloaga y Zaragoza", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza 24 de junio de 1916, p. 1.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de carácter general

Adelardo Covarsí [catálogo de la exposición comisariada por Román Hernández], Badajoz, Diputación de Badajoz, 2001.

AGUILERA, E. M., *Los trajes populares de España vistos por los pintores españoles*, Barcelona, Omega, 1948, p. 42.

ALMAZÁN TOMÁS, D., "El pintor José Blanco Coris (1862-1946) y su *Manual de Arte Decorativo* (1916): La enseñanza del arte extremo oriental y el fenómeno del *Japonismo* en España", *Artigrama*, nº 19, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2004, 503-522.

ALMEIDA CABRERA, P., *Néstor: tipismo y regionalismo*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 1993.

ÁLVAREZ LOPERA, J., "El presente como historia", en *Arte y literatura en la Edad de Plata. La mirada del 98* [Catálogo de la exposición comisariada por J.L. Bernal Muñoz], Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 53-61.

ANDERSON, R. M., *Costumes Painted by Sorolla in his Provinces of Spain*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1957.

Anglada Camarasa [catálogo de exposición], Obra Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona, 1981.

Anglada-Camarasa: 1871-1959 [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.

Anglada-Camrasa en el Gran Hotel [catálogo de exposición], Palma, Fundació "la Caixa", 1993.

Anglada-Camarasa en la col·lecció Fundació "la Caixa" [catálogo de exposición], Barcelona, Fundació "la Caixa", 2007.

ARA, A., y QUERCI, E., "Roma 1911: Presencia y fortuna crítica del arte español", *Goya: Revista de arte*, nº 329, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2009, pp. 342-351.

ARNAU, J. y GÓMEZ, C. M., *Historia de la zarzuela*, tomo 4º, Madrid, Zacosa, 1979.

AROZAMENA, J. M., *Ignacio Zuloaga, el pintor, el hombre*, San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1970.

Art Deco 1910-1939 [catálogo de la exposición comisariada por Charlotte Benton, Tim Benton y Ghislaine Wood], London, V&A Publications, 2003.

Arte y literatura en la Edad de Plata. La mirada del 98 [Catálogo de la exposición comisariada por J.L. Bernal Muñoz], Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998.

Arte vasco hasta los años cincuenta en los fondos del Museo de Bellas Artes de Álava [catálogo de exposición], Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2001.

ARWAS, V., *Art Deco*, London, Academy Editions, 1980.

Aurelio Arteta: una mirada esencial. 1879-1940 [catálogo de la exposición comisariada por Edorta Kortadi], Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.

AZAÑA, M., "Todavía el 98!, en *¡Todavía el 98! El Idearium de Ganivet. Tres generaciones del Ateneo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, pp. 41-42.

BALSACH, M.-J., "Modernistas y *noucentistes*. Apuntes para una visión del arte del cambimo de siglo en Cataluña", *Entre dos siglos: España 1900* [catálogo de la exposición comisariada por Pablo Jiménez Burillo], Madrid, Fundación Mapfre, 2008, pp. 49-67.

BAROJA, R., *Gente del 98; Arte, cine y ametralladora*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 99.

BARÓN THAIDIGSMANN, J., "Evaristo Valle y el 98", en *La huella del 98 en la pintura española contemporánea* [Catálogo de la exposición comisariada por Ana Vázquez de Parga], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, pp. 75-85.

Barradas. Exposición antológica: 1890-1929 [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Generalitat de Catalunya y Comunidad de Madrid, 1992.

BAYER, P., *Art Deco Source Book*, Oxford, Phaidon, 1988.

BAZÁN DE HUERTA, M., "La Exposición Internacional de 1911 en Roma y el arte español", *Norba-Arte*, nº 8, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988, pp. 231-250.

BENZI, F., y MARGOZZI, M., (a cura di), *Galileo Chini, dipinti, decorazione, cerámica, teatro, illustrazione*, Milán, Electa, 2006.

BERMEYLEN, A., "Unamuno y el regionalismo", en *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 2, Salamanca, Asociación Internacional de Hispanistas, 1982, pp. 777-784.

BERNAL MUÑOZ, J.L., "Hacia una visión estética de la Generación del 98", en *Arte y literatura en la Edad de Plata. La mirada del 98* [Catálogo de la exposición comisariada por J.L. Bernal Muñoz], Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 209-97.

BERNUÉS SANZ, J.I., "La abuela ansotana en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX", *AACA Digital*, nº 16, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, 2011.

BERTOLINO, G. y POLI, F., *Felice Casorati: catalogo generale, i dipinti (1904-1963)*, Torino, Umberto Allemandi, 1995, vol. I.

BILBENY, N., *Eugeni d'Ors i la ideología del noucentisme*, Barcelona, Magrana, 1988.

BOTTI, A., "Italia e Spagna nella crisi di fine secolo: aspetti a confronto in una prospettiva comparata", en CASIMIRI, S. (a cura di), *Intorno al 1898. Italia e Spagna nella crisi di fine secolo*, Milano, FrancoAngeli, 2001, pp. 158-175.

BOVILLON, J.-P., *Diario del Art Déco 1903-1940*, Barcelona, Destino, 1989.

BOZAL, V., *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966, p. 156.

BOZAL, V., *El realismo plástico en España. De 1900 a 1936*, Madrid, Península, 1967.

BOZAL, V., *Historia del Arte en España**. Desde Goya hasta nuestros días*, Madrid, Istmo, 1972.

BOZAL, V., *Pintura y escultura española del siglo XX (1900-1939)*, volumen XXXVI de la colección Summa Artis, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1993.

BOZAL, V., *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)* [vol. XXXVI de la colección Summa Artis], Madrid, Espasa Calpe, 1996.

BOZAL, V., "Temas Españoles", en *España. Siglo XX: obras del Museo Nacional Reina Sofía* [catálogo de exposición], Madrid, MNCARS, 1997, pp. 35-70.

BOZAL, V., "Política y arte: una visión del 98", en BOZAL, V., *Estudios de arte contemporáneo, II. Temas de arte español del siglo XX* [texto originalmente incluido en el catálogo de la exposición *Los ibéricos y el mar*, Lisboa, Exposición Mundial de Lisboa, Pabellón de España, 1998 y en *La balsa de la medusa*, nº 47, 1998], Boadilla del Monte (Madrid), A. Machado Libros, 2006, pp. 13-39.

BOZAL, V., "José Gutiérrez Solana, "nuestro Courbet", en *Solana en las colecciones Mapfre* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación cultural Mapfre, 2005, pp. 64-79.

BOZAL, V., "El oficio de vivir", en *Mímesis. Realismos modernos: 1918-1945* [catálogo de la exposición comisariada por Tomás Llorens], Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2005, pp. 15-47.

BOZAL, V., *Estudios de arte contemporáneo 2. Temas de arte español del siglo XX*, Boadilla del Monte (Madrid), A. Machado Libros, [2006].

BOZAL, V. et. al., *Creadores del Arte Nuevo*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.

BRASAS EGIDO, J. C., *Anselmo Miguel Nieto. Vida y pintura*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980.

BRASAS EGIDO, J. C., "Castilla en el arte español del siglo XX", en *Homenaje a Castilla*, [Bilbao], Banco de Bilbao, 1986, pp. 19-65

BRASAS EGIDO, J. C., "Regionalismo y paisaje en la pintura de Castilla y León (1880-1918)", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* [catálogo de la exposición comisariada por Carmen Pena], Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1993, pp. 300-311.

BRICKER BALKEN, D., *After Many Springs: Regionalism, Modernism & the Midwest*, Des Moines, Des Moines Art Center, New Haven, Yale University Press, 2009.

BRIHUEGA, J., *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, Madrid, Cátedra, 1979.

BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981.

BRIHUEGA, J., *La Vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1982.

BRIHUEGA, J., "Saturno en el sifón. Barradas y la vanguardia española", en *Barradas. Exposición antológica: 1890-1929* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Generalitat de Catalunya y Comunidad de Madrid, 1992, pp. 13-45.

BRIHUEGA, J., "La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925", en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Concha Lomba], Barcelona, Ámbit, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 15-31.

BRIHUEGA, J., "Metales en un crisol. Encrucijada plástica de Aurelio Arteta", en *Aurelio Arteta: una mirada esencial, 1879-1940*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1998, pp. 15-35.

BRIHUEGA, J., "Maroto y la vanguardia en el arte español contemporáneo" en *Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo* [catálogo de la exposición comisariada por Angelina Serrano de la Cruz Peinado], Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 21-29.

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* [catálogo de la exposición comisariada por Javier Pérez Segura], Madrid, Caja Segovia, 2003, pp. 63-77.

BRIHUEGA, J., "Materialidad obsesiva del símbolo. La pintura de Julio Romero de Torres a partir de 1915", en *Julio Romero de Torres: símbolo, materia y obsesión* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Javier Pérez Segura], Madrid, Tf, 2003, pp. 43-70.

BRIHUEGA, J., "En la templada fábrica de sueños. Vázquez Díaz entre 1923 y 1939. Tres argumentos de reflexión para una revisión crítica", en *Daniel Vázquez Díaz: 1882-1969* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega e Isabel García], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005, pp. 55-79.

BRIHUEGA, J., "Islotes entre las ondas. Cartografía del simbolismo en España", en LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de la exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007, pp. 44-65.

BRIHUEGA, J., "Constantes de modernidad en la tradición española. *El paso* entre la herencia y la renovación", en *El paso a la moderna intensidad* [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], [Toledo], Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 60-79.

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

BURKE, M. B., "Sorolla: proyectos para la Hispanic", en *Sargent / Sorolla* [catálogo de la exposición comisariada por Tomás Llorens], Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2006, PP. 195-201.

CABAÑAS BRAVO, M., "Margarita Nelken, una mujer ante el arte", en *La mujer en el arte español*, Alpuerto-CSIC, Madrid, 1997, pp. 463-484.

CABAÑAS BRAVO, M., "Margarita Nelken, crítica de arte", *Cultura Moderna*, nº 1, Sevilla, primavera 2005, pp. 125-142.

CACHO VIU, V., *El modernistes i el nacionalisme cultural*, Barcelona, La Magrana, 1984.

CACHO VIU, V., *Repensar el 98*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.

CALVO SERRALLER, F., *Del futuro al pasado: vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988.

CALVO SERRALLER, F., "Los orígenes de la modernización artística española", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* [catálogo de la exposición comisariada por Carmen Pena], Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1993, pp. 34-41.

CALVO SERRALLER, F., *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX,* Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1995, p. 40.

CALVO SERRALLER, F., "El simbolismo y su influencia en la pintura española del fin de siglo [1890-1930], en *Pintura simbolista en España [1890-1930]* [catálogo de la exposición comisariada por Francisco Calvo Serraller], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997, p. 46.

CALVO SERRALLER, F., "Del futuro al pasado: La conciencia histórica del arte español", en *La huella del 98 en la pintura española contemporánea* [catálogo de la exposición comisariada por Ana Vázquez de Parga], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, pp. 19-34.

CALVO SERRALLER, F., *Paisajes de luz y muerte. La pintura española del 98*, Barcelona, Tusquets, 1998.

CALVO SERRALLER, F., y GONZÁLEZ GARCÍA, A., "Pintura regionalista española: 1900-1930", en *Pintura regionalista 1900-1930*, Madrid, Galería Multitud, 1975.

CANSINOS ASSENS, R., *La novela de un literato (Hombres, ideas, escenas, efemérides, anécdotas…) 2. [1914-1921]*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

Caos & clasicismo: arte en Francia, Italia, Alemania y España, 1918-1936 [catálogo de exposición], Bilbao, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2010.

CAPARRÓS MASEGOSA, L., "¿Clásicos o modernos? El Renacimiento como coordenada estética en la pintura simbolista española", en *Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el Arte Español*, Madrid, Departamento de Historia del Arte. UNED., 1994, pp. 127-137.

CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, Universidad de Granada, 1999.

CAPARRÓS MASEGODA, M. D. y GUILLÉN MARCOS, E., "El valor polisémico de conceptos como realismo, naturalismo e idealismo en la crítica artística española (1897-1915)", 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. 241-246.

CARBONE, T. A. (ed.), *Youth and Beauty. Arte of the American Twenties* [catálogo de exposición], [N.Y.], Brooklyn Museum, Skira Rizzolli, 2012.

CARDANO, N., "La Mostra dell'Agro Romano", en PIANTONI, G., (a cura di), *Roma 1911*, Roma, De Luca, 1980, pp. 179-188.

CARIOU, A., *Charles Cottet et la Bretagne,* Raillé, Ursa, 1988.

CARIOU, A., *Lucien Simon*, Plomelin, Palantines, 2002.

Carlos Vázquez, Ciudad Real 1869-Barcelona 1944, [Ciudad Real], Servicio de Publicaciones de la Junta de Castilla La Mancha, 1990, p. 25.

CARMONA, E., "Rafael Barradas y el «Arte Nuevo» en España. 1917-1925", en *Barradas. Exposición antológica: 1890-1929* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Generalitat de Catalunya y Comunidad de Madrid, 1992, pp. 107-139.

CARMONA, E., "El «arte nuevo» y el «retorno al orden». 1918-1926", en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Concha Lomba], Barcelona, Ámbit, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 47-58.

CARMONA, E., "Los años decisivos. Santiago Pelegrín y la diversidad del «Arte Nuevo», en *Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de una utopía* [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 9-18.

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)* [catálogo de la exposición comisariada por E. Carmona y Mª D. Jiménez-Blanco], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 13-67.

CARRASCO MARQUÉS, M., *Las tarjetas postales ilustradas de España circuladas en el siglo XIX*, Madrid, Edifil, 2004

CASAL, J. J., *Rafael Barradas*, Losada, Buenos Aires, 1949.

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.

CASTAÑER LÓPEZ, X., "Regionalismo y Sorollismo en el País Valenciano, de 1920 a 1931", *Cimal. Cuadernos de cultura artística*, nº 14, Gandía, Pascual Lucas Catalá, 1982, pp. 73-80.

CASTELNUOVO, E. y GINZBURG, C., "Centro e periferia", en *Storia dell'arte italiana. Parte prima: Materiali e problemi. Volume primo: Questioni e metodi*, Torino, Giulio Einaudi, 1979, pp. 285-353.

CASTRO MORALES, F., *Regionalismo y vanguardia en la escultura y la pintura de Canarias: historia de las ideas artísticas 1898-1939* [microforma], La Laguna, Universidad de La Laguna, 1987.

CASTRO MORALES, F., *La imagen de Canarias en la vanguardia regional: Historia de las ideas artísticas 1898-1930*, [La Laguna], Centro de la Cultura Popular Canaria, 1992.

CASTRO, X. A., *Arte y nacionalismo. La vanguardia histórica gallega (1925-1936)*, Sada, A Coruña, Ediciós do Castro, 1992, pp. 108-9.

CASTRO, X. A., "Regionalismo versus nacionalismo", en *A Galicia moderna 1916-1936* [catálogo de la exposición comisariada por Antonio Bonet], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, pp. 58-71.

Catálogo de la Exposición de pintura de Ignacio Zuloaga 1870-1945 [catálogo de la exposición comisariada por XXX], Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, Departamento de Cultura y Turismo, D.L., 1985.

CAVALLO, L., *Ardengo Soffici: un'arte toscana per l'Europa*, Firenze, Vallecchi, 2001.

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

Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918) [catálogo de la exposición comisariada por Carmen Pena], Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1993.

CID PRIEGO, C. (coord.), *Las artes españolas en la crisis del 98*, Gijón, Universidad de Oviedo, 1996.

CLAIR, J., "I gattini ciechi", en HULTEN, P. y CELANT, G. [a cura di], *Arte Italiana. Presenze, 1900-1945*, Milano, Bompiani, 1989, pp. 167-70.

CLARK, K., "Provincialism", en *Moments of vision*, London, John Murray, 1981.

CODDING, M. A., "Archer M. Huntington, paladín de España en América", en *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España entresiglos* [catálogo de exposición], Madrid, Valencia, Museo Thyssen-Bornemisza, Generalitat, 1998, pp. 91-117.

COLORADO CASTELLARY, A., *El arte en el noventa y ocho*, Madrid, Celeste, 1998.

COLQUHOUN, A., "El concepto de regionalismo", *Arquitectura*, nº 291, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, marzo de 1992, pp. 10-17.

CORN, W. M., *Grant Wood. The regionalist vision*, New Haven, Yale University Press, 1983, p. 46.

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

COSTA, J., *Obra política menor (1868-1916)*, Huesca, Fundación Joaquín Costa, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2005.

Daniel Vázquez Díaz: 1882-1969 [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega e Isabel García], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005.

DELOUCHE, D., *Peintres de la Bretagne. Découverte d'une provincie*, [París], C. Klincksieck, 1977.

DENNIS, J. M., *Renegade regionalists: The Modern Independence of Grant Wood, Thomas Hart Benton, and John Steuart Curry*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998.

DÍAZ PLAJA, G., *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, Alianza, 1975.

DÍAZ PLAJA, G., *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

DÍAZ SÁNCHEZ, J., "Tradiciones, instituciones, ideas y formas en España en el primer tercio del siglo XX", en GIMÉNEZ, C. y LOMBA, C. (eds), *XII Coloquio de Arte Aragonés. Actas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Departamento de Historia del Arte, 2009, pp. 91-116.

DÍEZ, J. L., y BARÓN, J. (eds), *Joaquín Sorolla. 1863-1923* [catálogo de la exposición comisariada por José Luis Díez y Javier Barón], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009.

DÍEZ, J. L. y BARÓN, J., "Joaquín Sorolla, pintor", en *Joaquín Sorolla 1863-1923* [catálogo de la exposición comisariada por José Luis Díez y Javier Barón], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 19-142.

DÍEZ GARCÍA, J. L., "La «Visión de España» de Sorolla. Gestación plástica de un proyecto", *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España entresiglos* [catálogo de exposición], Madrid, Valencia, Museo Thyssen-Bornemisza, Generalitat, 1998, pp.147-237.

DUNCAN, A., *El Art Déco*, Barcelona, Destino, 1994.

El món d'Anglada-Camarasa [catálogo de la exposición comisariada por Francesc Fontbona], Barcelona, Obra Social Fudnació "la Caixa", 2006.

El Noucentisme: un projecte de modernitat [catálogo de la exposición], Barcelona, Centre de Cultura Contemporania, Generalitat de Catalunya, 1994.

El París de Anglada-Camarasa [catálogo de exposición], Madrid, Generalitat de Catalunya, 1994.

El retrato moderno en España (1906-1936). Itinerarios y procesos [catálogo de la exposición comisariada por Adolfo Blanco y Javier Pérez Segura], Madrid, Fundación Santander, 2007.

Entre dos siglos: España 1900 [catálogo de la exposición comisariada por Pablo Jiménez Burillo], Madrid, Fundación Mapfre, 2008.

Federico Beltrán Massés [catálogo de la exposición comisariada por Pedro Pérez y Marisa Oropesa], Santander, Fundación Caja Castellón-Bancaja, 2007.

FERNÁNDEZ APARICIO, C., "Julio Antonio y sus críticos", en *Julio Antonio, 1889-1919* [catálogo de la exposición comisariada por Carmen Fernández Aparicio], Madrid, MNCARS, pp. 39-57.

FONTBONA, F., "La fama de Anglada-Camarasa", en *Anglada-Camarasa: 1871-1959* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp.12-27.

FONTBONA, F., *Anglada-Camarasa*¸ Madrid, Fundación Mapfre, 2006.

FONTBONA, F., *Anglada-Camarasa: dibujos, catálogo razonado*, Barcelona, Mediterrània, 2006.

FONTBONA, F., "Anglada-Camarasa y su mundo", en *El món d'Anglada-Camarasa* [catálogo de la exposición comisariada por Francesc Fontbona], Barcelona, Obra Social Fundació "la Caixa", 2006, pp. 15-25.

FONTBONA, F. y MIRALLES, F., *Anglada-Camarasa*, Barcelona, La Polígrafa, 1981.

FORCELLA, E., "Roma 1911. Quadri di una esposizione", en PIANTONI, G., (a cura di), *Roma 1911*, Roma, De Luca, 1980, pp. 27-38.

Forma. El ideal clásico en el arte moderno [catálogo de la exposición comisariada por Tomás Llorens], Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2001.

FRANCO, A., "Pintura regionalista. Lo mejor de cada casa", *Lápiz*, nº 12, Madrid, Ediciones "L", enero de 1984, pp. 32-38.

Franz Roh y la pintura europea: 1917-1936 [catálogo de la exposición comisariada por Marga Paz], Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, Fundación Caja Madrid y Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997.

FREIXA, M. y PENA, M. C., "El problema centro-periferia en los siglos XIX y XX", en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, v. I, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993, pp. 371-383.

FREIXA, M., *El modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986.

FRONGIA, M. L., *Due pittori spagnoli in Sardegna. Eduardo Chicharro Agüera (1901) e Antonio Ortiz Echagüe (1906-09)*, Nuoro, Ilisso, 1995.

FUSTER ORTELLS, J., *Contra el noucentisme*, Barcelona, Crítica, 1995.

Gabriel García Maroto y la renovación del arte español contemporáneo [catálogo de la exposición comisariada por Angelina Serrano de la Cruz Peinado], Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1999.

GALLEGO, J., "Zuloaguismo y Zuloaguesco", en *Catálogo de la exposición de pintura de Ignacio Zuloaga 1870-1945*, Vitoria-Gasteiz, Eusko Jaurlaritza, Kultura eta Turismo Saila, Gobierno Vasco, Departamento de Cultura y Turismo, D.L. 1985, pp. 34-49.

GARCÍA DE LA TORRE, F., "Julio Romero de Torres: antecedentes y consecuencias de un pintor", en *Julio Romero de Torres: símbolo, materia y obsesión* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Javier Pérez Segura], Madrid, Tf, 2003, pp. 71-90.

GARCÍA GARCÍA, I., *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922),* Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1998.

GARCÍA GARCÍA, I., "Biografía", en *Julio Romero de Torres: símbolo, materia y obsesión* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Javier Pérez Segura], Madrid, Tf, 2003, pp. 395-406.

GARCÍA GARCÍA, I., *Orígenes de las vanguardias artísticas en Madrid (1909-1922)*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2004.

GARCÍA GARCÍA, I., "Asomarse al caleidoscopio. Vázquez Díaz entre 1904 y 1924", en *Daniel Vázquez Díaz: 1882-1969* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega e Isabel García], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005, pp. 21-54.

GARCÍA GARCIA, I. y PÉREZ SEGURA, J. [coords.], *Arte y Política en España, 1898-1939*, Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2002.

GARCÍA GUATAS, M., "El mundo pictórico de Anglada-Camarasa", en *Anglada-Camarasa: 1871-1959* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, 2002, pp. 28-45.

GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M., *La Visión de España de Sorolla*, Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1962.

GARÍN, F y TOMÁS, F, "Joaquín Sorolla y la generación del 98: el debate después de la modernidad", en *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España entresiglos* [catálogo de exposición], Madrid, Valencia, Museo Thyssen-Bornemisza, Generalitat, 1998*,* 1998, pp. 33-76.

GAVAGNIN, G., *Classicisme i Renaixement: una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005.

GAYA NUÑO, J. A., *La pintura española del siglo XX*, [Valencia], Ibérico Europea de Ediciones, 1970. En cualquier caso, hay que señalar que Gaya Nuño ya se había servido del término en obras anteriores como *Historia del arte español*, Madrid, Plus-Ultra, 1957.

GAYA NUÑO, J. A., *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975.

GAYA NUÑO, J. A., *La pintura y la lírica de Cristóbal Ruiz*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1987.

GEORGE, W., *L'Esprit français et la peinture française*, París, Éditions des Quatre Chemins, 1931.

GIMÉNEZ CABALLERO, E., "Cuadrangulación de Castilla", en *Casticismo, nacionalismo y vanguardia: (antología 1927-1935)*, Madrid, Fundación Central Hispano, 2005, pp. 119-133.

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.

GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Obras completas. Prometeo I. Escritos de juventud (1905-1913)*, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutemberg, 1996.

GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Adolfo Guiard: estudio biográfico*, *análisis estético, catalogación de su obra*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, Caja de Ahorros Vizcaina, 1984.

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

GONZÁLEZ DE DURANA, J., "La invención de la pintura vasca", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* [catálogo de la exposición comisariada por Carmen Pena], Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1993, pp. 394-441.

GONZÁLEZ DE DURANA, J., *El Coitao. Mal llamo. Periódico artístico, literario y radical de Bilbao*, Bilbao, El Tilo, 1995.

GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Ángel Larroque. Un pintor, el olvido y la memoria* [catálogo de la exposición comisariada por Javier González de Durana], Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Aurelio Arteta*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008.

GRACIA, C., "Notas para un estudio sobre José Pinazo Martínez", en *Los Pinazo: 100 años de expresión artística* [catálogo de la exposición comisariada por Felipe Garín], Valencia, Puerto Autónomo de Valencia, 1991, pp. 27-34.

GREEN, C., *Cubism and its Enemies*, New Haven, Yale University Press, 1987.

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

GUENNE, J., "Marcel Gromaire", *L'Art Vivant*, 15 de mayo de 1926, pp. 378-83.

GUEREÑA, J. L., "Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX", *Berceo*, nº 149, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2005, pp. 35-58.

GULLÓN, R., "Juan Ramón Jiménez y el modernismo", en JIMÉNEZ, J. R.., *El modernismo; notas de un curso*, México, Aguilar, 1962, p. 17.

GULLÓN, R., *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1963.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, R., *La pintura argentina: identidad nacional e hispanismo (1900-30)*, Granada, Universidad de Granada, 2003

HERRERA, J., *Picasso, Madrid y el 98: La revista «Arte Joven»*, Madrid, Cátedra, 1997.

HILLIER, B., *Art Deco of the 20s and 30s*, London, Studio Vista, 1968.

HILLIER, B., *Art deco style*, London, Phaidon Press, 1997.

Homenaje a Aurelio Arteta en el centenario de su nacimiento [catálogo de exposición], Bilbao, Banco de Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1979.

Homenaje a H. Anglada-Camarasa. Exposición Nacional de Bellas Artes [catálogo de exposición], Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1954.

HUICI, F., "Los gustos del 98", en *Plástica y texto en torno al 98* [Catálogo de la exposición comisariada por Fernando Huici], Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1998., pp. 13-38.

HULTEN, P. y CELANT, G. [a cura di], *Arte Italiana. Presenze, 1900-1945*, Milano, Bompiani, 1989.

HUTCHINSON HARRIS, S., *El arte de H. Anglada Camarasa*, Palma, Galerías Costa, 1930.

Ignacio Zuloaga, 1870-1945 [catálogo de la exposición comisariada por María Rosa Suárez-Zuloaga y Vincent Ducourau], Vitoria, Departamento de Cultura, Gobierno Vasco, 1990.

IGNACIOS, A. de, *Historial Rafael Barradas*, Montevideo, 1953.

Istmos. Vanguardias españolas: 1915-1936 [catálogo de la exposición comisariada por Ana Vázquez de Parga], Madrid, Fundación Caja Madrid, 1998.

JACKSON , G., "Homenaje a Joaquín Costa", en *Joaquín Costa. El fabricante de ideas* [catálogo de la exposición comisariada por Ignacio Peiró y Rafael Bardají], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2011, pp. 21-26.

JANSON, H. W., "The International Aspects of Regionalism", *College Art Journal*, vol. 2, 1943, pp. 110-115.

JANSON, H. W., "Benton and Wood, Champions of Regionalism", *Magazine of Art*, vol. 39, nº 5, mayo de 1946, pp. 184-186 y 198-200.

JIMÉNEZ-BLANCO, M. D., *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989.

JIMÉNEZ-BLANCO, M. D., "Arte y política en la pintura española del novecientos", en *Arte y Política en España, 1898-1939*, Granada, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2002, pp. 28-37.

JIMÉNEZ-BLANCO, M.D., "Notas sobre un clasicismo modernos en España", en *Caos & clasicismo: arte en Francia, Italia, Alemania y España, 1918-1936* [catálogo de exposición], Bilbao, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2010, pp. 17-25.

Joaquim Sunyer: la construcción de una mirada, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1999.

Joaquín Costa, el fabricante de ideas[catálogo de la exposición comisariada por Ignacio Peiró y Rafael Bardají], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001, pp. 140-141.

Joaquín Sorolla (1863-1923) [catálogo de la exposición comisariada por Pablo Jiménez Burillo], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1995.

Joaquín Sorolla y Bastida [catálogo de exposición], Salamanca, Caja Salamanca y Soria, 1997.

José Gutiérrez Solana [catálogo de exposición], [Madrid], Turner, 2004.

JOVER, J. M.: "Caracteres del nacionalismo español, 1854-1874", *Zona abierta*, nº 31, Madrid, 1984, pp. 1-22.

Juan de la Encina y el arte de su tiempo [1883-1963] [catálogo de la exposición comisariada por Mª Dolores Jiménez-Blanco y Miriam Alzuri], [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Julio Romero de Torres: símbolo, materia y obsesión [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Javier Pérez Segura], Madrid, Tf, 2003.

La generación del 14. Entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926) [catálogo de la exposición comisariada por E. Carmona y Mª D. Jiménez-Blanco], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002

La huella del 98 en la pintura española contemporánea [Catálogo de la exposición comisariada por Ana Vázquez de Parga], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998.

La mar en un espejo. Evaristo Valle y Nicanor Piñole [catálogo de la exposición comisariada por Francisco Carantoña], Fundación «la Caixa», Museo Nicanor Piñole, Museo Evaristo Valle, Oviedo, 1997.

La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1856-1936 [catálogo de la exposición comisariada por Patricia Molins y Pedro G. Molero], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925 [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Concha Lomba], Barcelona, Ámbit, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

LACOMBA, J. A., "Regionalismo, regeneracionismo y organización regional del estado: los planteamientos de J. Sánchez de Toca", *Revista de estudios regionales*, nº 51, Málaga, Universidad de Málaga, 1998, pp.229-254.

LAFUENTE FERRARI, E., "La pintura española y la generación del 98", *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, nº 36, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, pp. 449-458.

LAFUENTE FERRARI, Enrique, *La vida y el arte de Evaristo Valle*, Oviedo, 1963.

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

LAÍN ENTRALGO, P., "El Novecentismo", en *Historia de la Literatura Española*, vol. IV, Madrid, Ediciones Orgaz, 1982.

LITVAK, L.(ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.

LITVAK, L., *España 1900: modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990.

LITVAK, L, "Julio Romero de Torres", en *Julio Romero de Torres* [catálogo de la exposición comisariada por Lily Litvak], Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2002

LITVAK, L., "Abrir las puertas del tiempo", en *Julio Romero de Torres: símbolo, materia y obsesión* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Javier Pérez Segura], Madrid, Tf, 2003, pp. 163-170.

LOMBA SERRANO, C., "El nuevo rostro de una vieja bandera: La Sociedad de Artistas Ibéricos en la República (1931-1936), en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Concha Lomba], Barcelona, Ámbit, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 85-104.

LOMBA SERRANO, C., "El triunfo de la vanguardia durante la República", en GIMÉNEZ, C., y LOMBA, C. (eds), *XII Coloquio de Arte Aragonés. El arte del siglo XX*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Departamento de Historia del Arte, 2009, pp. 65-90.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, M. (ed.), *Las palabras del pasado. Arte y Estética de fin de siglo (1890-1914)*, Madrid, Instituto de Cultura, Fundación Mapfre, 2008, pp. 237-49.

LÓPEZ MARTOS, J., "La gobernanza del agua", *Jornadas sobre la gestión del agua en España*, Granada, 2008 (disponible en: http://bit.ly/oTi9Xl).

LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. B., "Castelao e a creación dunha pintura galega", en *Castelao pintor*, [Vigo], Editorial Galaxia, 2006.

LUCIE-SMITH, E., *Art Deco Painting*, London, Phaidon, 1990.

LUCIE-SMITH, E., *El arte simbolista*, Barcelona, Destino, 1991.

M. Viladrich. La obra del artista en la Argentina, Buenos Aires, 1944.

MAENZ, P., *Art Déco, 1920-1940: formas entre dos guerras*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

MAINER, J. C., *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona, Asenet, 1975.

MAINER, J.C., *La doma de la quimera (Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España)*, Bellaterra, Universitat Auntònoma de Barcelona, 1988.

MAINER, J. C., "La invención estética de las periferias", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española* [catálogo de la exposición comisariada por Carmen Pena], Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 26-33.

MAINER, J. C., "De la España negra: apuntes literarios de una obsesión", en *La huella del 98 en la pintura española contemporánea* [catálogo de la exposición comisariada por Ana Vázquez de Parga], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, pp. 35-48.

MAINER, J. C., "Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad", en GIMÉNEZ CABALLERO, E., *Casticismo, nacionalismo y vanguardia. (Antología: 1927-1935)*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2005, pp. IX-LXVIII.

MAINER, J.C., "La Hermandad de las Artes (literatura y pintura en el tiempo de Viladrich)", en LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de la exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007, pp. 10-41.

MANAUT VIGLIETTI, J., *Crónica del pintor Joaquín Sorolla,* Madrid, Editora Nacional, 1964.

Manet en el Prado [catálogo de la exposición comisariada por Manuela B. Mena], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003.

MANTEROLA ISPUZUA, I., *Hermes y los pintores vascos de su tiempo*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2006.

MARTÍNEZ AURED, V., "1922-1936, los concursos nacionales de escultura", *Artigrama*, nº 24, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 579-598.

MAURER, C. (ed.), *Epistolario*, Madrid, Alianza, 1982.

McWILLIAM, N., "Action française, Clasicism, and the Dilemmas of Traditionalism in France, 1900-1914", en HARGROVE, J. y McWILLIAM, N. (eds.), *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, Washington, National Gallery of Art, 2005, pp. 269-291.

MENA, M. B., "Solana y su mirada goyesca", en *José Gutiérrez Solana* [catálogo de exposición], [Madrid], Turner, 2004, pp. 45-117.

Mímesis. Realismos modernos: 1918-1945 [catálogo de la exposición comisariada por Tomás Llorens], Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2005.

MIRALLES, F., y SANJUÁN, C., *Anglada-Camarasa y Argentina*, Sabadell, Ausa, 2003.

MOYA, C., "Hispaniarum regni", en *Pintura regionalista, 1900-1930* [Catálogo de la exposición], Madrid, Galería Multitud, 1975.

MULLER, P. E., "Sorolla y America", en PEEL, E. (ed.), *Joaquín Sorolla y Bastida* [catálogo de exposición], Londres, Philip Wilson, 1989, pp. 55-73.

MULLER, P. E., "Sorolla y Huntington: pintor y patrono", en *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España entresiglos* [catálogo de exposición], Madrid, Valencia, Museo Thyssen-Bornemisza, Generalitat, 1998, pp. 119-146.

MULLER, P. E., y BURKE, M. B., *Sorolla. The Hispanic Society*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 2004.

MUR, P., *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao y Caja de Ahorros Vizcaína, 1985.

MUR, P., "El papel del arte vasco", en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Concha Lomba], Barcelona, Ámbit, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 67-75.

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.

Novecentismo y vanguardia (1910-1936) en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao [catálogo de la exposición comisariada por Eugenio Carmona], Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2009.

ORS, C. d', *El Noucentisme: presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*, Madrid, Cátedra, 2000.

ORS, E. d', *Mis Salones. Itinerario del Arte moderno en España*, Madrid, M. Aguilar, 194?.

Paisaje y figura del 98 [Catálogo de la exposición comisariada por Javier Tusell y Álvaro Martínez-Novillo], [Madrid], Fundación Central Hispano, 1997.

PANTORBA, B. de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Alcor, 1948.

PANTORBA, B. de, "Aragón, en la pintura de Sorolla", *Seminario de Arte Aragonés*, nº V, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1953, pp. 13-20.

PANTORBA, B. de, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla*, Madrid, Mayfe, 1953.

PASCUAL CEREZO, J.M., "Condiciones e posibilidad a través de la crítica del regionalismo en la pintura de Julio Romero de Torres", *Cuadernos de Arte*, vol. XVII, [Granada], Universidad de Granada, 1985-6, pp. 305-320.

PEEL, E. (ed.), *Joaquín Sorolla y Bastida* [catálogo de exposición], Londres, Philip Wilson, 1989.

PEER, S., *France on Display. Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, Albany, State University of New York Press, 1998.

PENA LÓPEZ, M. C., *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1983.

PENA, C., "Presentación", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1993, pp. 17-25.

PENA, C., "La modernización del paisaje realista: Castilla como centro de la imagen de España", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1993, pp. 42-48.

PEREDA, R., *Barradas*, Montevideo, 1989.

PÉREZ DE LA DEHESA, R., *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.

PÉREZ ROJAS, F. J, *Art déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.

PÉREZ ROJAS, F. J., *Cartagena 1874-1936: (transformación urbana y arquitectura)*, Murcia, Editora Regional, 1993.

PÉREZ ROJAS, F. J., "Un periodo de esplendor: la pintura valenciana entre 1880 y 1918", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* [catálogo de la exposición comisariada por Carmen Pena], Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1993, pp. 162-211.

PÉREZ ROJAS, F. J., "Regionalismo y neobarroco en la arquitectura valenciana, 1909-1936", en *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 1379-1400.

PÉREZ ROJAS, F. J., "Sorolla, atrapando impresiones", en *Sorolla en las colecciones valencianas* [catálogo de la exposición comisariada por Javier Pérez Rojas], Valencia, Generalitat, 1996, ficha nº 79.

PÉREZ ROJAS, F. J., "La mirada deslumbrada. Iconografía de la vida moderna en el arte español, 1910-1940", en DÍAZ BARRADO, M. P. (coord.), *Las edades de la mirada,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 307-332.

PÉREZ ROJAS, F. J., *Tipos y paisajes: 1890-1930* [catálogo de exposición], Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, p. 262.

PÉREZ ROJAS, F. J., *El retrato elegante*, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 2000.

PÉREZ ROJAS, F. J., *La ciudad placentera: Noche y día en la vida moderna* [catálogo de exposición], [Sevilla], Fundación El Monte, 2005.

PÉREZ ROJAS, F. J., "La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925", *Artigrama*, nº 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 43-84.

PÉREZ ROJAS, F. J., "Sorolla y la pintura española de su época", DÍEZ, J. L., y BARÓN, J. (eds), *Joaquín Sorolla. 1863-1923* [catálogo de la exposición comisariada por José Luis Díez y Javier Barón], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 143-160.

PÉREZ ROJAS F. J. y ALCAIDE, J. L. (dir.), *José Mongrell (1870-1937)* [catálogo de la exposición comisariada por F. Javier Pérez Rojas], Valencia, Generalitat Valenciana, 2001.

PÉREZ ROJAS, F. J. y GARCÍA CASTELLÓN, M., *El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Madrid, Sílex, 1994.

PÉREZ SEGURA, J., "Antología de textos y documentos", en *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Concha Lomba], Barcelona, Ámbit, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 287-298.

PÉREZ SEGURA, F. J., *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2002.

PÉREZ SEGURA, J., *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2002.

PÉREZ SEGURA, J., "Pintura, re-creación y fabulación. Romero de Torres antes del meridiano 1915", en *Julio Romero de Torres: símbolo, materia y obsesión* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Javier Pérez Segura], Madrid, Tf, 2003, pp. 19-42.

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

Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España [catálogo de la exposición comisariada por Eugenio Carmona], Francfort, Schrin Kunsthalle y Madrid, MNCARS, [1991].

Pintura fruta. La figuración lírica española, 1926-1932 [catálogo de exposición], Madrid, Comunidad de Madrid, 1996.

Pintura regionalista, 1900-1930, [catálogo de exposición], Madrid, Galería Multitud, 1975.

Plástica y texto en torno al 98 [Catálogo de la exposición comisariada por Fernando Huici], Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1998.

PONS-SOROLLA, B., *Joaquín Sorolla. Vida y obra*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001.

PONS-SOROLLA, B., *Joaquín Sorolla*, Barcelona, Polígrafa, 2005.

QUERCI, E., "Diversità-identità. La visione regionalista del Novecento", en *Tra Oriente e Occidente. Stampe italiane della prima metà del' 900* [catálogo de la exposición comisariada por Alida Moltedo], Roma, Artemide, 2006.

QUERCI, E., "Roma 1911: il trionfo di Zuloaga, Anglada e dei pittori spagnoli", en *Storia dell'arte* nº 125-126 (n.s. 25/26), Roma, CAM editrice, Gennaio-Agosto 2010, pp. 209-234.

QUESADA DORADOR, E., "Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas", en *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas*, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1991, pp. 28-44.

RÀFOLS, J. F. (dir.), *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, Barcelona, Edicions Catalanes, 1981.

Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1991.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, "Regionalismo", en *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 1292.

RENAN, E., *¿Qué es una nación?: Cartas a Strauss*, Madrid, Alianza, 1987.

Retratos de la Belle Époque [catálogo de la exposición comisariada por Tomás Llorens y Boye Llorens], [Valencia], Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Barcelona, Fundación "la Caixa", [Madrid], El Viso, D.L., 2011.

REYERO, C., *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*, Madrid, Alianza, 2009.

REYERO, C., y FREIXA M., *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995.

RIVAS, Q., "El retrato de mi abuelo", *ABC Cultural*, Madrid, 11 de agosto 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.

RIVAS, Q., "A los «chicos bien» no les salen las cuentas", *ABC Cultural*, Madrid, 1 de septiembre de 2001, p. 21.

RUBIO JIMÉNEZ, J., "Rafael Barradas: un pintor vanguardista en Aragón", *El Bosque*, nº 3, Huesca, Diputación de Huesca, 1992, pp. 98.

RUEDA GARCÍA, M. J., "Temática y academicismo. Los géneros en las exposiciones nacionales españolas entre 1901 y 1917", *Arte, individuo y sociedad*, nº 4, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992, pp. 119-170.

SÁNCHEZ VIDAL, A., "Góngora, Buñuel, the Spanish avant-garde and the centenary of Goya's death", en HARRIS, D. (ed.), *The spanish avant-garde*, Manchester, Nueva York, Manchester University Press, 195, pp. 110-122.

SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, F. de, "Sorolla y «The Hispanic Society of America»", en *Conocer el Museo Sorolla. 10 aportaciones a su estudio,* Madrid, 1986*,* pp. 39-46.

SANTA-ANA Y ÁLVAREZ-OSSORIO, F. de, "Joaquín Sorolla: últimos años", en *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España entresiglos* [catálogo de exposición], Madrid, Valencia, Museo Thyssen-Bornemisza, Generalitat, 1998.

SANTOS TORROELLA, R., "Autorretrato de Barradas. Los dibujos de Barradas en *L'Esquella de la Torratxa*", en *Barradas. Exposición antológica: 1890-1929* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Generalitat de Catalunya y Comunidad de Madrid, 1992*,* pp. 55-63.

Sargent / Sorolla [catálogo de la exposición comisariada por Tomás Llorens], Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2006.

SAURET GUERRERO, T., *El siglo XIX en la pintura malagueña*, [Málaga], Universidad de Málaga, 1987.

SAVALIEV, Y. R., "Anglada-Camarasa en Rusia", en *El món d'Anglada-Camarasa* [catálogo de la exposición comisariada por Francesc Fontbona], Barcelona, Obra Social Fudnació "la Caixa", 2006, pp. 36-43.

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* [catálogo de la exposición comisariada por Angelina Serrano de la Cruz Peinado], Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 139-193.

SILVER, K. E., *Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*, London, Thames and Hudson, 1989.

SILVER, K. E., *Caos & clasicismo: arte en Francia, Italia y Alemania, 1918-1936,* Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Bilbao, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, 2010.

Solana en las colecciones Mapfre [catálogo de exposición], Madrid, Fundación cultural Mapfre, 2005

Sorolla en las colecciones valencianas [catálogo de la exposición comisariada por Javier Pérez Rojas], Valencia, Generalitat, 1996.

Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España entresiglos [catálogo de exposición], Madrid, Valencia, Museo Thyssen-Bornemisza, Generalitat, 1998.

Sorolla Zuloaga: dos visiones para un cambio de siglo, Madrid, Fundación Mapfre, 1998.

Sorolla. Visión de España. Colección de la Hispanic Society of America [catálogo de la exposición comisariada por Felipe Garín y Facundo Tomás], Valencia, Bancaja, 2007

STORM, E., "Regionalism and High Culture: the Case os Painting, 1890-1914", en 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.

TEIXIDOR CADENAS, C., *La tarjeta postal en España 1892-1915*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

Tejada y la pintura. Un relato desvelado, 1914-1925 [catálogo de la exposición comisariada por Javier Pérez Segura], Madrid, Caja Segovia, 2003.

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.

Tiempo de feria. Historia y carteles de la Feria de Córdoba [catálogo de la exposición comisariada por Ana Verdú y Mª del Pilar Ibáñez], Córdoba, 2007.

TIERNO GALVÁN, E., *Costa y el regeneracionismo*, Barcelona, Editorial Barna, 1961.

Tipos y paisajes, 1890-1930 [catálogo de la exposición comisariada por Javier Pérez Rojas], [Valencia], Generalitat Valenciana, [1998].

Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla y José-Carlos Mainer], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998.

TOMÁS, F. y GARÍN, F., *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, Madrid, Tf, 2006.

TORRE BORGES, M. de, "Noticia", *ABC Cultural*, Madrid, 26 de agosto de 2000, p. 7.

TRENÇ BALLESTER, E., "Un arte nacionalista español: regionalismo versus "Noucentisme". Años 20", *Boletín de Arte*, nº 20, Málaga, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 1999, pp. 267-276.

TRENÇ BALLESTER, E., "Viajes de ida y vuelta y viajes sin vuelta: artistas provinciales y artistas metropolitanos. Un ejemplo, el viaje Barcelona París entre 1880 y 1936", en *Los caminos y el arte: VI Congreso Español de Historia del Arte*, vol. 1, Santiago de Compostela, Universidad, 1989, pp. 35-38.

TROISIO, L., *La riviste di strapaese e stracittà: Il Selvaggio, L'Italano, 900*, Treviso, Canova, 1975.

TUSELL, J., "Historia y arte en la época regeneracionista", en *Arte y literatura en la Edad de Plata. La mirada del 98* [Catálogo de la exposición comisariada por J.L. Bernal Muñoz], Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, pp. 19-27.

TUSELL, J., "La estética de fin de siglo", en *Paisaje y figura del 98* [Catálogo de la exposición comisariada por Javier Tusell y Álvaro Martínez-Novillo], [Madrid], Fundación Central Hispano, 1997, pp. 17-74.

Un siglo de arte español en el exterior: España en la Bienal de Venecia, 1895-2003, [Madrid], Turner, 2003.

URRUTIA, J. *El Novecentismo y la renovación vanguardista*, [Madrid], Cincel, 1980.

VALDIVIESO, M., "La Generación del 98 y su estela en el primer tercio del siglo", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española* [Catálogo de la exposición comisariada por Carmen Pena], Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 49-55.

VALDIVIESO, M., *Die Generation von 98 und die spanische Malerei* [La generación del 98 y la pintura española], Köln, Böhlau Verlag, 1988.

VALIS, N., *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*, Madrid, A. Machado Libros, 2010.

VALLCORBA, J., *Noucentisme, mediterraneisme i clasicissme. Apunts per a la Història d'una estètica*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

VICENS VIVES, J., *Cataluña en el siglo XIX*, Madrid, Rialp, 1961.

VIDAL I JANSÀ, M., *Teoría y crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1991.

VILLALBA SALVADOR, M. P., *José Francés. Crítico de arte* [Tesis Doctoral dirigida por Francisco Calvo Serraller], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994 (publicada en formato electrónico en 2002).

VILLAR MOVELLÁN, A., "El Regionalismo en la Pintura de Julio Romero de Torres", *Apotheca. Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 1, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1981, pp. 161-190.

VILLAR MOVELLÁN, A., "Andalucía: periferia en la tradición", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* [catálogo de la exposición comisariada por Carmen Pena], Madrid, Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1993, pp. 224-277.

VILLENA, L. A. de, "Visiones decadentes en la pintura «Fin de siglo» española", en *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, [Las Palmas], Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, pp. 137-146.

VILLENA, L. A. de, "Fin de siglo: visión y terminología", *Revista Barcarola*, nº 37-38, Albacete, Diputación Provincial de Albacete, octubre de 1991, pp. 161-172.

VILLENA, L. A. de, *Diccionario esencial del fin de siglo*, Madrid, Valdemar, 2001, p. 109.

WECHSLER, D., "Itinerarios del arte español en el Río de la Plata", en LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de la exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007, pp. 180-199.

WESTERDAHL, E., *Dar a ver*, Madrid, A. Machado Libros, 2003.

ZUGAZA, M., "La escuela vasco-castellana", en *La huella del 98 en la pintura española contemporánea* [Catálogo de la exposición comisariada por Ana Vázquez de Parga], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998, pp. 59-74.

Obras referidas al territorio aragonés

75 Salón Internacional de Otoño de fotografía 1999. Zaragoza, Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, 1999.

ALVIRA BANZO, F., "Aproximación a una biografía de Félix Lafuente", en *Félix Lafuente 1865-1927 en las colecciones oscenses* [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], [Zaragoza], Diputación Provincial de Huesca, 1989, pp. 9- 35.

ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente Tobeñas: Colaborador gráfico de *Heraldo de* Aragón", *Flumen: Revista de la Escuela de Magisterio de Huesca*, nº 1, Huesca, Escuela Universitaria de Profesorado de EGB, 1996, pp. 35-60.

ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, escenógrafo. En el 75 aniversario de su muerte (1927-2002), *Flumen: Revista de la Escuela de Magisterio de Huesca,* nº 7, Huesca, Escuela de Magisterio de Huesca, diciembre de 2002, pp. 123-142.

ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, ¿pintor modernista?, *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nº 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 115-130.

ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, Zaragoza y el Quijote", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de mayo de 2008, p. 7 (Suplemento Artes & Letras).

ANDRÉS ALONSO, R. M. y CALVO CARILLA, J. L., *La novela aragonesa en el siglo XIX*, Zaragoza, Guara, 1984.

ARA TORRALBA, J. C., *Del modernismo castizo: fama y alcance de Ricardo León*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1996, pp. 209-210.

Artistas Aragoneses. De Goya a nuestros días. [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991.

AZPEITIA BURGOS, A., *Marcelino de Unceta y López*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1989.

AZPEITIA BURGOS, A., "Sobre la pintura costumbrista, Gárate y los géneros", en *J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate* [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991, pp. 13-22.

AZPEITIA BURGOS, A., *Aragón en la pintura de Historia*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1992.

AZPEITIA BURGOS, A., "Algunas cuestiones en torno a los géneros y al costumbrismo en particular, visto desde Aragón", en *Arte vasco hasta los años cincuenta en los fondos del Museo de Bellas Artes de Álava* [catálogo de exposición], Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1995, pp. 45-55.

AZPEITIA BURGOS, A., "Acerca de los géneros en la pintura española –y particularmente aragonesa– durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX", en *Salvador Gisbert (1851-1912). Recuperar la memoria* [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Ibercaja, Diputación Provincial de Teruel, 1997, pp. 37-46.

BANDRÉS NIVELA¸ M., *La obra artigráfica de Ramón Acín (1911-1936)* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Barcelona], 1986.

BANDRÉS NIVELA, M., *La obra artigráfica de Ramón Acín (1911-1936)*, Huesca, Diputación de Huesca, 1987.

BELTRAN MARTINEZ, A., *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza,* Zaragoza, Librería General, 1964

BERNAD, E., "El Casino Mercantil", en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, t. III, Zaragoza, Unali, pp. 705-706.

BESPÍN GRACIA, M. D., *El pintor zaragozano Anselmo Gascón de Gotor*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2011.

BIEL IBÁÑEZ, P., "El arte industrial en Zaragoza: bases para su surgimiento y desarrollo", *Artigrama*, nº 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 543-566.

BLASCO IJAZO, J., *Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza. Interesante historia de sus años vividos (1858-1971)*, Zaragoza, La Cadiera, 1971.

BORRÁS GUALIS, G. M., "Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días", en BELTRÁN, A., FATÁS, G., y REDONDO, G., (coords), *Enciclopedia temática de Aragón*, tomo IV, Zaragoza, Moncayo, 1995-1996, espec., pp. 547-574.

BORRÁS GUALIS, G. M., GARCÍA GUATAS, M., y GARCÍA LASAOSA, J., *Zaragoza a principios del siglo XX: El Modernismo*, Zaragoza, Librería General, 1977.

BORRÁS G. M. y LOMBA, C., *75 años de pintura aragonesa, 1924-1999*, Zaragoza, Proedi, Promociones Editoriales, 1999.

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

BUENO PETISME, M. 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.

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

CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.

CALVO SALILLAS, M. J., *Arte y sociedad: intervenciones urbanísticas en Huesca, 1833-1936,* Huesca, Ayuntamiento, 1990.

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

CASTÁN CHOCARRO, A., *Pintura de género en el Museo de Zaragoza (1875-1939)* [Trabajo de investigación inédito presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, septiembre de 2004].

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. 59-102.

CASTÁN CHOCARRO, A., "Viladrich y Barcelona: cabeza y hogar de Cataluña", en LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de la exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007pp. 168-177.

CASTÁN CHOCARRO, A., "La pintura aragonesa y la Exposición Hispano-Francesa de 1908", *Aragón. Turístico y monumental*, nº 363, Zaragoza, SIPA, 2007, pp. 5-9.

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.

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)", *Artigrama*, nº 23, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2008, pp. 639-656.

CASTILLO GENZOR, A., *El Ateneo de Zaragoza (112 años al servicio de la cultura popular)*, Zaragoza, Publicaciones de "La Cadiera", 1976.

CASTRO A., *Cien años del Centro Aragonés de Barcelona*, Zaragoza, Centro Aragonés de Barcelona, Vicepresidencia del Gobierno de Aragón, 2009.

CENTELLAS, R., "La conmemoración del Centenario de Goya", en *Luces de ciudad. Arte y Cultura y en Zaragoza, 1914-1936* [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 179-206.

CENTELLAS, R., "Goya y Zuloaga. «Raza», regionalismo y burguesía", en *Zuloaga en Fuendetodos* [catálogo de la exposición comisariada por María Rosa Suárez-Zuloaga], [Zaragoza], Diputación de Zaragoza, Consorcio Goya Fuendetodos, 1996, pp. 33-39.

CENTELLAS, R., "Españoles arabizados, mudéjares del siglo XX. José Galiay Sarañana, entre el regeneracionismo y la erudición académica", en GALIAY, J., *Arte Mudéjar aragonés*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2002 (edición facsímil de la de 1950).

DILOY OLIETE, M., "«Bodas del Amor» de Julio Vila y Prades", *Pasarela. Artes Plásticas*, nº 11, Zaragoza, mayo de 2001, pp. 34-37.

DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., "José García Mercadal, periodista y escritor zaragozano", *Cuadernos de Aragón*, nº 14-15, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, pp. 81-100.

Dos pintores aragoneses del exilio. Los legados artísticos y museísticos de Marín Bosqued y Marín de L'Hotellerie [catálogo de la exposición comisariada por Jesús Pedro Lorente], Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2010.

DUEÑAS LORENTE, J. D., *Costismo y anarquismo en las letras aragonesas. El grupo de Talión (Samblancat, Alaiz, Acín, Bel, Maurín)*, Zaragoza, Edizions de l'Astral, Rolde de Estudios Aragoneses, 2000.

DUEÑAS LORENTE, J. D. y GÓMEZ PICAPEO, J., *Gil Bel Mesonada. Obra periodística y literaria*, Zaragoza, Egido Editorial, 2000.

El fotógrafo Luis Gandú Mercadal. Una crónica visual 1910-1930 [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Carrera y Juan Carlos Lozano], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2010.

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

ESAÍN, J., "Francisco de Cidón", *Pasarela. Artes Plásticas*, nº 7, Zaragoza, noviembre de 1996, pp. 30-34.

ESAÍN, J., *Biografía nostálgica del Estudio Goya*, Zaragoza, Guillermo Félez, 1996.

Estudio Goya: 75 aniversario [catálogo de la exposición comisariada por Arturo Ansón], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2006.

Exposición Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Universidad de Zaragoza, 2002.

Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927), Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.

Félix Lafuente, 1865-1927, en las colecciones oscenses [catálogo de la exposición dirigida por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., *Joaquín Costa. Regenerar España*, [Madrid?], Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1986.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., "El regeneracionismo aragonés", en *Historia de Aragón. I. Generalidades: resumen de las lecciones impartidas en el curso 1986-87*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1992, pp. 264-270.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., "Estudio introductorio", en *Catorce visiones en torno a Goya: publicaciones de la Junta del Centenario de Goya 1926-1928* (edición facsímil), Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1996, pp. 5-26.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., "El Regeneracionismo aragonés en el entorno de Costa", *Anales de la Fundación Costa*, nº 15, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Fundación Joaquín Costa, 1998, pp. 21-36.

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.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, E, y FORCADELL ÁLVAREZ, C., *Historia de la prensa aragonesa¸* Zaragoza, Guara, 1979. FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., "El regeneracionismo: Una actitud social y cultural", en *Historia de Aragón,* tomo XI, Zaragoza, Guara, 1985, pp. 155-183.

FERRANDO ROVIRA, S., "Ramón Martín Durbán. Su producción artística: España, 1904-1938", en GIIMÉNEZ NAVARRO, G. 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.

Fondo de Pintura, Aguafuertes, Dibujos de Academia de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1995.

FONTBONA, F., y VÉLEZ, P., "Vicente Rincón, notas sobre su época vanguardista", *Seminario de Arte Aragonés*, nº 48, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, pp. 455-470.

FORCADELL ÁLVAREZ, C., "Regionalismo burgués y regionalismo populista (1910-20)", en FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., *Estudios de Historia Contemporánea de Aragón*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1978, pp. 163-168.

FORCADELL ÁLVAREZ, C., *El regeneracionismo turolense a finales del siglo XIX*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993, p. 6.

FORCADELL ÁLVAREZ, C., "Las Pasiones y vocaciones de Ramón Acín", en *Ramón Acín* [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2002, pp. 101-115.

FORCADELL ÁLVAREZ, C., "La pelea por la memoria y el control del pasado en la Zaragoza de 1908", en *La modernidad y la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza en 1908* [catálogo de exposición], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 15-21.

Fotógrafos en homenaje a la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza en su 75 aniversario. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1998.

Francisco Marín Bagüés (1879-1961): exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.

Fuera de lienzo. Pintura e indumentaria aragonesa [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Maneros], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2012.

GARCÍA GUATAS, M., *Una aportación a la pintura aragonesa: Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Tesis Doctoral bajo la dirección de Federico Torralba, Universidad de Zaragoza, 1976.

GARCÍA GUATAS, M., *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, 1976.

GARCÍA GUATAS, M., "Cómo celebró Zaragoza el centenario de Goya", *MAZ*, nº 69, Zaragoza, 1978, pp. 18-21.

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., "Cuestiones etnológicas en la obra del pintor Marín Bagüés", en *Temas de antropología aragonesa*, nº 2, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología, 1983, pp. 80-91.

GARCÍA GUATAS, M., "Félix Gazo: Entre la tradición y la modernidad", en *Félix Gazo 1899-1933*, Zaragoza, Diputación de Huesca, 1990, pp. 9-25.

GARCÍA GUATAS, M., "Victoriano Balasanz (1854-1929), o la frustración de ser pintor en Zaragoza", *Seminario de Arte Aragonés*, nº 44, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990, pp. 323-363.

GARCÍA GUATAS, M., "Zaragoza, entre Madrid y Roma", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)* [catálogo de la exposición comisariada por Carmen Pena], Barcelona, Ámbit, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 442-458.

GARCÍA GUATAS, M., "Santiago Pelegrín: Los años oscuros en Zaragoza", en *Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de una utopía* [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 39-45.

GARCÍA GUATAS, M., "Pero, ¿existía un arte español? 1º La mejor pintura se hacía en Roma: Pradilla y varios más. 2º El arte, como imagen de una sociedad satisfecha", y "La imagen costumbrista de Aragón", en CID PRIEGO, C. (coord.), *Las artes españolas en la crisis del 98*, Gijón, Universidad de Oviedo, 1996, pp. 123-157.

GARCÍA GUATAS, M., "Zuloaga y sus paisajes de España", *Zuloaga en Fuendetodos* [catálogo de la exposición comisariada por María Rosa Suárez-Zuloaga], [Zaragoza], Diputación de Zaragoza, Consorcio Goya Fuendetodos, 1996, pp. 19-31.

GARCÍA GUATAS, M., "Juventud y revistas culturales", *Artigrama*, núm. 12 Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1996-97, pp. 605-25.

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1998.

GARCÍA GUATAS, M., "La vidriera contemporánea en Zaragoza", *Seminario de Arte Aragonés*, nº XLVIII, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, pp. 365-400.

GARCÍA GUATAS, M., "Orígenes y circunstancias de la pintura regional en Aragón", en MAINER, J. C., y ENGUITA UTRILLA, J. M., (eds.), *Entre dos siglos. Literatura y aragonesismo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, pp. 29-52.

GARCÍA GUATAS, M., "Barradas: ars longa vita brevis", *Artigrama*, nº 17, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2002, pp. 49-69.

GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

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

GARCÍA GUATAS, M., "Obras que se vieron y han quedado de la Exposición Hispano-Francesa", *Artigrama*, nº 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 169-195.

GARCÍA GUATAS, M., "La introducción del Modernismo en Zaragoza y José Galiay", *Artigrama*, nº 24, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 515-543.

GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

GARCÍA GUATAS, M. y LORENTE LORENTE, J. P., "Pintores pensionados por el Ayuntamiento de Zaragoza", *Artigrama*, nº 4, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 235-258.

GARCÍA LORANCA, A. y GARCÍA-RAMA, R., *Vida y obra del pintor Francisco Pradilla Ortiz*, [Zaragoza], Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987.

GARCÍA LORANCA, A., y GARCÍA-RAMA, R., *Pintores del siglo XIX: Aragón, La Rioja, Guadalajara*, [Zaragoza], Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1992.

GERMÁN ZUBERO, L., "Propuestas aragonesistas durante la II República (1931-36). El debate en torno al estatuto de Aragón", en PEIRÓ, A. (coord.), *Historia del aragonesismo*, Zaragoza, Roldé de Estudios Aragoneses, Fundación Gaspar Torrente, 1999 pp. 93-106.

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

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* [catálogo de la exposición comisariada por Cristina Giménez], Zaragoza, Escuela de Arte de Zaragoza, 1995, pp. 23-32.

GUELBENZU, I., "Artes decorativas", en *Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza, 1914-1936* [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995., pp. 125-134.

Grupo Pórtico: Fermín Aguayo, Eloy Laguardia, Santiago Lagunas [catálogo de la exposición comisariada por Gonzalo M. Borrás y Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1993.

HERNÁNDEZ LATAS, J. A., "Carlos Larraz y Eduardo López del Plano: dos artistas bajo la sombra del Justicia", en *Tercer encuentro de estudios sobre el Justicia de Aragón*, Zaragoza, 2003, pp. 79-88.

HORNO LIRIA, L.*, La vida zaragozana en 1898 a través de su presa diaria*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1961.

Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

J. J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.

J. Laurent y Cia en Aragón: fotografías 1861-1877 [catálogo de exposición], Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1997.

JIMÉNEZ ZORZO, F. et alt., "El verano más hermoso", *La modernidad y la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza en 1908* [catálogo de exposición], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 25-80.

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.

Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

Juan José Gárate, 1870-1950 [catálogo de la exposición comisariada por Francisco Oliván Bayle], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.

La imagen de Joaquín Costa [catálogo de la exposición comisariada por José Antonio Hernández Latas], Huesca, Ediciones Suelves, 1996.

La memoria de Goya (1828-1978) [catálogo de la exposición comisariada por Juan Carlos Lozano], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2008.

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.

LABORDA, E., *Bayo Marín: entre luces y sombras*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2010.

LACARTA APARICIO, A., CUENCA MORENO, R., y PLANA MENDIETA, E., "Merletti, testigo de la inauguración del Centro Aragonés de Barcelona", en LACARTA APARICIO, A., CUENCA MORENO, R., y PLANA MENDIETA, E., *Investigación y Patrimonio en la provincia de Zaragoza I*, Zaragoza, Diputación de Provincial de Zaragoza, Escuela Taller "Pietro Morone", 2007, pp. 3-61.

LOMBA SERRANO, C., "Barradas en Aragón", en *Barradas. Exposición antológica: 1890-1929* [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Generalitat de Catalunya y Comunidad de Madrid, 1992, pp. 65-82.

LOMBA SERRANO, C., "La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín (1885-1954)", *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 13, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1994, pp. 313-360.

LOMBA SERRANO, C., "Joaquina Zamora, entre el regionalismo y los otros realismos, 1916-1926", en *Joaquina Zamora. Exposición antológica* [catálogo de la exposición comisariada por Mª Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996, pp. 33-51.

LOMBA SERRANO, C., "Pintura regionalista en Aragón: 1900-1930", *Artigrama*, nº 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 503-518.

LOMBA SERRANO, C., "Recuperar la memoria: Salvador Gisbert (1851-1912), en *Salvador Gisbert (1851-1912). Recuperar la memoria* [catalogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, IberCaja, Diputación Provincial de Teruel, 1997, pp. 13-36.

LOMBA SERRANO, C., "La revista *Aragón* y la plástica contemporánea en Aragón entre 1925 y 1936", *Artigrama*, núm. 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", *Artigrama*, núm. 14, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1999, pp. 415-32.

LOMBA SERRANO, C., "La exposición Zuloaga y los artistas aragoneses", en BELTRÁN LLORIS, M. (coord.), *Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, IberCaja, 2000, pp. 113-117.

LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, Zaragoza, IberCaja, 2002, pp. 87-109.

LOMBA SERRANO, C., "La trayectoria artística de Ramón Acín, entre el compromiso político y la vanguardia", en *Ramón Acín*, *Ramón Acín* [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003, pp. 11-33.

LOMBA SERRANO, C., "Una fiesta de formas, volúmenes y colores", en *La modernidad y la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza en 1908* [catálogo de exposición], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 123-139.

LOMBA, C. "Metamorfosis de la mirada", en LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de la exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007, pp. 130-165.

LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

LÓPEZ MARTÍN, M. P., *La obra de Juan José Gárate en el contexto de la pintura regionalista aragonesa.* Tesis Doctoral dirigida por Ángel Azpeitia defendida en la Universidad de Zaragoza en 1992.

LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Diputación de Teruel, 2011.

Los pintores de Zaragoza de Goya a nuestros días [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento, 1981.

LORENTE LORENTE, J. P., *El pintor y escritor Hermenegildo Estevan (Maella, 1851 – Roma, 1945): un hito en la Academia Española de Roma*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1995.

LORENTE LORENTE, J. P., *El arte de soñar el pasado: pinturas de historia en las colecciones zaragozanas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996.

LORENTE LORENTE, J. P., "Del escaparate al museo: espacios expositivos en la Zaragoza de principios del siglo XX", *Artigrama*, núm. 15, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2000, pp. 391-409.

LORENTE LORENTE, J. P. (ed.), *Zaragoza vista por los artistas, 1808-2008,* Zaragoza, Fundación Zaragoza 2008, 2008.

LOZANO LÓPEZ, J. C., "La memoria de Goya en Aragón (1828-1978), a golpe de efemérides", en *La memoria de Goya (1828-1978)* [catálogo de la exposición comisariada por Juan Carlos Lozano], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2008, pp. 45-135.

Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza, 1914-1936 [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

Luis Berdejo (1902-1980). Exposición Antológica [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayutamiento de Zaragoza, 1994.

Maestros aragoneses del siglo XIX [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Esaín], Zaragoza, Ilustra Colegio Oficial de Médicos de Zaragoza, 2007.

MAINER BAQUÉ, J. C., "El aragonesismo político: recuerdos de *El Ebro"*, *Andalán*, nº 38-39, Zaragoza, 1-15 de abril de 1974, pp. 8-9.

MAINER BAQUÉ, J. C., "El aragonesismo político", *Sistema*, 8, 1975, pp. 55-71.

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

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.

MAINER BAQUÉ, J. C., "Una excursión al Pirineo en 1913. Con Maeztu, Ravel y Zuloaga en Ansó y Roncal", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de octubre de 1989.

MAINER BAQUÉ, J. C., "Capuletos y Montescos, Novela Política", en LÓPEZ ALLUÉ, L., *Capuletos y Montescos*, Huesca, La Val de Onsera, 1993.

MAINER BAQUÉ, J. C., "Obertura para las luces de una ciudad (adagio, andante, agitato)", en *Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza, 1914-1936* [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 9-26.

Manuel Bayo Marín (1908-1953) [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2004.

Mariano Barbasán (1864-1924) [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Caja Rural de Aragón, 1995.

Mariano Félez Bentura, un pintor ejeano entre dos siglos (1883-1940) [catálogo de la exposición comisariada por Benjamín Bentura Remacha], Zaragoza, Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, Diputación Provincial de Zaragoza, 2004.

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 CALAHORRA, J. C., *El pintor borjano Baltasar González Ferrández: catálogo de su obra*, Zaragoza, Centro de Estudios Borjanos, Institución Fernando el Católico, 2010.

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, Diputación Provincial. Institución Fernando el Católico, 1985.

MAURÍN, J., "Con Viladrich y Baroja", *España Libre*, Nueva York, enero-febrero de 1972.

Miguel Viladrich (1887-1956). Un catalán universal, Buenos Aires, Paláis de Glace, 1991.

Miguel Viladrich. La obra de Miguel Viladrich en los museos de Europa y América, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, s/f.

Miquel Viladrich 1887-1956 [catálogo de la exposición comisariada por Josep Miquel García], Lérida, Diputación de Lérida, 1988.

Miquel Viladrich i el seu temps [catálogo de la exposición comisariada por Josep Miquel García], Lleida, Caixa de Barcelona, 1982.

Monumentum Laudis. CXXV Aniversario de la revista El Pilar [catálogo de la exposición comisariada por José Enrique Pasamar y Wifredo Rincón], Zaragoza, Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2007.

Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998), Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2000.

NAVAL LÓPEZ, M. A., "Progreso regional y nuevas fórmulas periodísticas en *Aragón Ilustrado* (1899)", en MAINER, J. C., y ENGUITA, J. M. (eds.), *Entre dos siglos: Literatura y aragonesismo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, pp. 91-108.

OLIVÁN BAYLE, F., "El pintor Vicente Rincón", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 de febrero de 1979.

OLIVÁN BAYLE, F., "Más datos sobre Vicente Rincón", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 4 de marzo de 1979.

OLIVÁN BAYLE, F., "Vida y obra del pintor aragonés Juan José Gárate (1870-1939)", en *Juan José Gárate (1870-1939)*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.

Palabras dibujadas. 110 años de ilustraciones en Heraldo de Aragón, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 2005.

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

PASAMAR LÁZARO, J. E., "Historia de la revista *El Pilar*", en *Monumentum Laudis. CXXV Aniversario de la revista El Pilar* [catálogo de la exposición comisariada por José Enrique Pasamar y Wifredo Rincón], Zaragoza, Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2007, pp. 15-32.

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.

PEIRÓ ARROYO, A., "Gaspar Torrente en la Historia del nacionalismo aragonés", en TORRENTE, G., *Cien años de nacionalismo aragonés* [edición a cargo de Antonio Peiró], Zaragoza, Rolde de Estudios Nacionalista Aragonés, 1988, pp. 9-26.

PEIRÓ ARROYO, A., *Orígenes del Nacionalismo Aragonés (1908-1923)*, Zaragoza, Edizions de l'Astral, [1996].

PEIRÓ ARROYO, A. (coord.), *Historia del aragonesismo*, Zaragoza, Roldé de Estudios Aragoneses, Fundación Gaspar Torrente, 1999.

PEIRÓ ARROYO, A., *El aragonesismo*, Zaragoza, Ibercaja, Obra Social y Cultural, 2002.

PEIRÓ ARROYO, A. 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, p. 67.

PÉREZ-LIZANO, M., *Aragoneses rasgados*, Zaragoza, IberCaja, 1991.

PICAZO VERDEJO, E., "Zuloaga: un peregrino del arte", en *Zuloaga en Fuendetodos* [catálogo de la exposición comisariada por María Rosa Suárez-Zuloaga], [Zaragoza], Diputación de Zaragoza, Consorcio Goya Fuendetodos, 1996 pp. 41-49.

PLAYÁN, T., "La enseñanza en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza", en *Centenario de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, 1895-1995*, [catálogo de la exposición comisariada por Cristina Giménez], Zaragoza, Escuela de Arte de Zaragoza, 1995, pp. 47-61.

POBLADOR MUGA, M. P., *La arquitectura modernista en Zaragoza: revisión crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992.

POBLADOR MUGA, M. P., "El desaparecido hotel «Villa Alta» de la familia Ostalé en el zaragozano Paseo de Ruiseñores", *Artigrama*, nº 10, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 565-571.

Postales de Zaragoza (1897-1936). El tiempo recobrado [catálogo de la exposición comisariada por Ricardo Centellas y Luis Serrano], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994.

POZA IBÁÑEZ, G., *Vida de José Valenzuela la Rosa*¸ Zaragoza, Librería General [Publicaciones "La Cadiera", 122], 1958.

Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.

Ramón Acín, 1888-1936 [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

Recuperar la memoria. Salvador Gisbert (1851-1912) [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Ibercaja, Diputación Provincial de Teruel, 1997.

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

RINCÓN GARCÍA, W., *Francisco Pradilla*, Madrid, Antiquaria, Cipsa, 1987.

RINCÓN GARCÍA, W., *Hermenegildo Estevan. Pintor aragonés,* Zaragoza, 1999.

RINCÓN GARCÍA, W., *Francisco Pradilla*, Zaragoza, Aneto, 1999.

ROMERO SANTAMARÍA, A., "Aproximación a los comienzos de la tarjeta postal en Aragón", en *Huesca: Postales y Postaleros. Postales 1900-1940* [catálogo de exposición], [Zaragoza], Diputación de Huesca, 1992, pp. 7-17.

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.

ROMERO, P. G., "El sol cuando es de noche. Apuntes para habilitar una poética y una política entre flamencos y modernos, sitio paradójico", en *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865-1936* [catálogo de la exposición comisariada por Patricia Molins y Pedro G. Romero], [Madrid], Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, [2008], pp. 49-89.

ROYO-VILLANOVA, C., *El regionalismo aragonés (1707-1978): la lucha de un pueblo por su autonomía*, Zaragoza, Guara, 1978.

Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

SANZ DEL AMO, M. P., "Zamora. De la lucha a la aventura", en *Joaquina Zamora. Exposición antológica* [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996, pp. 7-32.

SERRANO LACARRA, C., "Los mitos aragonesistas en el primer tercio del siglo XX y el caso específico de Joaquín Costa", *Rolde*, nº 71-2, Zaragoza, Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses, 1995, pp. 64-74.

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*, nº 13, Huesca, Fundación Joaquín Costa, 1996, pp. 313-559.

SERRANO LACARRA, C., "Dicen que hay tierras al Este: aragoneses en Barcelona (1909-1939)", *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa¸* nº 18, Zaragoza, Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses, 1997.

SERRANO LACARRA, C., "Que el recuerdo vuelve tierno hasta al pan duro de ayer. Cien años de aragoneses en Barcelona", *Roldé. Revista de Cultura Aragonesa*, nº 129, Zaragoza, Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses, abril-junio de 2009, pp. 20-29.

SERRANO PARDO, L., "Tarjetas postales costumbristas. Entre el tópico y la fantasía", *Temas de Antropología Aragonesa*, nº 3, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología, 1987, pp. 235-255.

SERRANO PARDO, L., "José Galiay Sarañana, entre el Arte y la Medicina", *Aragón*, nº 339, Zaragoza, SIPA, diciembre de 1996, pp. 28-31..

SORIA ANDREU, F., *El Ateneo de Zaragoza (1864-1908)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1993.

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

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.

TORRALBA SORIANO, F., *Pintura contemporánea aragonesa*, Zaragoza, Guara Editorial, 1979.

TORRES PLANELLS, S., *Ramón Acín (1888-1936): una estética anarquista y de vanguardia*, Barcelona, Virus, 1998.

TRENC BALLESTER, E., "El Modernismo en las artes gráficas en España, particularmente en Aragón", *Argensola*, nº 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 63-86.

TUDELILLA, C., "El Lenguaje de la renovación", en *Luis Berdejo (1902-1980). Exposición Antológica* [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayutamiento de Zaragoza, 1994, pp. 9-35.

TUDELILLA, C., "Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de una utopía", en *Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de una utopía* [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 47-63.

TUDELILLA, C., "Tentativas para la renovación plástica en Zaragoza", en *Luces de la ciudad. Arte y cultura en Zaragoza, 1914-1936* [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995., pp. 71-80.

TUDELILLA, C., "Las señales del guía. La influencia de Zuloaga en el arte aragonés de principios de siglo", en *Zuloaga en Fuendetodos* [catálogo de la exposición comisariada por María Rosa Suárez-Zuloaga], [Zaragoza], Diputación de Zaragoza, Consorcio Goya Fuendetodos, 1996, pp. 51-61.

TUDELILLA, C., "Signos de la imagen en Huesca", en *Signos de la imagen* [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación de Huesca, 2006, pp. 36-157.

TUDELILLA, C., "Biografía" e "Imágenes sin tiempo" en LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de la exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007, pp. 69-127 y pp. 304- 337.

TUDELILLA, C., *Hanton. Pensar en pintura* [Trabajo de investigación inédito para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados], Universidad de Zaragoza, mayo de 2008.

Un siglo de carteles y programas taurinos [catálogo de exposición], Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1998.

Una colección de amigos. 250 años de dibujo aragonés [catálogo de exposición], Huesca, Instituto de estudios Sijenenses "Miguel Servet", 2006.

VALENZUELA LA ROSA, J. "La fase artística de la Exposición Hispano-Francesa de 1908", Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, mayo de 1956.

VÁZQUEZ ASTORGA, M., "La obra gráfica en la revista *Agricultura* (1929-1935). La aportación de José Borobio", *Artigrama*, nº 16, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2001, pp. 441-468.

VÁZQUEZ ASTORGA, M., "Perfil biográfico", en *Manuel Bayo Marín (1908-1953)* [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2004.

VILADRICH MORERA, A., *Miguel Viladrich Vilá. Reseña biográfica*, Guatemala, Alberto Viladrich Morera, 1980.

ZAPATER, A., "Boceto inédito del pintor Marín Bagüés", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19 de mayo de 2000.

ZAPATER, A., *Juan José Gárate: (recuerdos y vivencias)*, Zaragoza, Ibercaja, 2003.

Zuloaga en Fuendetodos [catálogo de la exposición comisariada por María Rosa Suárez-Zuloaga], [Zaragoza], Diputación de Zaragoza, Consorcio Goya Fuendetodos, 1996

IDENTIDAD, TRADICIÓN Y RENOVACIÓN: LA PINTURA REGIONALISTA. ARAGÓN (1898-1939)

VOL. 3

Autor: Alberto Castán Chocarro
Directora: Dra. Concha Lomba Serrano

Tesis doctoral
Universidad de Zaragoza
2013

IDENTIDAD, TRADICIÓN Y RENOVACIÓN: LA PINTURA REGIONALISTA. ARAGÓN (1898-1939)

ÍNDICE

VOL. 3

VII. AUTORES

VOL. 3.1

1. Félix Lafuente (Huesca, 1865 – Huesca, 1927) 4
2. Juan José Gárate (Albalate del Arzobispo, 1870 – Madrid, 1939) 62
3. Ángel Díaz Domínguez (Logroño, 1878 – Madrid, 1952) 172
4. Francisco Marín Bagüés (Leciñena, 1879 – Zaragoza, 1961) 314
5. Rafael Aguado Arnal (Zaragoza, 1880 – Madrid, 1951) 408

VOL. 3.2

6. Santiago Pelegrín (Alagón, 1885 – Madrid, 1954) 478
7. Miguel Viladrich (Torrelameu, 1887 – Buenos Aires, 1956) 502
8. Ramón Acín (Huesca, 1888 – Huesca, 1936) 556
9. Julio García Codoy (Zaragoza, 1889 – Aranjuez, 1977) 648
10. Manuel León Astruc (Zaragoza, 1889 – Madrid, 1965) 706
11. Justino Gil Bergasa (Zaragoza, 1890 – Madrid, 1939) 784
12. Vicente Rincón Garrido (Fuentes de Ebro, 1892 – Barcelona, 1958) 800
13. Joaquina Zamora Sarrate (Zaragoza 1898 – Zaragoza, 1999) 852
14. Félix Gazo Burriel (Boltaña, 1899- Zaragoza, 1933) 874
15. Ramón Martín Durbán (Zaragoza, 1904 – Caracas, 1968) 900



7

AUTORES

El presente catálogo incluye la nómina de aquellos autores que podemos vincular más directamente con el ámbito de la pintura regionalista; tanto la producida en Aragón, sea o no éste su asunto fundamental, como la desarrollada por autores aragoneses fuera de la región. No todos los artistas seleccionados participaron con la misma intensidad del fenómeno, si bien se han incluido únicamente aquellos en los que entendemos que este acercamiento fue significativo por unas razones u otras, así como los que ayudan a comprender mejor los diferentes momentos, fórmulas y soluciones que podemos asociar a este lenguaje. Todos ellos cuentan con una pequeña introducción previa, a modo de biografía, en la que también se justifican las razones para su inclusión, así como el modo en que se les puede asociar con el ámbito del regionalismo plástico. En cualquier caso, el estudio de todos ellos ha sido desarrollado a lo largo del capítulo IV.

En muchos casos hemos llevado a cabo una selección de obras, incluyendo aquellas en que se observa una más directa vinculación con la plástica regionalista pero, al mismo tiempo, dando cabida a trabajos que ayuden a comprender tanto la naturaleza de su producción anterior –de haberla–, como su evolución posterior. El marco cronológico fija se corresponde, salvo muy puntuales excepciones, con el trazado para nuestro estudio: 1898-1939.

Por otro lado, al ocuparnos de aquellos autores menos tratados por la historiografía, hemos incluido toda la producción pictórica de cuya existencia tenemos constancia, y no una selección de la misma. En todos los casos, hemos primado la inclusión de trabajos inéditos hasta el momento, localizados como resultado de nuestras investigaciones.

Al mismo tiempo, no hemos renunciado a la inclusión de obras que se encuentran en paradero desconocido, así como de aquellas de las que tenemos noticia a partir de su salida al mercado artístico. Entendemos que las imágenes de todas ellas son una herramienta esencial para comprender la naturaleza del trabajo de los autores objeto de estudio.

En cuanto a las fichas confeccionadas incluyen los datos esenciales de toda catalogación. Incluimos, en primer lugar, un número confeccionado a partir de la ordenación que hemos dado a los autores en nuestro trabajo –cronológica basándonos en su fecha de nacimiento–, seguido de otro relativo al lugar en que situamos la obra dentro de su producción, fundamentalmente a partir de su datación – ya sea segura o aproximada– , y sin desatender tampoco la posibilidad de establecer determinadas analogías entre unos trabajos y otros.

El segundo apartado se corresponde con la ubicación, seguida del nombre del autor, el título –o títulos–, la datación –que puede ser segura o aproximada, estableciendo su realización en torno a un año concreto o periodos todo lo cerrados que nos ha sido posible–, la técnica y dimensiones –en un mismo apartado– y las firmas, fechas e inscripciones.

Bajo la fotografía, en color siempre que nos ha sido posible, se incluyen dos apartados dedicados a exposiciones y bibliografía. En el primero, ordenado por fecha, se incluyen tanto aquellas celebradas en vida del autor como las posteriores en el tiempo; y tanto individuales como colectivas. En los casos en que no podemos estar completamente seguros de que fuera exactamente esa misma la obra expuesta, se ha incluido un interrogante junto al año. En cuanto al apartado referido a la bibliografía tiene un carácter específico, por lo tanto, sólo incluimos trabajos en los que se alude directamente o se reproduce la pieza de la ficha y no estudios generales dedicados a su autor. De nuevo, está ordenada cronológicamente e incluye los catálogos y folletos editados con motivo de las exposiciones, siempre que éstos hayan podido consultarse. Obviamente, estos dos últimos apartados aparecen en blanco cuando se trata de obras inéditas, y por tanto no estudiadas, y de las que no hay noticias seguras sobre su exhibición previa.

1. FÉLIX LAFUENTE (Huesca, 1865 – Huesca, 1927)

Pintor, escenógrafo, ilustrador, decorador y profesor de dibujo de origen oscense. Su trabajo es conocido fundamentalmente por las investigaciones llevadas a cabo por Fernando Alvira Banzo, que le ha dedicado diferentes artículos y exposiciones. En éstas ha establecido diferentes etapas en su trayectoria acordes con sus diferentes lugares de residencia: Madrid (1884-1892), Huesca (1893-1904), Zaragoza (1905-1915) y, de nuevo, Huesca (1916-1927)[1].

Tras una primera formación en Huesca, Lafuente se trasladó a Madrid hacia 1884. Para completar sus estudios recibió una beca de la Diputación de Huesca, matriculándose en la Escuela de Artes y Oficios donde debió permanecer al menos hasta el curso 1890-91, obteniendo unas magníficas calificaciones de las que solía informar *El Diario de Huesca* como prueba del aprovechamiento de su pensionado[2]. Compatibilizó sus estudios con el trabajo en el taller del pintor escenógrafo de origen italiano Giorgio Busato hasta, que, según recoge Alvira, se decidió por compartir un estudio independiente con el también escenógrafo Amalio Fernández[3].

La de pintor escenógrafo sería, por lo tanto, una de sus especialidades, a la que se dedicaría no sólo durante su etapa madrileña sino también algunos años después en Zaragoza. De hecho, sabemos por la revista *Juventud* que en 1914 Lafuente creó junto al pintor Ambrosio Ruste una "sociedad artística" con el objeto de pintar "telones y decorados"[4]. El artículo informaba también de que su primer decorado completo lo habían realizado para la obra *Eva*, que no debió triunfar entre el público zaragozano pese a la calidad de la escenografía. Afortunadamente, ya tenían comprometidos otros trabajos para

[1] ALVIRA BANZO, F., "Aproximación a una biografía de Félix Lafuente", *Félix Lafuente, 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca, Diputación de Huesca, 1989, pp. 9-35.
[2] "Aprovechamiento", *El Diario de Huesca*, Huesca, 21 de junio de 18987, p. 10; "Enhorabuena", *El Diario de Huesca*, Huesca, 18 de junio de 1888, p. 10; y "Aprovechamiento", *El Diario de Huesca*, Huesca, 20 de junio de 1891, p. 10-11.
[3] ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, escenógrafo. En el 75 aniversario de su muerte (1927-2002), *Flumen,* nº 7, Huesca, Escuela de Magisterio de Huesca, diciembre de 2002, pp. 123-139.
[4] "Lafuente y Ruste", *Juventud*, nº 5, Zaragoza, 5 de abril de 1914, p. 5.

la empresa Ruiz, entre ellos uno que representaba "un hermoso saloncillo imperio"[5]. De su labor como escenógrafo hay que destacar, como bien señaló Alvira, su predilección por incluir en sus trabajos continuas referencias al paisajes y vistas ciudadanas de inspiración oscense[6]. Una constante, en realidad, de toda su producción artística.

Lafuente regresó a Huesca a finales de 1893 para ocupar la cátedra de dibujo del Instituto de Segunda Enseñanza tras haber sido declarado cesante Benito Palacios[7]. Arrancaba así una importante labor docente que continuó después en Zaragoza y retomó en su última etapa vital en Huesca. Además de en el Instituto, cuyas clases se impartían en el Colegio de Santiago[8], y en su propio estudio, también ejerció como profesor en el Colegio de San José; al menos era así al comenzar el curso 1903-04[9]. En cuanto a su producción pictórica Lafuente se dedicó en esos años especialmente a la captación de paisajes tomados de los alrededores de Huesca y diferentes vistas urbanas, así como a la recreación algunas escenas de carácter costumbrista. Colaboró con el arquitecto Telmo Lucas ilustrando con una gran acuarela el proyecto del nuevo Matadero público de la ciudad ideado por éste. Un trabajo que fue escrupulosamente descrito por la prensa[10]. También participó en diferentes trabajos de carácter decorativo, entre los que cabe citar los arcos construidos por el Ayuntamiento y la Diputación de Huesca con motivo de la vista del rey en septiembre de 1903 y que realizó junto al arquitecto municipal José Benedicto y el pintor Ramiro Ros Rafales[11].

En esos años, Lafuente empezó a ser conocido también en Zaragoza. En 1901, realizó el cartel de fiestas del Pilar sin que llegara a realizarse concurso tal y como era costumbre. Dionisio Lasuén aprovechó la ocasión para pedirle que se trasladara a Zaragoza para "pintar decoración", entendiendo que la ciudad necesitaba un autor de sus condiciones[12]. Recibió también múltiples encargos para la realización de diplomas conmemorativos encargados por el Ayuntamiento y la Diputación de Zaragoza de los que la prensa dio puntual información, como los dedicados a Santiago como los dedicados a Santiago Ramón y Cajal, Segismundo Moret o Lorenzo Moncada. En el verano de 1904 comenzó a colaborar con *Heraldo de Aragón* y, hacia 1905, debió trasladarse a Zaragoza, donde permanecería alrededor de una década.

Su traslado pudo estar relacionado con el encargo que recibió por parte de los duques de Villahermosa para decorar su palacio de Pedrola con cinco grandes telas alusivas a las aventuras del Quijote y que sirvieron para conmemorar el tercer centenario de la

---

5 *Ibídem.*
6 ALVIRA, *op. cit.*, 1989, p. 14; y ALVIRA, 2002, p. 134.
7 "Cesantía y nombramiento", *El Diario de Huesca*, Huesca, 13 de noviembre de 1893, p. 10.
8 "Enseñanza de dibujo", *El Diario de Huesca*, Huesca, 4 de diciembre de 1893, p. 11.
9 "Colegio de San José", *El Diario de Huesca*, Huesca, 30 de septiembre de 1903, p. 1.
10 SAL, "Ahí va eso", *El Diario de Huesca*, Huesca, 10 de abril de 1900, p. 3.
11 "El Rey en Huesca", *El Diario de Huesca*, Huesca, 8 de septiembre de 1903, pp. 1-2.
12 LASUÉN, D., "De arte. Un cartel", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de agosto de 1901, p. X.

publicación[13]. En Zaragoza continuó su labor en las distintas disciplinas que le ocupaban. Realizó ilustraciones para *Heraldo de Aragón* hasta 1908[14]; fue maestro de autores como Rafael Aguado Arnal, al menos hasta que éste se trasladó a Madrid hacia 1906; y colaboró activamente con los organizadores de la exposición Hispano-Francesa de 1908, ocupándose del cartel anunciador de la misma, así como de una colección de acuarelas que se utilizó como motivo para las tarjetas postales editadas. También en este periodo realizó la portada del libro *Fueros de la carne* (1909) e ilustró *Jotas* (1912) de Alberto Casañal y Sixto Celorrio, con figura de un baturro en la cubierta y pequeños paisajes y detalles decorativos en la apertura de cada capítulo. Junto a Manuel Bescós trabajó entre 1911 y 1912 en el diseño del mausoleo de Joaquín Costa para el Cementerio de Torrero. Su protagonismo dentro del ambiente zaragozano era, como puede verse, notable.

Desde principios de siglo Lasuén fue incorporando a sus diseños una serie de fórmulas de carácter modernista que cobrarían una mayor importancia en su producción durante su estancia en Zaragoza. Aunque Alvira fecha sus proyectos de decoración para interiores en 1904[15], es probable que éstos y otros estudios similares se correspondan con este momento. De hecho, debió presentarlos a la Hispano-Francesa donde, junto con sus dibujos de flores y escenografías, recibieron una medalla oro. En esta misma línea Lafuente también diseñó portadas para la revista *Blanco y Negro*, y anuncios para marca de papel de fumar Roca[16].

Como destacamos en su momento, Lafuente fue también, junto a Antonio González, responsable de las clases de modelo vivo puestas en marcha por la Sección de Artes del Ateneo en 1912, donde volvió a actuar como maestro de la nueva generación. Un posible ejemplo de los resultados de las mismas conocemos a través de dos dibujos muy similares de una vendedora de frutas firmados por Lafuente y Juan José Gárate. De hecho, ese mismo año, ambos autores, destacaron con sus trabajos en la exposición regional. Algo después, hacia 1914-15, Lafuente se hizo cargo de la decoración del zaguán de acceso al nuevo edificio construido como sede del Centro Mercantil, al que ya nos referimos. Un trabajo en el que vuelve a demostrar su conocimiento de las fórmulas decorativas del modernismo propias del fin de siglo.

El inicio de una enfermedad degenerativa le llevaría a regresar a Huesca, donde de nuevo abrió un taller en el Coso Bajo y volvió a impartir clases de dibujo y pintura. Allí

---

13 ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, Zaragoza y el Quijote", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 8 de mayo de 2008, p. 7 (Suplemento Artes & Letras).

14 Reseñadas de forma pormenorizada por ALVIRA, *op. cit.,* 1989, pp. 23-28; ALVIRA, "Félix Lafuente Tobeñas. Colaborador gráfico de *Heraldo de Aragón*", *Flumen*, nº 1, Huesca, Escuela de Magisterio de Huesca, abril de 1996, pp. 35-59.

15 ALVIRA, *op. cit.*, 1989.

16 Sobre la relación entre Lafuente y el modernismo: ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, ¿pintor modernista?", *Argensola*, nº 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 115-130, espec., p.121.

estaba instalado en 1916, según recogió Ramón Acín en *El Diario de Huesca*[17]. Abandonó poco a poco la pintura, si bien todavía impartía clases en 1920, según recogió Ostalé Tudela, cuando su estado de salud se lo permitía[18]. No debía ser muy a menudo por lo que pronto se iniciaron unos problemas económicos que Ramón Acín, su discípulo predilecto, y el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón trataron de aliviar a través de una exposición celebrada en el Círculo Oscense en el verano de 1925. La operación se repitió a finales de año en el Centro Mercantil de Zaragoza. Lafuente falleció en 1927, recibiendo un sentido homenaje por parte de la prensa oscense.

La obra pictórica de Lafuente se conoce gracias a las muestras de su trabajo conservadas en diferentes colecciones públicas aragonesas, así como a través de aquellas pertenecientes a colecciones privadas –en buena parte en poder de sus propios descendientes–, expuestas y estudiadas por Fernando Alvira. Más allá de sus trabajos escenográficos y decorativos, Lafuente destacó sobre todo como paisajista, y, en este ámbito, se ocupó especialmente de Huesca y sus alrededores. También se ocupó de los tipos aragoneses, especialmente de los altoaragoneses, y trabajó en el género del retrato.

Las obras de Lafuente no suelen estar fechadas por lo que Alvira tuvo que realizar una datación aproximada de las mismas. En su principal estudio, referido a las colección oscenses, fecha la mayor parte de su trabajo en el periodo comprendido entre 1893 y 1904, lo que, si tenemos en cuenta que Lafuente trabajaría al menos hasta 1917[19], deja fuera más de una década de producción del pintor. Aunque el primer periodo oscense fuera especialmente prolífico y estén todavía por aparecer algunos de los trabajos que realizó durante su estancia zaragozana y en los primeros años de su regreso a Huesca, entendemos que algunos de los trabajos fechados por Alvira en torno al cambio de siglo, podrían corresponderse con una etapa posterior. De ahí que en nuestra selección de obras del autor, propongamos una nueva datación para aquellos trabajos de los que contamos con datos seguros y hayamos abierto el marco cronológico para otros cuya fecha nos resultaba incierta. De lo que estamos seguros es de que durante sus años zaragozanos, Lafuente siguió trabajando en tipos y paisajes oscenses, que eran los que mostraba en las diferentes muestras colectivas en que participó, por lo que no se modificaron significativamente sus fuentes de inspiración.

Entre sus paisajes y escenas costumbristas se observan ciertas diferencias que tal vez puedan marcar una cierta evolución de su plástica. Buena parte de las que se muestran más sujetas a los principios de un estricto realismo de herencia académica se

[17] ACÍN, R., "El pintor Lafuente", *El Diario de Huesca,* Huesca, 28 de julio de 1916, p. 2.
[18] OSTALÉ-TUDELA, E., "Crónica Artística de la ciudad de Zaragoza, en el año 1920, *El Noticiero (Suplemento artístico)*, Zaragoza, 13 de febrero de 1921, p. II
[19] Así lo indicaba Ramón Acín en el primer aniversario de su muerte: "Hace un año que murió el hombre, pero hace once lo menos qu murió el pintor": ACÍN, R., "En memoria del pintor Félix Lafuente", *El Diario de Huesca*, Huesca, 10 de octubre de 1928, p. 1.

corresponderían con su trabajo durante la última década del siglo, con trabajos de pincelada tan minuciosa como *Patio del museo* (1896) o *El taller de modistas* (1997) que envió a la Nacional de 1897. E incluso una obra tan propia del costumbrismo decimonónico como *Patio de casa de labor aragonesa*, tan alejada de lo que serán los principios del regionalismo. Esta línea de trabajo, en cualquier caso, no la abandonó completamente Lafuente, aunque si relajó notablemente sus estrictos límites, tal y como puede verse en la *Aragonesa* –también conocida como *La Dolores*– que llevó al la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* de 1916, eso sí, mantiene en ésta un cierto carácter anecdótico que fue depurado por los regionalistas. .

Paralelamente, Lafuente, comenzó a experimentar en pequeños trabajos con una pincelada mucho más suelta y poco definida, que en ocasiones se yuxtapone a partir de toques breves, que Alvira ha puesto en relación con los autores de la escuela de Barbizon, y en otras alcanza un mayor desarrollo abundando en la disolución de las formas. Entre las primeras podemos situar obras como el *Paisaje* conservado en el Instituto de Estudios Altoaragoneses y *Puente de tablas sobre el Isuela* perteneciente al Ayuntamiento de Huesca. Con el segundo grupo se corresponderían sus vistas del *Coso Bajo* y otras calles oscenses, pero también algunos retratos como *La Torrereta* en las que se aparta conscientemente de cualquier resquicio académico. Sin duda son este tipo de trabajos los que han llevado a vincular su obra con el impresionismo.

En cualquier caso, Lafuente sería capaz de llevar a cabo una magnífica fusión de ambas tendencias, la más estrictamente realista y aquella que le otorgaba una mayor libertad a su perfil, en trabajos posteriores como *Los Mallos de Riglos desde Murillo de Gállego* y *Los Mallos de Riglos desde la Ralla*, ambos de 1904, o su magnífica vista del *Casino de Huesca* (1913). El paisaje situado en el fondo de ésta última, por cierto, presenta notables similitudes con el de *Casas de Huesca,* óleo perteneciente a la Diputación de Huesca que se ha venido fechando entre 1893 y 1900, pero que bien podría ser algo posterior.

Tal y como hemos venido señalando hasta el momento, la inclusión de Lafuente en un estudio referido a la pintura regionalista se debe fundamentalmente a su capacidad para adaptarse, ya en la década de 1910, a las premisas de éste lenguaje. Frente a lo que sucedió con el resto de sus compañeros de generación Lafuente se mostró capaz de evolucionar en sus planteamientos hasta el punto de realzar un trabajo como el conjunto decorativo *Ansotanos* conservado en el Casino de Huesca. Ya nos ocupamos en su momento de la naturaleza de esta obra que habría iniciado hacia 1912, momento en que expuso los bocetos de la misma, causando no poca sorpresa entre el medio aragonés, algunos de los cuales conserva el Museo de Zaragoza, si bien no han sido expuestos hasta la fecha. Ofrecía una nueva visión de los tipos ansotanos que encontramos igualmente en sus *Mujeres de Ansó*, un pequeño óleo sobre lienzo también inédito y perteneciente a esa misma institución. La obra final, muy similar en composición a algunos de los bocetos,

pese a haberse conservado en malas condiciones, parece presentar un aspecto más severo, de gran sobriedad, en la línea más característica de un regionalismo que encontraba en tipos como éstos mucho más que una mera excusa de carácter anecdótico.

El propio Ostalé Tudela supo ver la capacidad de Lafuente para adaptarse a los nuevos lenguajes y de ahí que, cuando en 1916 separó en dos grupos a los artistas aragoneses, situara a Lafuente entre los jóvenes, aquellos capaces de poner en marcha una estética novedosa, incluso dejando en el grupo de los que permanecían en un ámbito más propio de la centuria anterior a un Juan José Gárate que era, en realidad, cinco años más joven[20].

[20] OSTALÉ TUDELA, E., "Lienzos y artistas dela Exposición. Los artistas aragoneses", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 23 de julio de 1916, p. 1.

1.1

Ayuntamiento de Huesca

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix

Patio de casa de labor aragonesa
1893-1897
Óleo sobre lienzo
78 x 95 cm
Áng. inf. dcho.: "F. LAFUENTE"



Exposiciones

1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente Tobeñas, pintor oscense", *Trébede,* nº 69, Zaragoza, 2002, pp. 51-55.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, escenógrafo. En el 75 aniversario de su muerte (1927-2002), *Flumen,* nº 7, Huesca, Escuela de Magisterio de Huesca, diciembre de 2002, pp. 123-139.

1.2 Museo de Huesca

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Patio del Museo
1896
Óleo sobre lienzo
88,4 x 63,5 cm
Áng. inf. dcho.: "Félix Lafuente /
1896"



Exposiciones

1896. Escaparate de José Ferrer, Huesca.
1897. Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid.
1925. Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925. Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil. Zaragoza.
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.
2011. *Joaquín Costa. El fabricante de Ideas*. Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza y Biblioteca Nacional, Madrid.

Bibliografía

Inventario artístico de Huesca y su provincia. Partido judicial de Huesca (ciudad de Huesca, Aguas y Ayerbe), Tomo I, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1980.
Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Cartografía de una soledad. El mundo de Ramón J. Sender, [catálogo de la exposición comisariada por Juan Carlos Ara y Chus Tudelilla], Zaragoza, Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, 2001.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente Tobeñas, pintor oscense", *Trébede,* nº 69, Zaragoza, 2002, pp. 51-55.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, escenógrafo. En el 75 aniversario de su muerte (1927-2002), *Flumen,* nº 7, Huesca, Escuela de Magisterio de Huesca, diciembre de 2002.
Joaquín Costa. El fabricante de Ideas [catálogo de la exposición comisariada por Ignacio Peiró y Rafael Bardají], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2011.

1.3 Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
El taller de modistas
1897
Óleo sobre lienzo
71,5 x 95,5 cm
Áng. inf. izq.: "E. LAFUENTE / HUESCA / 1897"



Exposiciones

1925. Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925. Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil. Zaragoza.
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente Tobeñas, pintor oscense", *Trébede,* nº 69, Zaragoza, 2002, pp. 51-55.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, Zaragoza, IberCaja, 2002.

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Paisaje
1893-1899
Óleo sobre tela
98'5 x 66 cm
Áng. inf. dcho.: "F.LAFUENTE"



Exposiciones

1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Puente de tablas sobre el Isuela
1898
Óleo sobre lienzo
33 x 25 cm
Áng. inf. dcho.: "Noviembre, 98"



Exposiciones

1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente Tobeñas, pintor oscense", *Trébede,* nº 69, Zaragoza, 2002, pp. 51-55.

1.6 Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Paisaje del Isuela
c. 1900
Óleo sobre lienzo
37 x 49 cm
Áng. inf. izq.: "Al amigo Fco. Arnal / Felix Lafuente"



Exposiciones

1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.

1.7

Desconocida

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Ermita de Salas
1893-1904
Acuarela

Áng. inf. dcho.: "Félix Lafuente"



Exposiciones

1925. Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925. Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil. Zaragoza.

Bibliografía

Exposición de obras del pintor Félix Lafuente en el Círculo oscense [folleto de la exposición], Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, 1925.

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Interior de la ermita de Jara
c. 1900
Óleo sobre lienzo
58,2 x 68,4 cm
Áng. inf. izq.: "F. Lafuente"



Exposiciones

1916? Exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses*. Palacio de Museos. Zaragoza.
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente Tobeñas, pintor oscense", *Trébede,* nº 69, Zaragoza, 2002, pp. 51-55.

1.9 Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Huesca bajo la nieve
c. 1900
Óleo sobre lienzo
37 x 57 cm
Áng. inf. dcho.: "F. Lafuente"



Exposiciones

1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente Tobeñas, pintor oscense", *Trébede,* nº 69, Zaragoza, 2002, pp. 51-55.

1.10 Museo de Huesca

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Autorretrato
c. 1900
Óleo sobre lienzo
68,5 x 59,3 cm
Áng. inf. izq.: "Autorretrato / F. L."



Exposiciones

1925. Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925. Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil. Zaragoza.
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.

1.11

Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Torre de San Pedro
c. 1900
Oleo sobre tela
36 x 27,5 cm
Áng. inf. dcho.: "F. L."



Exposiciones

1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.

1.12

Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Puerto de Ansó
1893-1904
Óleo sobre lienzo
22,5 x 22.5 cm
Áng. inf. dcho.: "F. Lafuente"



Exposiciones

1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.

1.13

Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Coso bajo, Huesca
1893-1904
Óleo sobre tabla
25 x 17 cm
Áng. inf. dcho.: "F. Lafuente"



Exposiciones

1925. Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925. Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil. Zaragoza.
1989. *Félix Lafuente, 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.

1.14 Museo de Huesca

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
El Coso de Huesca
1893-1904
Óleo sobre lienzo
47 x 34,7 cm (sin marco)
53,2 x 40,5 cm (con marco)



Exposiciones

1925. Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925. Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil. Zaragoza.
1989. *Félix Lafuente, 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Cartografía de una soledad. El mundo de Ramón J. Sender, [catálogo de la exposición comisariada por Juan Carlos Ara y Chus Tudelilla], Zaragoza, Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, 2001.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, Zaragoza, IberCaja, 2002.

1.15 Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
La Torrereta
1897-1908
Óleo sobre lienzo
49 x 58 cm
Áng. inf. izq.: "F. Lafuente"



Exposiciones

1925. Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925. Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil. Zaragoza.
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente Tobeñas, pintor oscense", *Trébede,* nº 69, Zaragoza, 2002, pp. 51-55.

1.16

Desconocida

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Castillo de Loarre (gran escalera)
1903
Acuarela
Áng. inf. izq.: "Félix Lafuente / 1903 / Castillo de Loarre"



Exposiciones

1925. Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925. Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil. Zaragoza.

Bibliografía

Exposición de obras del pintor Félix Lafuente en el Círculo oscense [folleto de la exposición], Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, 1925.

1.17 Ayuntamiento de Huesca

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Los Mallos de Riglos desde Murillo de Gállego
1904
Óleo sobre lienzo
57 x 65 cm
Áng. inf. dcho.: "Mallos de Riglos · 1904 / Félix Lafuente"



Exposiciones

1908? *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza.*
1912? *Exposición Regional de Artes e Industrias Artísticas*, Ateneo de Zaragoza, Zaragoza.
1925. Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925. Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil. Zaragoza.
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente Tobeñas, pintor oscense", *Trébede,* nº 69, Zaragoza, 2002, pp. 51-55.

1.18 Ayuntamiento de Huesca

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Los Mallos de Riglos desde la Ralla
1904
Óleo sobre lienzo
82 x 94 cm
Áng. inf. dcho.: "Mallos de Riglos
1904 / Félix Lafuente"



Exposiciones

1908? *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza.*
1912? *Exposición Regional de Artes e Industrias Artísticas*, Ateneo de Zaragoza, Zaragoza.
1925. Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925. Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil. Zaragoza.
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.
2011. *Joaquín Costa. El fabricante de Ideas*. Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza y Biblioteca Nacional, Madrid.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente Tobeñas, pintor oscense", *Trébede,* nº 69, Zaragoza, 2002, pp. 51-55.
Joaquín Costa. El fabricante de Ideas [catálogo de la exposición comisariada por Ignacio Peiró y Rafael Bardají], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2011.

1.19 Ayuntamiento de Zaragoza

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix *Cartel de fiestas del Pilar 1901*
1901
Litografía
Áng. inf. dcho.: "F. L."



Bibliografía

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., *Catálogo de la colección de artes visuales del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza,* Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, ¿pintor modernista?", *Argensola*, nº 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 115-130.

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Cartel de Fiestas de San Fermín 1906
1906
59 x 32 cm
Áng. inf. dcho.: "F. Lafuente"



Exposiciones

1908? Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza.
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, ¿pintor modernista?", *Argensola*, nº 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 115-130.

1.21

Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Decorado para salón
1904-1908
Acuarela y gouache sobre papel
34,5 x 45,5 cm



Exposiciones

1908? *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza.*
1925. Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925. Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil. Zaragoza.
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.

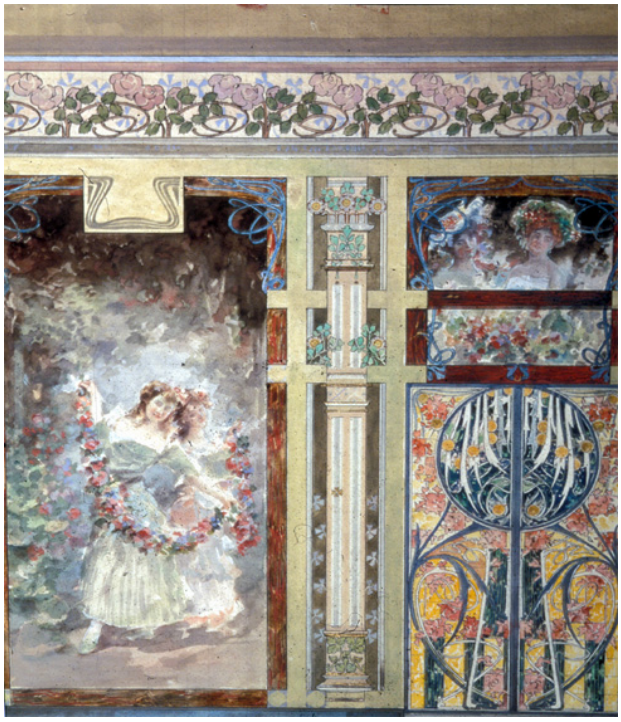
Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, ¿pintor modernista?", *Argensola*, nº 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 115-130.
ALVIRA BANZO, F., "En el centenario de un centenario. Medalla de oro a las flores, decoraciones y escenografías del oscense Félix Lafuente en la Exposición Hispano Francesa de 1908", *AACA didgital*, nº 2, marzo de 2008.

1.22

Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Boceto para pintura mural
1904-1908
Acuarela y gouache sobre papel
35 x 45,5 cm



Exposiciones

1908? *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza.*
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, ¿pintor modernista?", *Argensola*, nº 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 115-130.
ALVIRA BANZO, F., "En el centenario de un centenario. Medalla de oro a las flores, decoraciones y escenografías del oscense Félix Lafuente en la Exposición Hispano Francesa de 1908", *AACA didgital*, nº 2, marzo de 2008.

1.23 Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Alegoría
1904-1908
Óleo sobre cartón
23 x 80 cm
Áng. inf. izq.: "F. Lafuente"



Exposiciones

1908? *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza.*
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, ¿pintor modernista?", *Argensola*, nº 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 115-130.
ALVIRA BANZO, F., "En el centenario de un centenario. Medalla de oro a las flores, decoraciones y escenografías del oscense Félix Lafuente en la Exposición Hispano Francesa de 1908", *AACA didgital*, nº 2, marzo de 2008.

1.24

Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Boceto para un techo
1904-1908
Acuarela y gouache sobre cartón
29 x 38 cm



Exposiciones

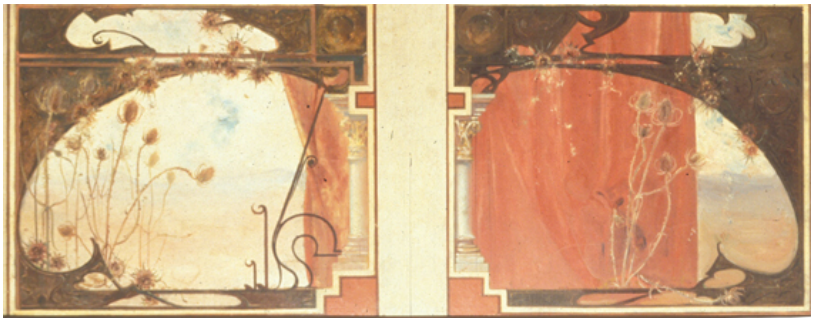
1908? *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza.*
1925. Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925. Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil, Zaragoza.
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, ¿pintor modernista?", *Argensola*, nº 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 115-130.
ALVIRA BANZO, F., "En el centenario de un centenario. Medalla de oro a las flores, decoraciones y escenografías del oscense Félix Lafuente en la Exposición Hispano Francesa de 1908", *AACA didgital*, nº 2, marzo de 2008.

1.25 Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Alegoría
1904-1908
Óleo sobre cartón
25 x 67 cm



Exposiciones

1908? *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza.*
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, ¿pintor modernista?", *Argensola*, nº 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 115-130.
ALVIRA BANZO, F., "En el centenario de un centenario. Medalla de oro a las flores, decoraciones y escenografías del oscense Félix Lafuente en la Exposición Hispano Francesa de 1908", *AACA didgital*, nº 2, marzo de 2008.

1.26

Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Boceto para decoración de un salón
1904-1908
Acuarela y gouache sobre papel
50 x 65 cm



Exposiciones

1908? *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza.*
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, ¿pintor modernista?", *Argensola*, nº 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 115-130.
ALVIRA BANZO, F., "En el centenario de un centenario. Medalla de oro a las flores, decoraciones y escenografías del oscense Félix Lafuente en la Exposición Hispano Francesa de 1908", *AACA didgital*, nº 2, marzo de 2008.

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Cartel de la Exposición Hispano-Francesa de 1908
1908
Óleo sobre lienzo
192 x 128 cm



Exposiciones

2004. *La modernidad y la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza en 1908,* Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
2011. *Joaquín Costa. El fabricante de Ideas*. Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza y Biblioteca Nacional, Madrid.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
La modernidad y la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza en 1908 [catálogo de exposición comisariada], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2004.
ALVIRA BANZO, F., "En el centenario de un centenario. Medalla de oro a las flores, decoraciones y escenografías del oscense Félix Lafuente en la Exposición Hispano Francesa de 1908", *AACA didgital,* nº 2, marzo de 2008.
Joaquín Costa. El fabricante de Ideas [catálogo de la exposición comisariada por Ignacio Peiró y Rafael Bardají], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2011.

1.28

Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Cardos I
c. 1908
Óleo sobre lienzo
54 x 40 cm
Áng. inf. izq.: "F. LAFUENTE"



Exposiciones

1908? *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza.*
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.
ALVIRA BANZO, F., "En el centenario de un centenario. Medalla de oro a las flores, decoraciones y escenografías del oscense Félix Lafuente en la Exposición Hispano Francesa de 1908", *AACA didgital*, nº 2, marzo de 2008.

1.29 Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Cardos II
c. 1908
Óleo sobre lienzo
54 x 40 cm
Áng. inf. dcho.: "F. LAFUENTE"



Exposiciones

1908? *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza.*
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.
ALVIRA BANZO, F., "En el centenario de un centenario. Medalla de oro a las flores, decoraciones y escenografías del oscense Félix Lafuente en la Exposición Hispano Francesa de 1908", *AACA didgital*, nº 2, marzo de 2008.

1.30 Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Cardos y amapolas
c. 1908
Óleo sobre lienzo
78 x 42,5 cm
Áng. inf. dcho.: "F. LAFUENTE"



Exposiciones

1908? Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza.
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario [catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.
ALVIRA BANZO, F., "En el centenario de un centenario. Medalla de oro a las flores, decoraciones y escenografías del oscense Félix Lafuente en la Exposición Hispano Francesa de 1908", *AACA didgital*, nº 2, marzo de 2008.

1.31

Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Rafael Ferrer
1908
Óleo sobre lienzo
46,5 x 23,5 cm
Zona central dcha.: "H^{ca} 1908 F. L. / R. F. 1er curso bachillerato"



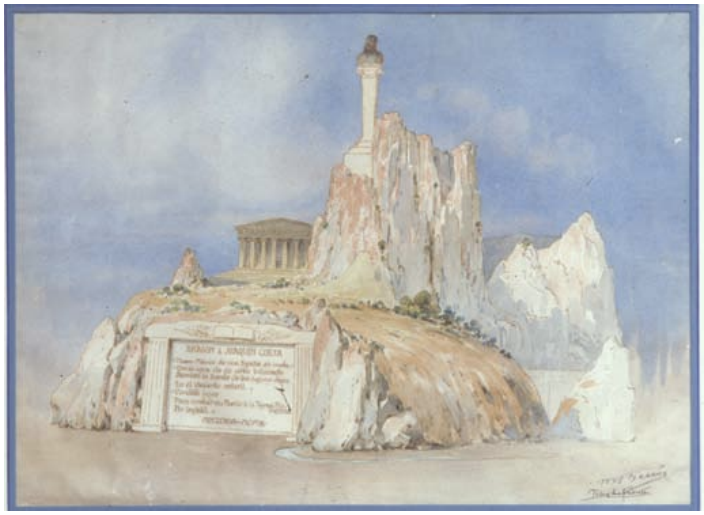
Exposiciones

1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Boceto definitivo para el mausoleo de Joaquín Costa en Zaragoza
1911
Acuarela y tinta sobre papel
41 x 57 cm
Áng. inf. dcho.: "M. Bescós / F. Lafuente"



Exposiciones

2002. *Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario,* Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación, Huesca.
2011. *Joaquín Costa. El fabricante de Ideas*. Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza y Biblioteca Nacional, Madrid.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., "Utopía y significado del mausoleo de Joaquín Costa", en *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional: actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1985, pp. 351-382.
Félix Lafuente Tobeñas (Huesca, 1865-1927) 75 aniversario[catálogo de exposición], Huesca, Universidad de Zaragoza, 2002.
La imagen de Joaquín Costa [catálogo de exposición], Huesca, Ediciones Suelves, 1996
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente, ¿pintor modernista?", *Argensola,* nº 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 115-130.
Joaquín Costa. El fabricante de Ideas [catálogo de la exposición comisariada por Ignacio Peiró y Rafael Bardají], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2011.

1.33

Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Músico
1908-1912
Acuarela sobre papel
27,5 x 20 cm
"F. Lafuente": Áng. inf. dcho.



Exposiciones

1925? Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925? Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil. Zaragoza.
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente Tobeñas, pintor oscense", *Trébede,* nº 69, Zaragoza, 2002, pp. 51-55.

1.34 **Colección particular**

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Cabeza de turco
1908-1912
Acuarela sobre papel
26 x 18 cm
"F. Lafuente": Áng. inf. dcho.



Exposiciones

1925 Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925 Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil. Zaragoza.
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
ALVIRA BANZO, F., "Félix Lafuente Tobeñas, pintor oscense", *Trébede,* nº 69, Zaragoza, 2002, pp. 51-55.

1.35

Desconocida

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Catedral de Huesca
1893-1915
Óleo sobre lienzo
Áng. inf. izq.: "F. Lafuente"



Exposiciones

1916. Exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses*. Palacio de Museos. Zaragoza.
1925. Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925. Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil. Zaragoza.

Bibliografía

Exposición de obras del pintor Félix Lafuente en el Círculo oscense [folleto de la exposición], Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, 1925.

1.36 Ayuntamiento de Zaragoza

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Aragonesa o *La Dolores*
1908-1915
Óleo sobre lienzo
65 x 54 cm
Áng. inf. izq.: "F. Lafuente"



Exposiciones

1916. Exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses*. Palacio de Museos. Zaragoza.
1925. Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925. Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil. Zaragoza.

Bibliografía

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., *Catálogo de la colección de artes visuales del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.

1.37

Colección particular

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Mujer del mercado o *La frutera*
c. 1912
Carboncillo y tiza blanca sobre papel
42,5 x 30 cm
Áng. inf. dcho.: "F. Lafuente"



Exposiciones

1912? *Exposición Regional de Artes e Industrias Artísticas*, Ateneo de Zaragoza, Zaragoza.
1925. Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925. Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil. Zaragoza.
1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.

1.38 Centro Mercantil de Zaragoza (Bantierra)

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Alegoría del Comerio y la Industria
1914
Óleo sobre lienzo
250 x 450 cm
Áng. inf. izq. del lienzo dch.o:
"F^{x}. Lafuente"



Bibliografía

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

1.39 Centro Mercantil (Bantierra)

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Alegoría de la Agricultura
1914
Óleo sobre lienzo
250 x 450 cm



Bibliografía

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

1.40 Diputación de Huesca de Huesca

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Casas de Huesca
1904-1914
Óleo sobre lienzo
65 x 64 cm
Áng. inf. dcho.: "F. Lafuente"



Exposiciones

1989. *Félix Lafuente 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.
2011. *Joaquín Costa. El fabricante de Ideas*. Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza y Biblioteca Nacional, Madrid.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
Joaquín Costa. El fabricante de Ideas [catálogo de la exposición comisariada por Ignacio Peiró y Rafael Bardají], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2011.

1.41 Ayuntamiento de Huesca (Círculo oscense)

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Vista del casino
1913
Óleo sobre lienzo
72,3 x 98,5 cm
Áng. inf.. izq.: "F. Lafuente / Huesca 1913"



Exposiciones

1925. Exposición Félix Lafuente. Casino de Huesca. Huesca.
1925. Exposición Félix Lafuente. Centro Mercantil. Zaragoza.
1989. *Félix Lafuente, 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.

1.42 Museo de Zaragoza

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Mujeres de Ansó
c. 1912
Óleo sobre lienzo
39 x 52 cm (con marco)
33 x 46,1 cm (sin marco)
Áng. inf. izq.: "F. Lafuente"



Exposiciones
1912? *Exposición Regional de Artes e Industrias Artísticas*, Ateneo de Zaragoza, Zaragoza.

1.43 Museo de Zaragoza

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Estudios de ansotanas
c. 1912
Pastel sobre papel
38 x 46,5 cm (con marco)
24,5 x 9,7 cm
21,1 x 18,2 cm
24,8 x 8,9 cm
23,1 x 8 cm
15,2 x 15 cm
Áng inf. dcho. del apunte central: "F. Lafuente"



Exposiciones

1912. *Exposición Regional de Artes e Industrias Artísticas*, Ateneo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

J. G., "Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas", *Arte Aragonés*, Zaragoza, enero de 1913.

1.44 Museo de Zaragoza

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Estudio: tres ansotanas y Estudio: cabeza de mujer
c. 1912
Lápiz conté y pastel sobre papel
38,1x 46,5 cm (con marco)
34 x 42,6 cm (sin marco, dibujo mayor)
19,2 x 16,5 cm (dibujo menor)
Áng. inf. dcho. del dibujo mayor: "F. Lafuente"



Exposiciones

1912. *Exposición Regional de Artes e Industrias Artísticas*, Ateneo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

J. G., "Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas", *Arte Aragonés*, Zaragoza, enero de 1913.

1.45 Ayuntamiento de Huesca (Círculo oscense)

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Ansotanos
1912-1917
Óleo sobre lienzo
238 x 637 cm (con marco)
Áng.inf.dcho.(lienzo central):
"Felix Lafuente"



Exposiciones

1989. *Félix Lafuente, 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
CALVO SALILLAS, M. J., *El círculo oscense: cien años de historia: 1904-2004*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, Diputación de Huesca, 2005.

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Ansotana con cubo de ropa
1912-1917
Óleo sobre lienzo
226 x 83,5 cm



Exposiciones

1989. *Félix Lafuente, 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
CALVO SALILLAS, M. J., *El círculo oscense: cien años de historia: 1904-2004*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, Diputación de Huesca, 2005.

1.45.2 Ayuntamiento de Huesca (Círculo oscense)

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Ansó. Alto Aragón
1912-1917
Óleo sobre lienzo
63 x 162 cm



Exposiciones

1989. *Félix Lafuente, 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
CALVO SALILLAS, M. J., *El círculo oscense: cien años de historia: 1904-2004*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, Diputación de Huesca, 2005.

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Familia de ansotanos
1912-1917
Óleo sobre lienzo
162,7 x 163,3 cm



Exposiciones

1989. *Félix Lafuente, 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
CALVO SALILLAS, M. J., *El círculo oscense: cien años de historia: 1904-2004*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, Diputación de Huesca, 2005.

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
La labradora
1912-1917
Óleo sobre lienzo
226 x 114 cm
Áng. inf. dcho.: "Felix Lafuente



Exposiciones

1989. *Félix Lafuente, 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
CALVO SALILLAS, M. J., *El círculo oscense: cien años de historia: 1904-2004*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, Diputación de Huesca, 2005.

1.45.5 Ayuntamiento de Huesca (Círculo oscense)

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Paisaje y escudo de Aragón
1912-1917
Óleo sobre lienzo
63 x 162,6 cm



Exposiciones

1989. *Félix Lafuente, 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
CALVO SALILLAS, M. J., *El círculo oscense: cien años de historia: 1904-2004*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, Diputación de Huesca, 2005.

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Boda ansotana
1912-1917
Óleo sobre lienzo
162,7 x 163,3 cm



Exposiciones

1989. *Félix Lafuente, 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
CALVO SALILLAS, M. J., *El círculo oscense: cien años de historia: 1904-2004*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, Diputación de Huesca, 2005.

LAFUENTE TOBEÑAS, Félix
Chesa hilandera
1912-1917
Óleo sobre lienzo
226,4 x 83,6 cm



Exposiciones

1989. *Félix Lafuente, 1865-1927, en las colecciones oscenses*, Huesca.

Bibliografía

Félix Lafuente 1865-1927. En las colecciones oscenses [catálogo de la exposición comisariada por Fernando Alvira], Huesca, Diputación de Huesca, 1989.
CALVO SALILLAS, M. J., *El círculo oscense: cien años de historia: 1904-2004*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, Diputación de Huesca, 2005.

2. JUAN JOSÉ GÁRATE (Albalate del Arzobispo, 1870 – Madrid, 1939)

Nacido en Albalate del Arzobispo (Teruel), se trata sin duda de uno de los autores aragoneses que alcanzó un mayor reconocimiento en el ámbito nacional durante el primer tercio del siglo XX. Especializado en el retrato, el paisaje y las escenas costumbristas, es sobre todo conocido por su dedicación a éste último ámbito, habiendo contribuido con sus trabajos ambientados en el Aragón rural a construir una imagen de la región que ha permanecido en el tiempo.

De su pintura se han ocupado sucesivos estudios a lo largo de las últimas décadas, destacando las exposiciones que le dedicaron Francisco Oliván Bayle y Ángel Azpeitia en 1983 y 1991, respectivamente[21]. Ésta última con motivo de la donación de una buena parte de su legado al Museo de Zaragoza por parte de una de sus hija. Asimismo, Gárate fue objeto de la tesis doctoral de María Pilar López Martín, *La obra de Juan José Gárate en el contexto de la pintura regionalista aragonesa*, defendida en 1992[22]. Esta misma autora ha publicado una reciente monografía dedicada al pintor en la que amplía considerablemente el número de obras conocidas hasta el momento[23].

Tras la muerte de su padre, Gárate se trasladó junto a su familia 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[24], año en que solicitó una nueva ayuda de la diputación turolense para trasladarse a Roma; la cual disfrutaría durante los años siguientes. Llegó a la capital italiana

[21] *Juan José Gárate, 1870-1950* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983; y *J. J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López* [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
[22] LÓPEZ MARTÍN, M. P., *La obra de Juan José Gárate en el contexto de la pintura regionalista aragonesa.* Tesis Doctoral dirigida por Ángel Azpeitia defendida en la Universidad de Zaragoza en 1992.
[23] LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Diputación de Teruel, 2011.
[24] A.E.E.P.E.G.M, Universidad Complutense de Madrid, Caja 174-3, cursos 1886-87, 1887-88, 1888-89 y 1889-90.

con una carta de recomendación enviada nada menos que por Emilio Castelar a Vicente Palmaroli, director de la Academia de España[25]. En la capital italiana permaneció gracias a esta institución hasta finales de 1897 o principios del año siguiente, integrado entre el grupo de autores aragoneses que por entonces residían en la ciudad. Regresó a Zaragoza tras ser considerado por parte de la Academia de San Luis como el aspirante más adecuado –por encima del otro propuesto, Anselmo Gascón de Gotor–, a ocupar la cátedra de Composición y Colorido en la Escuela de Bellas Artes tras el fallecimiento de José González y Martínez[26]. Unos meses después, era nombrado académico de número por parte de esa misma institución[27].

En Zaragoza permaneció hasta finales de 1912. Sobre todo en los primeros años, Gárate se convirtió en la joven promesa del arte aragonés, desarrollando una práctica escasamente implantada en la ciudad hasta ese momento: la exposición individual. Debido a la escasez de infraestructuras con que contaba la ciudad, éstas se realizaron únicamente en escaparates e interiores de locales comerciales, pero no deja de sorprender la frecuencia con que estas pequeñas muestras se sucedieron durante los primeros años del siglo y la atención que despertaron entre la prensa escrita, que reconoció al autor el haber incorporado ese sistema de difusión artística al medio zaragozano. De la posición que ocupaba en el medio local da buena prueba el hecho de que ya en 1902 se editara una colección de postales con fotografías de su obras, o que en 1908 se encargara de decorar, en colaboración con Sorolla, el salón de actos de la Facultad de Medicina de Zaragoza ante la inminente visita de los reyes[28]. Paralelamente Gárate siguió 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, participación 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… Pese a su implicación en el ambiente local, interrumpida por algunas estancias en Alemania, y tal vez alentado por los citados reconocimientos, decidió instalarse en Madrid, donde permanecería hasta el final de su vida. Así, notificó por carta a la Academia de San Luis que, dado su traslado, ponía a

---

[25] Fechada en Madrid el 17 de octubre de 1890 y con membrete del Congreso de los Diputados: "Mi distinguido amigo: Entre los artistas pensionados que pasan este año en esa inmortal ciudad con objeto de estudiar sus monumentos y sus innumerables obras de arte figura D. Juan José Gárate joven aragonés que me está muy recomendado por mis buenos amigos de aquella notable tierra. A mi vez se lo encomiendo a V. seguro de que lo atenderá en lo posible y de que no le escasearán sus provechosos consejos. De V. como siembre efectísimo seguro servidor y amigo. Q.S.M.B. Emilio Castelar". A.R.A.E.R., Serie II, dir 1. Vicente Palmaroli (1882-1892). Exp. IV. Correspondencia personal.

[26] A.R.A.N.B.A.S.L.Z, Libro de Actas 8 de enero de 1893 / 14 de febrero de 1902. Junta extraordinaria celebrada el 21 de noviembre de 1897.

[27] *Ibídem*, Juna ordinaria del 13 de febrero de 1898.

[28] La decoración consistió en "artísticas guirnaldas y los escudos de las ciudades aragonesas": "El viaje de los reyes", *ABC,* Madrid, 30 de octubre de 1908, p. 8.

disposición de la entidad su cargo de académico, así como el de conservador del Museo de Zaragoza. Ésta acordó que pasara a ser supernumerario y decidió sustituirle, en ambos puestos, por Francisco Marín Bagüés[29].

Gárate tuvo desde el primer momento una buena acogida en el ámbito madrileño, fundamentalmente como retratista para la aristocracia y la alta burguesía. De sus trabajos en éste ámbito pronto se hicieron eco publicaciones como *La Correspondencia de España* y *La Esfera*. Se trataba de trabajos realizados dentro del más estricto academicismo, algunos de ello realizados al pastel. De hecho, en este género había realizado algunas de sus mejores obras, como el retrato de *Basilio Paraíso* (c. 1900), y no sólo trabajando para la burguesía aragonesa, sino que también sus estancias alemanas le habían supuesto importantes encargos de este tipo.

Gárate fue, a lo largo de toda su trayectoria, un autor prolífico, con facilidad para encadenar rápidamente encargos y obras de carácter más personal y en Madrid, como había hecho en Zaragoza, sintió pronto la necesidad de mostrar ambas facetas. Expuso de forma individual por primera vez en el salón Lacoste en 1913, siguió participando en las Exposiciones Nacionales y las organizadas por Pinelo y, a partir de este momento, fue presencia habitual en las organizadas por el Círculo de Bellas Artes y, algo más adelante, en los Salones de Otoño. De hecho, su actividad se intensificó en la década de 1920, realizando nuevas exhibiciones individuales en el Círculo de Bellas Artes en 1924, en el Ateneo de Madrid en 1927 y, muy especialmente en el Museo de Arte Moderno en 1928. Fue, por tanto, el único aragonés del momento para el que se abrieron las puertas de las principales salas de la capital. Entre los que defendieron su pintura se encontraba el crítico Francisco Alcántara, que había venido destacando sus capacidades desde principios de siglo.

Contra lo que ocurrió con otros emigrados, Gárate siguió atento a las convocatorias que llegaban desde Zaragoza, colaborando asiduamente en las muestras colectivas que tuvieron lugar en la ciudad, donde, como se ha visto, también realizó sucesivas individuales en el Centro Mercantil; en concreto en 1924, 1925 y 1929.

En este sentido hay que subrayar que Gárate mantuvo siempre una estrecha vinculación con su tierra natal, participando activamente del sentimiento aragonesista propio del momento. De hecho, la pintura de Gárate, desde fechas muy tempranas, mostró una evidente preocupación por dar respuesta a las inquietudes conceptuales que caracterizarían a la plástica regionalista. Sus paisajes y escenas costumbristas muestran una firme voluntad por construir una imagen fiel de lo que era Aragón, a través de la representación de su naturaleza y sus gentes. Una visión que supo difundir desde el ámbito

[29] Asunto tratado en la junta celebrada el 9 de marzo de 1913. A.R.A.N.B.A.S.L.Z, Libro de Actas 1903-1914, p. 175.

madrileño, siendo señalado en diferentes ocasiones como el principal representante aragonés en ese contexto de permanentes reivindicaciones de carácter regional.

Ahora bien, pese a los intentos de la historiografía por situar a Gárate en el marco de la pintura regionalista, y pese a que la intención última que le guiaba así lo confirmaría, la plástica de Gárate no termina de encajar en éste ámbito. Fundamentalmente porque, tal y como hemos planteado, la pintura regionalista también trató de constituirse en una alternativa a los principios artísticos más característicos de las últimas décadas del siglo XIX y Gárate, en ningún casó, llegó a dar este paso.

Nacido en 1870, su pintura ocupa un lugar intermedio entre la que practicaron autores como Mariano Oliver Aznar o Anselmo Gascón de Gotor –siete y cinco años mayores que él respectivamente–, y la propia de regionalistas como Marín Bagüés o Díaz Domínguez –nueve años más jóvenes–. Conocedor de las fórmulas más académicas de la Europa finisecular, Gárate apenas evolucionó más allá de los principios de esa concepción del realismo. En la incorporación de una pincelada expresiva, viva, liberada de anteriores convencionalismos se concretaron las mayores experimentaciones de su pintura. Así, pueden destacarse en su producción algunas obras en las que dio rienda suelta a un decorativismo edulcorado pero de cierto atractivo, sobre todo vinculadas al tratamiento de asuntos mitológicos, como *Bacanal* y, sobre todo, *El Amor y las flores*. Éstas entroncarían con la introducción de ciertos matices propios del modernismo que retomó con fuerza a principios de la década de 1920 en una fórmula hibridada con planteamientos del déco más académico, dando lugar a trabajos como *Alma felina* (1920) o *Dama con luz de luna*. Son visiones femeninas, muy características del autor, en las que insiste en una carga melodramática que caracterizó muchos de sus trabajos como *Capítulo de novela* o su exitosa *Sed de venganza,* premiada en la Exposición de Panamá de 1916.

La crítica aragonesa más avanzada entendió el carácter limitadamente renovador de sus propuestas y, si ya a principios de siglo Valenzuela hizo notar en 1903 que sus procedimientos no permitían calificarle de modernista[30], Ostalé, algunos años después, lo situó entre los autores que presentaban un estilo más propio de la centuria anterior[31]. Eso sí, autores como eran preocupados por la eclosión de una escuela regional, siempre le reconocieron su insistencia en convertir a Aragón en motivo fundamental de su trabajo.

Por lo general, las crónicas relativas a su pintura solían abundar en la fidelidad con que era capaz de plasmara sus modelos y, sin embargo, sus escenas costumbristas, basadas en apuntes rápidos tomados del natural, presentan a menudo composiciones impostadas, excesivamente teatrales, repetitivas, afectando a la propia espontaneidad de la que

[30] VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte Regional", *Revista de Aragón*, Zaragoza, enero de 1903, pp. 12-15.
[31] OSTALÉ TUDELA, E., "Lienzos y artistas dela Exposición. Los artistas aragoneses", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 23 de julio de 1916, p. 1.

pretenden hacer gala. Incluso el virtuosismo de su técnica, igualmente evidente en paisajes y acuarelas, se veía mermado en ocasiones por su prolífica capacidad de producción.

Sus trabajos resultan a menudo excesivamente anecdóticos, vinculados todavía a la tradición romántica. Fracasan notablemente en su intento por trascender la nota pintoresca y convertir las representaciones de lo particular en expresión de una serie de principios entendidos como ancestrales, definidores de la idiosincrasia y el carácter de la región. Es decir, en el ejercicio simbólico que guiaba a los pintores regionalistas. El camino depurativo que transitó entre dos obras tempranas como *Vuelta del campo* 1898-1900) y *Copla alusiva* (1903-1904) no se concretó, sin embargo, en trabajos posteriores, dando lugar a visiones más propias de un folclorismo superficial como las que encontramos en algunos de sus trabajos más célebres como *La Jota, Copla heroica* o *Los novios*. Algunas de sus figuras, sin embargo, como las protagonistas de *La moza de los cántaros* y *Salida de misa*, visiones femeninas sobrias y rigurosas, apuntaban unas posibilidades que, sin embargo, aparecen lastradas por los excesos anecdóticos incluidos en los ambientes y acompañantes que las secundan.

Gárate estuvo más acertado al actuar como cronista social, como hizo en su magnífica *Vista de Zaragoza* (1908), que cuando quiso interpretar el alma aragonesa. En los primeros años siglo ensayó con una vía más vinculada a la pintura social como en *Los desheredados* o *Emigrantes* en la que tampoco profundizó más adelante. En cualquier caso, sus escenas centradas en el trabajo en el campo como *De recoger el campo, Almuerzo en el olivar* e incluso *Lavando el cáñamo*, si bien tienden como el resto de su obra a edulcorar sus contenidos, resultan algo más rigurosas que recreaciones folclóricas como algunas de las citadas hasta el momento.

En cuanto a la catalogación de su obra y pese a los notables avances en este sentido que han supuesto las investigaciones de María Pilar López[32], lo cierto es que todavía presenta algunas dudas en lo relativo a su datación. La pintura de Gárate apenas presenta evolución alguna en sus planteamientos, permaneciendo a lo largo de toda su trayectoria en unos principios que estaban perfectamente definidos hacia el cambio de siglo. Una vez pasados sus periodos de formación en Italia y Alemania, Gárate no se permitió incorporar novedades a una formulación plástica en la que se sentía especialmente cómodo. Tampoco los motivos de su pintura evolucionaron y, de este modo, aunque sus estancias venecianas se correspondan con la última década del siglo XIX, entendemos que no pueden fecharse en ese momento todas las obras que inspiradas por ese ambiente. De hecho, crónicas muy posteriores nos hablan de que el autor se encontraba especialmente ocupado en la ejecución de sus característicos canales; obras especialmente atractivas dentro de su producción. Ahora bien, también conviene indicar que Gárate incluía en sus exposiciones obras realizadas años e incluso décadas antes; incluso la prensa madrileña calificó de

[32] LÓPEZ, *op. cit.*

retrospectiva su muestra celebrada en el Círculo de Bellas Artes en 1924. El propio autor, que rara vez fechó sus obras, parecía querer subrayar así su fidelidad a unos prácticas que le habían acompañado desde el comienzo de su carrera.

En definitiva, el que durante los años del cambio de siglo se fue señalado como la gran promesa de la pintura aragonesa, pudo ocupar una posición de cierta relevancia en los ambientes más académicos del contexto madrileño, pero no llegó a participar de la modernización plástica que se demandaba desde la esfera regionalista.

2.1 Museo Carmen Thyssen, Málaga

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Banquete interrumpido
1890-1900
Óleo sobre lienzo
49 x 78 cm
Áng. inf. dcho.: "J. J. Gárate"



2.2 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Auxilio
1893
Óleo sobre lienzo
160 x 107 cm
Áng. inf. dcho.: "J.J. Gárate / Roma"



Exposiciones

1895. *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid. (Tercera medalla).
1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel; Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.

Bibliografía

PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, García Rama, 1980.
Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
ZAPATER, A., *Juan José Gárate (Recuerdos y vivencias)*, Zaragoza, IberCaja, 2003
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.3 En mercado

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Los Apeninos
1896
Óleo sobre cartón
521 x 29,5 cm
Áng. inf. izq.: "J. J. Gárate / 1896"



2.4 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Plaza de San Marcos (Venecia)
c. 1896
Óleo sobre lienzo
57 x 95 cm (sin marco)
68 x 106,3 cm (con marco)
Áng. inf. izq.: "J.J. Gárate"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
Juan José Gárate. En el recuerdo [catálogo de la exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo, 2003.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.5 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Un canal veneciano
c. 1896
Óleo sobre lienzo
61 x 47 cm (con marco)
50 x 35,5 cm (sin marco)
Áng. inf. izq.: "J.J. Gárate"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.6 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Puerto pesquero (Venecia)
c. 1896
Óleo sobre lienzo
58,5 x 83,7 cm (con marco)
48 x 75 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "J.J.Gárate"



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.
2003. *Juan José Gárate. En el recuerdo*, Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
Juan José Gárate. En el recuerdo [catálogo de la exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo, 2003.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.7 Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Mercado de Zaragoza
1899
Óleo sobre lienzo
93 x 75 cm (con marco)
75 x 57 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "J. J. Gárate / Zaragoza 1899"



Exposiciones

2009. *Zaragoza vista por los artistas, 1808-2008*, Centro de Historia, Zaragoza.

Bibliografía

LORENTE LORENTE, J. P. (ed.), *Zaragoza vista por los artistas, 1808-2008,* Zaragoza, Fundación Zaragoza 2008, 2008.

2.8

Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Reposo
1898-1902
Acuarela sobre papel
70,4 x 53,6 cm (con marco)
56 x 38 cm (sin marco)
Zona inf. dcha.: "J.J. Gárate".



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel; Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.

2.9

Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Ansotanas
1898-1902
Acuarela sobre papel
64,4 x 49,5 cm (con marco)
50 x 32 cm (sin marco)
Lateral derecho: "J.J.Gárate"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza, Museo de Huesca, Huesca, Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.

2.10

Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO,Juan José
Pastor con perro
1898-1902
Acuarela sobre papel
64,4 x 49,5 cm (con marco)
50 x 32 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "J.J.Gárate"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza, Museo de Huesca, Huesca, Museo de Teruel, Teruel, Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.

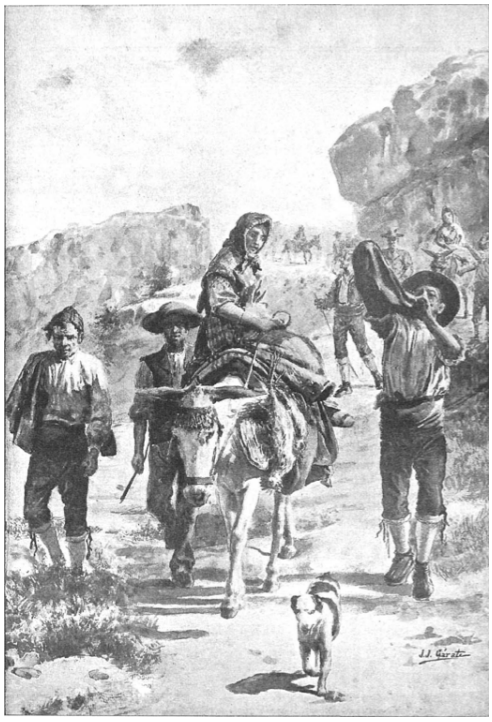
Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.

2.11

Desconocida

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
A ver a la Pilarica
c. 1899
Acuarela
Áng. inf. dcho.: "J. J. Gárate"



Bibliografía

Nuevo Mundo, nº 801, Madrid, 11 de octubre de 1899.

2.12

Desconocida

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Ratos de ocio
c. 1900
Óleo sobre lienzo
95 x 138 cm



Exposiciones

1901. *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid.

Bibliografía

Álbum Salón, 1 de enero de 1901, p. 255.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.13 Ayuntamiento de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Vuelta del campo
c. 1900
Óleo sobre lienzo
90 x 130 cm
Áng. inf. dcho.: "J. J. Gárate"



Exposiciones

1900? *Exposición Universal de París*, París.
1901? *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid.
1981. *Los pintores de Zaragoza de Goya a nuestros días*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1988. *Artistas Aragoneses de la generación del 31*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.
1991. *Artistas aragoneses. Desde Goya a nuestros días*. La Lonja. Zaragoza

Bibliografía

Los pintores de Zaragoza de Goya a nuestros días [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento, 1981.
Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
Artistas aragoneses. Desde Goya a nuestros días [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.14 Cámara de Comercio de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Basilio Paraíso
c. 1900
Óleos sobre lienzo
148 x 97 cm (sin marco)
196 x 126 cm (con marco)
Áng. inf. izq.: "J. J. Gárate"



Exposiciones

1901. *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid.
2004. *La modernidad y la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza en 1908*, Edificio Paraninfo, Zaragoza.
2008. *Encrucijada de culturas*, La Lonja, Zaragoza.
2011. *Joaquín Costa. El fabricante de Ideas*, Paraninfo, Zaragoza.

Bibliografía

La modernidad y la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza en 1908 [catálogo de exposición], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2004.
Encrucijada de culturas [catálogo de exposición], Zaragoza, IberCaja, 2008.
Joaquín Costa, el fabricante de ideas [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2011.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.15 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
La madre (A misa)
1901
Óleo sobre lienzo
64 x 50 cm
Zona inf. izq.: "J. J. Gárate / 1901"



Exposiciones

1904. *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid.
1913. Exposición de Juan José Gárate, Salón Lacoste. Madrid.
1919. Exposición de Pintura Española Moderna. París.
1929. *Exposición Internacional de Pintura*, Barcelona.
1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.16 Diputación de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Retrato de Manuel Dronda y Ascárraga
1901
Óleo sobre lienzo
221 x 123 cm
Áng. inf. dcho.: "J.J. Gárate / 1901"



Exposiciones

2004. *El municipio en Aragón. 25 siglos de historia. 25 años de ayuntamientos en democracia (1979-2004)*, Palacio de Sástago, Zaragoza.

Bibliografía

Recuperar Aragón: el Pignatelli, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1984.
MARTÍNEZ VERÓN, J., *La Real Casa de Misericorida*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1985.
CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
El municipio en Aragón. 25 siglos de historia. 25 años de ayuntamientos en democracia (1979-2004) [catálogo de exposición], Zaragoza, Diputación Provincial, 2004.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.17

Diputación de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Retrato de Francisco Andrés Oliván
c. 1901
Óleo sobre lienzo
221 x 123'5 cm
Áng. inf. dcho.: "J.J. Gárate"



Bibliografía

MARTÍNEZ VERÓN, J., *La Real Casa de Misericorida*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1985.
CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.18

Diputación de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Retrato de José Aznárez y Navarro
c. 1902
Óleo sobre lienzo
222 x 124 cm
Áng. inf. dcho.: "J.J. Gárate"



Bibliografía

MARTÍNEZ VERÓN, J., *La Real Casa de Misericorida*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1985.
CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.19

Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Paseo por el bosque de Bolonia (París)
c. 1900
Óleo sobre lienzo
58 x 64 cm



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.20

Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Primavera
1902
Óleo sobre lienzo
158 x 104 cm
Áng. inf. izq.: "J. J. Gárate".



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte Regional", *Aragón*, Zaragoza, enero de 1903.
Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.21

Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Verano
1902
Óleo sobre lienzo
158 x 104 cm
Áng. inf. dcho.: "J. J. Gárate".



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte Regional", *Aragón*, Zaragoza, enero de 1903.
Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.22

Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Otoño
1902
Óleo sobre lienzo
158 x 104 cm
Áng. inf. izq.: "J. J. Gárate".



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte Regional", *Aragón*, Zaragoza, enero de 1903.
Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.23

Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Invierno
1902
Óleo sobre lienzo
158 x 104 cm
Áng. inf. izq.: "J. J. Gárate"



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte Regional", *Aragón*, Zaragoza, enero de 1903.
Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.24 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO,
Juan José
Copla alusiva
c.1903
Óleo sobre lienzo
235 x 324 cm (con marco)
188 x 275 cm (sin marco)
Áng. inf. izq.: "J.J. Gárate"



Exposiciones

1904 *Exposición Nacional de Bellas Artes,* Madrid. (meda
1905. *Exposición de obras presentadas al concurso de la Fundación Villahermosa-Gaqu*, Facultad de Medicina, Zaragoza.
1906. *V Exposición de Arte Español Contemporáneo* organizada por Pinelo. Buenos Aires
1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel; Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.

Bibliografía

Exposción Nacional de Bellas Artes de 1904. Catálogo, Madrid, Mateu, [1904].
Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo. Sección pictórica, Zaragoza, Industrias Gráficas Alfredo Uriarte, 1928.
Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo. Sección pictórica, Zaragoza, Tip. "La Académica" de F. Martínez,, 1933.
BELTRÁN MARTINEZ, A., *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza,* Zaragoza, Librería General, 1964, p. 58, Nº 202.
Centenario del pintor J. J. Gárate [Catálogo de exposición], Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1971.
GARCÍA GUATAS, M., *Pintura y arte aragonés: 1885-1951*, Zaragoza, Librería General, 1976.
GARCÍA GUATAS, M., "Gárate y Clavero, Juan José", en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, ed. Unali, D.L. 1980.
BORRAS GUALIS, G.M., "Historia del arte II", *Enciclopedia Temática de Aragón,* t. IV, 1988.
RINCÓN GARCÍA, W., "Gárate Clavero, Juan José", en Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930), Madrid, Ediciones Antiquaria, S.A., 1988.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
Artistas Aragoneses. De Goya a nuestros días. [Catálogo exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991.
GARCÍA LOCARNA, A. y GARCÍA-RAMA, J. R., *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja y Guadalajara*, Zaragoza, Ibercaja, 1992.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, Zaragoza, IberCaja, 2002.
Juan José Gárate. En el recuerdo [catálogo de la exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo, 2003.
ZAPATER, A., Juan José Gárate (Recuerdos y vivencias), Zaragoza, IberCaja, 2003.
VAL LISA, J. A., "Juan José Gárate, pintor de la luz", en SERRANO, E. (coord.), *Comarca del Bajo Martín*, [Zaragoza], Gobierno de Aragón, 2009.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.25

Desconocida

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Los desheredados
c. 1905
Óleo sobre lienzo
200 x 275 cm



Exposiciones

1905. Exposición Gárate, Tienda de los hermanos González. Zaragoza.
1906. *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid.

Bibliografía

Exposición General de Bellas Artes de 1906. Catálogo, Madrid, Imp. Alemana, [1906].
La Ilustración Española y Americana, Madrid, 22 de mayo de 1906, p. 8.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.26 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
El sudor de nuestras vidas
1900-1908
Carboncillo sobre papel
45,5 x 54,5 cm (con marco)
35 x 49 cm (sin marco)
Áng. inf. derecho: "J.J. Gárate"
Áng. inf. dcho.: "El sudor de nuestras vidas"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.

2.27 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Segadores
1900-1908
Acuarela sobre papel
60,5 x 75,5 cm (con marco)
46 x 63 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "J.J. Gárate"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza, Museo de Huesca, Huesca, Museo de Teruel, Teruel, Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
ZAPATER, A., *Juan José Gárate (Recuerdos y vivencias)*, Zaragoza, IberCaja, 2003.

2.28

Desconocida

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Emigrantes
c. 1908
Óleo sobre lienzo
200 x 275 cm
Áng. inf. izq.: "J. J. Gárate"



Exposiciones

1908. *Exposición Nacional de Bellas Artes,* Madrid.

Bibliografía

La Ilustración Españñola y Americana, nº XX, Madrid, 30 de mayo de 1908.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.29 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Vuelta del campo (De recoger olivas)
c. 1908
Óleo sobre lienzo
46,5 x 63,3 cm (con marco)
42,4 x 59,2 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "J.J. Gárate"



Exposiciones

1998. *España entre dos siglos, en torno al 98*, Ibercaja, Logroño, Zaragoza, Guadalajara y Madrid.

Bibliografía

España entre dos siglos, en torno al 98, [catálogo de exposición], [Zaragoza], IberCaja, 1998.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.30 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Almuerzo en el olivar
c. 1908
Óleo sobre lienzo
46,4 x 59,6 cm (con marco)
41 x 55 cm (sin marco)
Áng. inf. izq.: "J.J. Gárate"



Bibliografía

LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.31

En mercado

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Paisaje nevado
1906-1908
Óleo sobre lienzo
50 x 80 cm
Áng. inf. dcho.: "J. J. Gárate"



2.32

En mercado



GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Paisajes invernales
1907
Óleo sobre lienzo
3 lienzos de 19,5 x 27,5 cm
Conjunto (con marco): 30 x 97 cm
Áng. inf. dcho.: "J.J.Gárate / 1907"

2.33 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Asunción Bosset
1905-1908
Óleo sobre lienzo
76,5 x 49 cm
Zona inf. izq.: "J.J.Gárate".



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

GÁRATE Y CLAVERO,
Juan José
Vista de Zaragoza
1908
Óleo sobre lienzo
106 x 160 cm (sin marco)
124 x 178 x 7,5 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "J. J. Gárate / Zaragoza 1908"



Exposiciones

1908. Escaparate de La Veneciana. Zaragoza.
1916. *Exposición Aragonesa de Bellas Artes*. Centro Aragonés de Barcelona. Barcelona.
1963. Exposición de pinturas de J. J. Gárate, Salón de Exposiciones del Palacio Provincial, Zaragoza.
1986. Exposición de Gárate, Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo (Teruel).
1993-4. *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918* , Palacio de Velázquez de Madrid y Museo de Bellas Artes de Bilbao.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza.
1995. *90 años de arte en Aragón. Pintura y Escultura. 1905-1995* , Sala Luzán, Zaragoza.
2001. *Trabajo, sociedad y cultura. Una mirada al siglo XX en Aragón*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
2002. *Aragón, de Reino a Comunidad. Diez siglos de encuentros*, Palacio de la Aljafería, Zaragoza.
2004. *La modernidad y la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza en 1908*, Edificio Paraninfo, Zaragoza.
2008. *Encrucijada de culturas*, La Lonja, Zaragoza.
2009. *Genius loci: visiones artísticas de una ciudad. Zaragoza 1908-2008*, Sala de exposiciones de Cajalón, Zaragoza.
2011. *Joaqu²n Costa. el fabricante de ideas*. edificio Paraninfo, Zaragoza.

Bibliografía

TORRALBA, F., *Pintura contemporánea aragonesa*, Zaragoza, Guara, 1979.
CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
Centro y Periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918 [catálogo de la exposición comisariada por Carmen Pena], Barcelona, Ministerio de Cultura, Ambit Editorial, 1993.
Aragón, de Reino a Comunidad. Diez siglos de encuentros [catálogo], Zaragoza, Cortes de Aragón, 2002.,
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, Zaragoza, IberCaja, 2002.
La modernidad y la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza en 1908 [catálogo de exposición], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2004.
Encrucijada de culturas [catálogo de exposición], Zaragoza, IberCaja, 2008.
LORENTE LORENTE, J. P. (ed.), *Zaragoza vista por los artistas, 1808-2008,* Zaragoza, Fundación Zaragoza 2008, 2008.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Perfiles de ciudad", en *Genius Loci: visiones artísticas de una ciudad. Zaragoza 1908-2008* [catálogo de exposición], Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 2009.
VAL LISA, J. A., "Juan José Gárate, pintor de la luz", en SERRANO, E. (coord.), *Comarca del Bajo Martín*, [Zaragoza], Gobierno de Aragón, 2009.
Joaquín Costa, el fabricante de ideas [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2011.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.35

Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Sed de venganza
1910, 5 de diciémbre.
Carboncillo sobre papel
45,4 x 38,4 cm (con marco)
30 x 20 cm (sin marco)
Áng. inf dcho: "5 Di[e] 1910"
Áng. inf. izq.: "Sed de venganza"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.

2.36

Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Sed de venganza
1910-1916
Óleo sobre lienzo
158 x 108 cm



Exposiciones

1916. *Exposición Internacional de Panamá*, Panamá.
1921. *I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses*, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

ZAPATER, A., *Juan José Gárate (Recuerdos y vivencias)*, Zaragoza, IberCaja, 2003.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.37 Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Monasterio de Piedra (Vadillo)
1911-1912
Óleo sobre lienzo
23 x 37,5 cm



Exposiciones

1912. Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Ateneo, Zaragoza.

Bibliografía

LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.38 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Frutera aragonesa o *Vendedora de melocotones*
c. 1912
Acuarela sobre papel
60,5 x 47,4 cm (con marco)
45 x 29,5 cm (sin marco)
Áng. ing dcho: "J.J. Gárate"



Exposiciones

1912. *Exposición Regional de Artes e Industrias Artísticas*, Ateneo de Zaragoza, Zaragoza
1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel; Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.

Bibliografía

MEPHISTO, "La Exposición de Bellas Artes. En broma", *La Crónica*, Zaragoza, 28 de octubre de 1912, p. 4.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.39 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
El maño y la moza
1910-1915
Acuarela sobre papel
47,5 X 60,5 cm (con marco)
33 x 47 cm (sin marco)
Parte inferior, en el borde de la mesa:
"J.J. Gárate"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel; Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.
2003 *Ayer, aquí y allá. Tejidos y ropas*, Museo de Zaragoza, secc. etnología, Zaragoza.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.40 Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
En capilla
c. 1911
Óleo sobre lienzo
114 x150 cm
Áng. inf. izq.: "J. J. Gárate"



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1986. Exposición de Gárate, Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo.

Bibliografía

ZAPATER, A., *Juan José Gárate (Recuerdos y vivencias)*, Zaragoza, IberCaja, 2003.
VAL LISA, J. A., "Juan José Gárate, pintor de la luz", en SERRANO, E. (coord.), *Comarca del Bajo Martín*, [Zaragoza], Gobierno de Aragón, 2009.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.41 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
La gruta de las sirenas
1902-1911
Óleo sobre lienzo
25 x 37 cm
Áng. inf. dcho.: "J.J.Gárate".



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.42

Desconocida

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
El Amor y las flores
c. 1911
Temple sobre lienzo
273 x 210 cm



Exposiciones

1911. *Exposición Nacional de Artes Decorativas*, Madrid (segunda medalla).

Bibliografía

Nuevo Mundo, Madrid, 26 de octubre de 1911.
ZAPATER, A., *Juan José Gárate (Recuerdos y vivencias)*, Zaragoza, IberCaja, 2003.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.43

Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
El Amor y las flores
c. 1911
Oleo sobre lienzo
75,5 x 71,5 cm



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.44 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Bacanal
1915-1920
Óleo sobre lienzo
195 x 106 cm



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.45 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Canal veneciano
1912-1916
Óleo sobre lienzo
80 x 130 cm
Lado inferior derecho: "J.J. Gárate".



Exposiciones

1916? *Exposición Aragonesa de Bellas Artes.* Centro Aragonés de Barcelona. Barcelona

2.46 Museo de Zaragoza (Capitanía General)

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Canal veneciano
1912-1924
Óleo sobre lienzo
93,5 x 143,7 cm (con marco)
80 x 130 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "J.J. Gárate / Venecia"



Exposiciones

2003. *Juan José Gárate. En el recuerdo*, Castillo-Palacio de Albalate del Arzobispo.

Bibliografía

Juan José Gárate. En el recuerdo [catálogo de la exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo, 2003.
GARCÍA GUATAS, M., AGUDO BUENO, A., "Catálogo de obras artísticas del Palacio de la antigua Capitanía General de Zaragoza", *Artigrama*, nº 19, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 473-501.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Canal de Venecia
1912-1924
Óleo sobre lienzo
66 x 99 cm (sin marco)
Áng. inf.. dcho.: "J. J. Gárate / Venecia"



Exposiciones

1948. Exposición de pintores aragoneses de la 2ª mitad del siglo XIX. Homenaje a Pradilla. Diputación Provincial, Zaragoza.
1963. Exposición de pinturas de J. J. Gárate, Salón de Exposiciones del Palacio Provincial, Zaragoza.
1983. *Exposición del patrimonio artístico de la Universidad de Zaragoza*, Paraninfo, Zaragoza.
1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López*, Museo de Zaragoza, 1991. *Artistas aragoneses. Desde Goya a nuestros días*. La Lonja. Zaragoza.

Bibliografía

TORRALBA SORIANO, Federico, *Aragón*, Barcelona, Noguer, 1977.
Exposición del Patrimonio Artístico de la Universidad de Zaragoza [catálogo de exposición], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1983.
ALMERÍA GARCÍA, J- A., GIMÉNEZ NAVARRO, C., LOMBA SERRANO, C., y RÁBANOS FACI, C., "El patrimonio artístico de la Universidad de Zaragoza", en *Historia de la Universidad de Zaragoza*, Madrid, Editorial Nacional, 1983.
Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
Artistas aragoneses. Desde Goya a nuestros días [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991.
ALMERÍA GARCÍA, J. A., GIMÉNEZ NAVARRO, C., LOMBA SERRANO, C., y POBLADOR MUGA, P., *Patrimonio histórico artístico de la Universidad de Zaragoza. Del Siglo XVI al siglo XXI*, Zaragoza, Consejo Social de la Universidad de Zaragoza, 2004.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.48

Desconocida

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Una calle de Venecia o *Canal veneciano*
c. 1917
Óleo sobre lienzo
135 x 180 cm



Exposiciones

1917. *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid

Bibliografía

La Esfera, Madrid, 16 de junio de 1917.

2.49 **Ayuntamiento de Madrid**

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Carlos Prats y Rodríguez de Llano, alcalde de Madrid
1915
Óleo sobre lienzo
119 x 90 cm
Áng. inf. izq.: "J.J. Gárate / 1915"

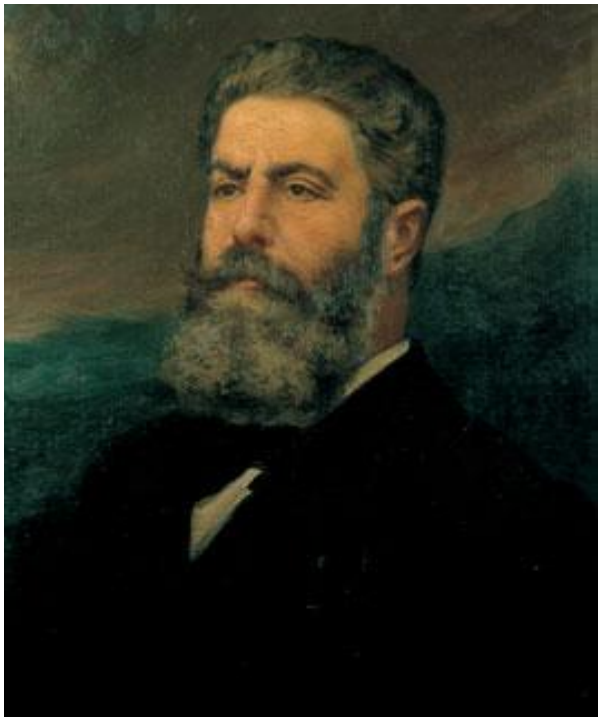


Bibliografía

GERMÁN LOPEZARIAS, *Alcaldes de Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1994.

2.50 Ateneo de Madrid

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Joaquín Costa
c. 1915
Óleo sobre lienzo
69 x 59 cm
Áng. inf. izq.: "J. J. Gárate"



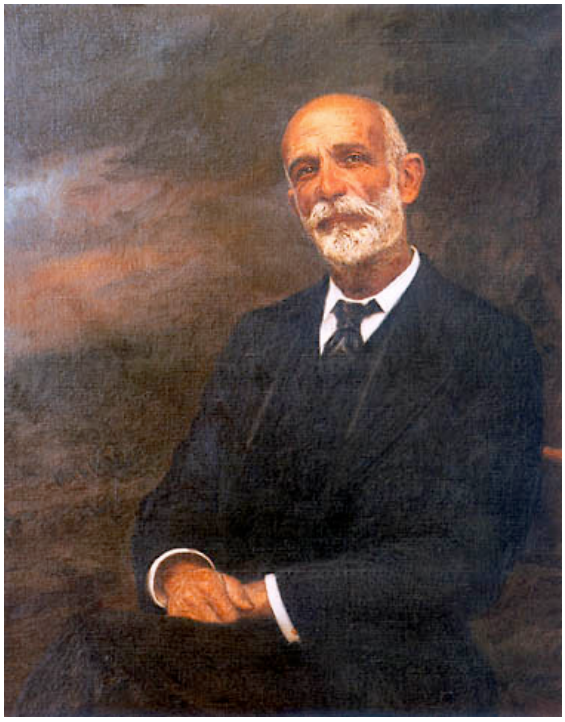
Exposiciones

1996. *La imagen de Joaquín Costa*, Huesca.
2008. *Encrucijada de culturas*, La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

La imagen de Joaquín Costa [catálogo de exposición], Huesca, Ediciones Suelves, 1996.
Encrucijada de culturas [catálogo de exposición], Zaragoza, IberCaja, 2008.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Francisco Giner de los Ríos
1915-1920
Óleo sobre lienzo
110 x 90 cm
Áng. inf. dcho.: "J. J. Gárate"



Exposiciones

1920. *I Salón de Otoño*, Madrid.
1924. Exposición Juan José Gárate, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
1925. Exposición Juan José Gárate, Centro Mercantil. Zaragoza.
2011. *Joaquín Costa. el fabricante de ideas,* Paraninfo de la Universidad, Zaragoza.

Bibliografía

Joaquín Costa, el fabricante de ideas [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2011.

2.52 En mercado

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Partida de barra
c. 1915
Óleo sobre lienzo
131 x 200 cm



Exposiciones

1915. *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid.

Bibliografía

LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.53

Paradero desconocido

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Cortejo báquico
c. 1917
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1917. *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid.

Bibliografía

La Ilustración Española y Americana, Madrid, 30 de mayo de 1917.

2.54

Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Carrera de San Mamés
c. 1918
Óleo sobre lienzo
69 x 107 cm



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.55

Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Flor de pasión
1916-1924
Óleo sobre lienzo
90 x 75 cm
Áng. inf. dcho.: "J. J. Gárate".



Exposiciones

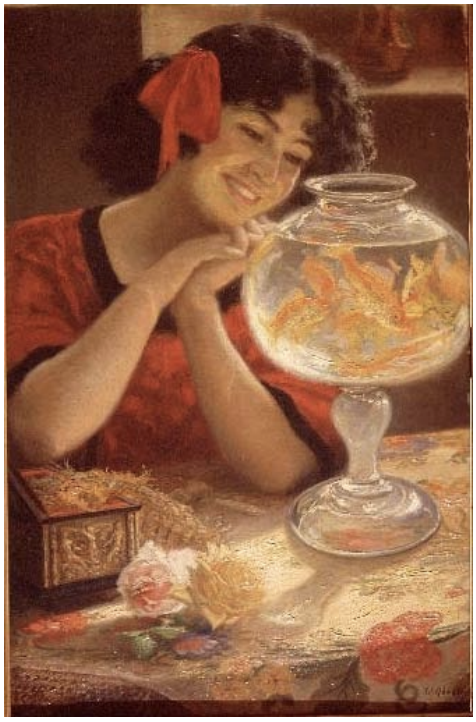
1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

La Esfera, Madrid, 13 de septiembre de 1924.
Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.56 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Rayo de sol
c. 1918
Óleo sobre lienzo
82 x 56,7 cm (con marco)
73 x 48 cm (sin marco)
Áng inf dcho: "J.J.Gárate"



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.

2.57 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
La pecera
c. 1918
Oleo sobre lienzo
75,8 x 94,1 cm (con marco)
67 x 85 cm (sin marco)
Lateral dcho.: "J.J.Gárate"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.

2.58

Ayuntamiento de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Vista de Teruel
1919
Óleo sobre lienzo
66 x 100 cm
Áng. inf. izq.: "J.J. Gárate / Teruel 1919"



Exposiciones

1928. Exposición de Juan José Gárate, Museo de Arte Moderno, Madrid.

Bibliografía

Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.59 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Felina o *Alma felina*
1920
Óleo sobre lienzo
76,8 x 106,6 cm (con marco)
71 x 100 cm (sin marco)



Exposiciones

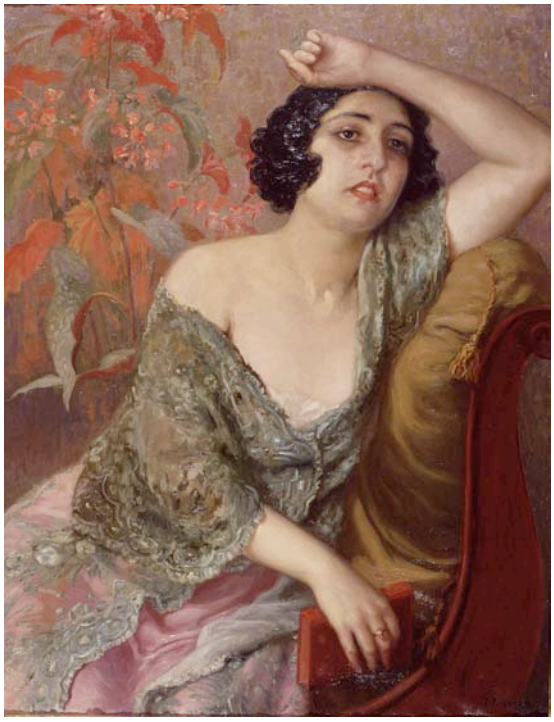
1924. Exposición de Juan José Gárate en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.
1925. Exposición de Juan José Gárate en el Centro Mercantil. Zaragoza.
1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.60 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Capítulo de novela
c. 1920
Óleo sobre lienzo
95,7 x 75 cm (con marco)
84 x 64,5 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "J.J. Gárate".



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel; Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.61 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Dama con luz de luna
c. 1920
Óleo sobre lienzo
64,1 x 103 cm (con marco)
57 x 95 cm (sin marco)
Áng inf dcho: "J.J. Gárate / 19??"



Exposiciones

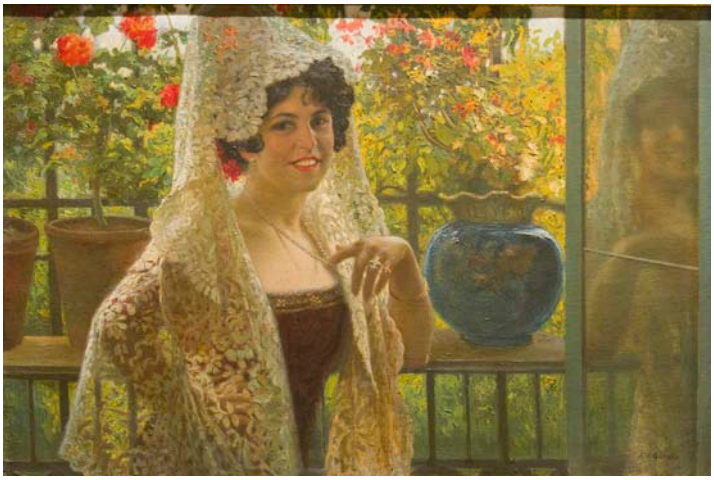
1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.

2.62 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
En la reja
c. 1921
Óleo sobre lienzo
85 x 118,2 cm (con marco)
67 x 100 cm (sin marco)
Áng inf. dcho.: "J.J. Gárate"



Exposiciones

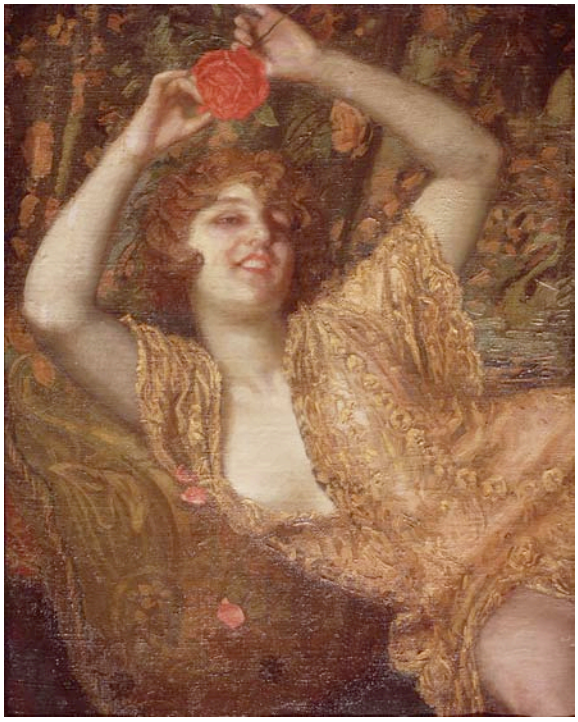
1924. Exposición de Juan José Gárate en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.
1925. Exposición de Juan José Gárate en el Centro Mercantil. Zaragoza.
1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

"Exposición de José Gárate", *La Esfera,* Madrid, 5 de marzo de 1924.
Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.63 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
La dama de la rosa o Frívola
c. 1922
Óleo sobre lienzo
94,5 x 79,2 cm (con marco)
75 x 62 cm (sin marco)



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel; Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.64

Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Dolores Pascual de Orna
1922
Óleo sobre lienzo
155 x 110 cm
Áng. inf. izq.: "J.J.Gárate".



Exposiciones

1929. Exposición Juan José Gárate, Centro Mercantil, Zaragoza.
1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
VAL LISA, J. A., "Juan José Gárate, pintor de la luz", en SERRANO, E. (coord.), *Comarca del Bajo Martín*, [Zaragoza], Gobierno de Aragón, 2009.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.65

Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Los novios
c. 1920
Óleo sobre lienzo
100 x 67 cm
Áng. inf. dcho.: "J. J. Gárate"



Exposiciones

1920. *I Salón de Otoño*, Madrid.
1924. Exposición de J. J. Gárate en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.
1925. Exposición de J. J. Gárate en el Centro Mercantil de Zaragoza.
2012. *Fuera de lienzo. Pintura e indumentaria aragonesa*, Palacio de Montemuzo, Zaragoza.

Bibliografía

La Esfera, Madrid, 8 de enero de 1921.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.
Fuera de lienzo. Pintura e indumentaria aragonesa [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2012.

2.66

Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
La moza de los cántaros
c. 1920
Óleo sobre tabla
48 x 32,7 cm (con marco)
37 x 23 cm (sin marco)
Áng. inf. izq.: "J.J. Gárate"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel; Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.
2003 *Ayer, aquí y allá. Tejidos y ropas*, Museo de Zaragoza, secc. etnología, Zaragoza.

Bibliografía

RINCÓN GARCÍA, W., "Gárate Clavero, Juan José", en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, Madrid, Ediciones Antiquaria, S.A., 1988.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.

2.67

Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
La moza de los cántaros o *La bien plantá*
c. 1920
Óleo sobre lienzo
172 x 242 cm
Áng. inf. izq.: "J. J. Gárate"



Exposiciones

1920. *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid (segunda medalla).
1921. *I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses*. Zaragoza.

Bibliografía

La Provincia, Teruel, el 24 de febrero de 1922.
ZAPATER, A., *Juan José Gárate (Recuerdos y vivencias)*, Zaragoza, IberCaja, 2003LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.68

Desconocida

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Para la fiesta de la Virgen
1920-1923
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1924. Exposición Juan José Gárate, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
1925. Exposición Juan José Gárate, Centro Mercantil, Zaragoza.

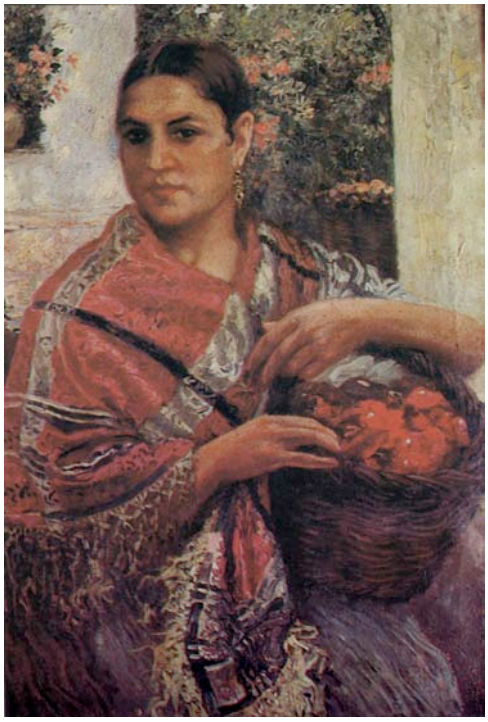
Bibliografía

"Exposición de José Gárate", *La Esfera*, Madrid, 5 de marzo de 1924.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.69

Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Belchitana
1920-1929
Óleo sobre lienzo
79 x 55 cm
Áng. inf. dcho.: "J. J. Gárate".



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.70 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Baile de la jota
1920-1924
Óleo sobre lienzo
78,4 x 114,1 cm (con marco)
58 x 94 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "J.J. Gárate"



Exposiciones

1924. Exposición de J. J. Gárate en el Círculo de Bellas Artes. Madrid.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.
2006. *Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

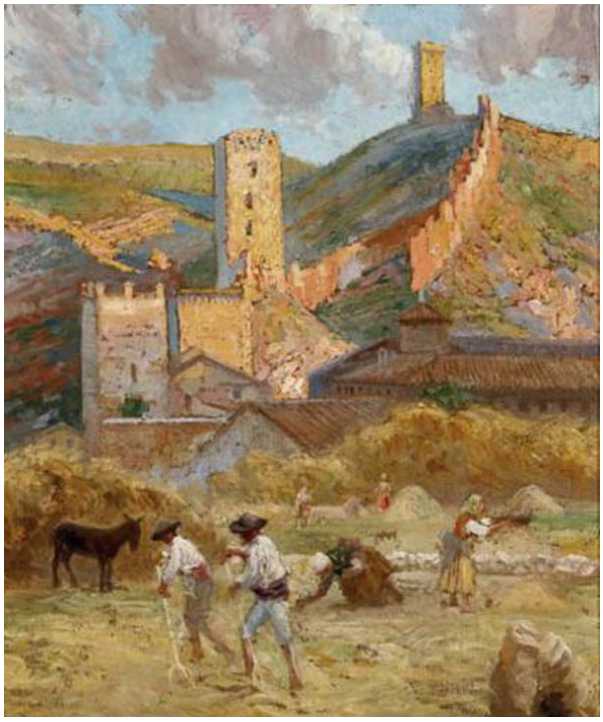
Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, 2006.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.71

Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Las eras de Daroca
1920-1925
Óleo sobre lienzo
69 x 54 cm
Áng. inf. izq.: "J. J. Gárate"



Exposiciones

1929. Exposición de Juan José Gárate, Centro Mercantil, Zaragoza.
1963. Exposición de pinturas de J. J. Gárate, Salón de Exposiciones del Palacio Provincial, Zaragoza.
1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

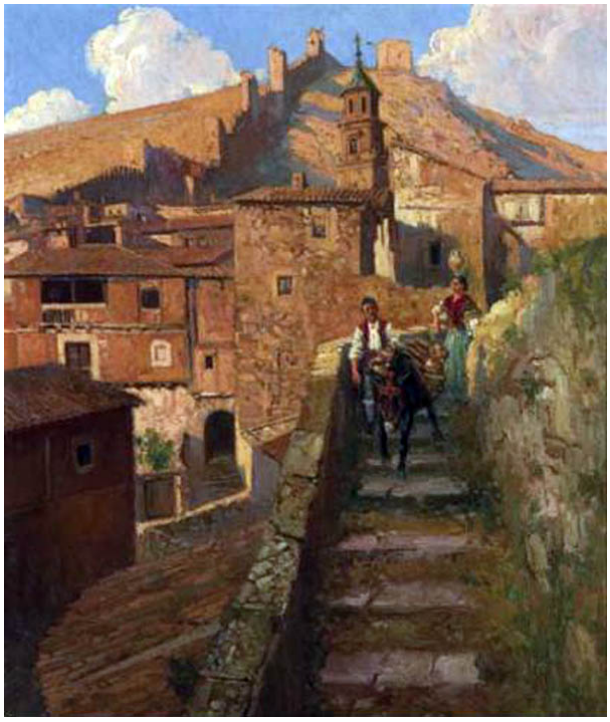
Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.72

Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
El aguador de Albarracín
1920-1930
Óleo sobre lienzo
75 x 62 cm
Áng. inf. dcho.: "J. J. Gárate / Albarracín"



Exposiciones

1929. Exposición de Juan José Gárate, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.73 Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
El baño de las griegas
1921
Óleo sobre lienzo
86 x 118 cm
Áng. inf. izq.: "J. J. Gárate".



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Último brindis
c. 1921
Óleo sobre lienzo
195 x 110 cm (sin marco)
213 x 129 x 5 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "J. J. Gárate"



Exposiciones

1984. *Exposición taurina de la Feria del Pilar*, Palacio Provincial Zaragoza.
1986. Exposición de Gárate, Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo (Teruel).
2003. *Juan José Gárate en el recuerdo*, Castillo-Palacio de Albalate del Arzobispo (Teruel).
2008. *Toros y toreros en Aragón*, Palacio de Sástago, Zaragoza.

Bibliografía

CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
Juan José Gárate. En el recuerdo [catálogo de la exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Albalate del Arzobispo, 2003.
Toros y toreros de Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2008.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.75

Cortes de Aragón

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Los disciplinantes o *Procesión de disciplinantes*
c. 1921
240 x 200 cm
Áng. inf. izq.: "J. J. Gárate"



Exposiciones

1922. *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid.
1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

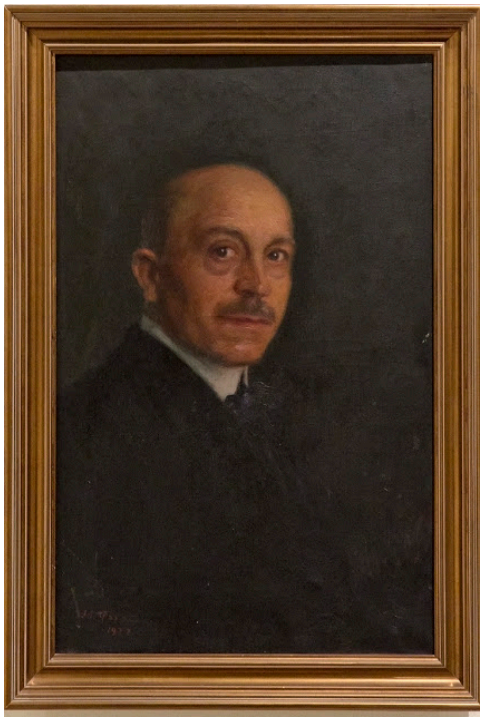
Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
ZAPATER, A., *Juan José Gárate (Recuerdos y vivencias)*, Zaragoza, IberCaja, 2003.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.76

Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Autorretrato
1922
Óleo sobre lienzo
65 x 40 cm
Áng. inf. izq.: "J.J. Gárate /1922"



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

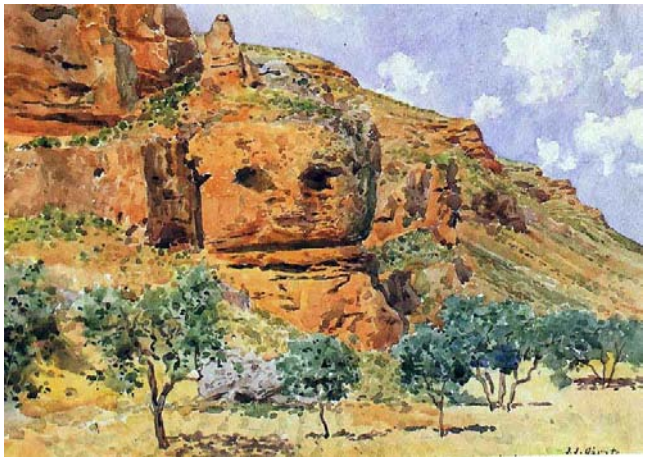
Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.

2.77

Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
La Caraza. Albalate del Arzobispo
1923
Acuarela sobre papel
27 x 38 cm
Áng. inf. dcho.: "J. J.Gárate / 1923"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel; Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.

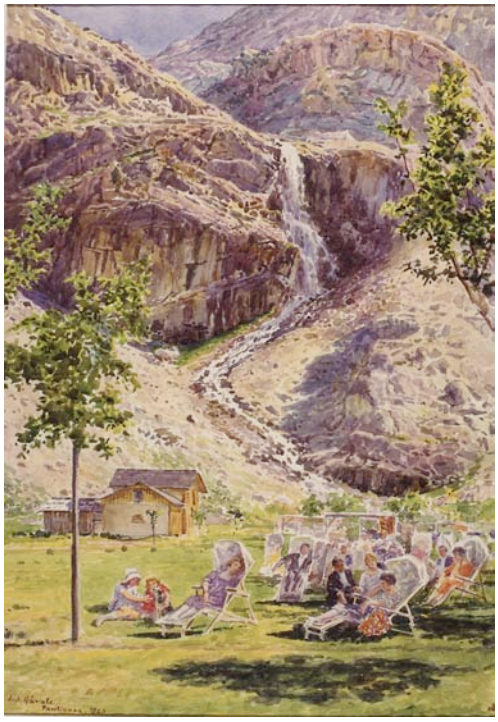
Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
ZAPATER, A., *Juan José Gárate (Recuerdos y vivencias)*, Zaragoza, IberCaja, 2003.
VAL LISA, J. A., "Juan José Gárate, pintor de la luz", en SERRANO, E. (coord.), *Comarca del Bajo Martín*, [Zaragoza], Gobierno de Aragón, 2009.

2.78

Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Balneario de Panticosa
1923
Acuarela sobre papel
65,3 x 52,4 cm (con marco)
50 x 35 cm (sin marco)
Áng. inf. izq.: "J.J. Gárate. / Panticosa. 1923"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza, Museo de Huesca, Huesca, Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LOMBA SERRANO, C., "Pintura regionalista en Aragón: 1900-1930", *Artigrama*, 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1996-19.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.79 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Paisaje de Ansó
c. 1924
Acuarela sobre papel
47,4 x 60,4 cm (con marco)
29 x 44 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "J.J.Gárate. / Ansó"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza, Museo de Huesca, Huesca, Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.80 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Tipos de Hecho o *Mujeres de Hecho hilando*
c. 1924
Acuarela sobre papel
56 x 47 cm (con marco)
35 x 25 cm (sin marco)
Zona inferior izquierda: "J.J. Gárate. / Hecho "



Exposiciones

2003. *Ayer, aquí y allá. Tejidos y ropas,* Museo de Zaragoza, Sección de Etnología. Zaragoza.

Bibliografía

Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo. Sección pictórica, Zaragoza, Industrias Gráficas Alfredo Uriarte, 1928, p. 68, nº 422. Aparece con el título de: *Acuarela de costumbres aragonesas: Ansó.*
Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo. Sección pictórica, Zaragoza, Tip. "La Académica", de F. Martínez, 1933, p. 101, nº 422. Aparece con el título de: *Acuarela de costumbres aragonesas: Ansó.*
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.81

Colección particular

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Boda ansotana
1924
Acuarela sobre cartulina
87 x 73 cm
Áng. inf. dcho.: "J. J. Gárate".



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.82 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Ansotana
c. 1924
Óleo sobre lienzo
81,5 x 56,8 cm (con marco)
72,5 x 47,5 cm (sin marco)
Zona inferior derecha: "J.J.Gárate".



Exposiciones

1940. Exposición Regional de Bellas Artes del XIX Centenario de la Virgen del Pilar. Zaragoza.
1971. *Centenario del pintor J. J. Gárate*, Zaragoza.
1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

Centenario del pintor J. J. Gárate [Catálogo de exposición], Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1971.
Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
ZAPATER, A., *Juan José Gárate (Recuerdos y vivencias)*, Zaragoza, IberCaja, 2003.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Copla heroica
1920-1927
Óleo sobre lienzo
195 x 220 cm
Áng. inf. izq.: "J.J. Gárate"



Exposiciones

1928. Exposición de Juan José Gárate, Museo de Arte Moderno, Madrid.
1963. Exposición de pinturas de J. J. Gárate, Salón de Exposiciones del Palacio Provincial, Zaragoza.
1981. *Los pintores de Zaragoza de Goya a nuestros días*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

Los pintores de Zaragoza de Goya a nuestros días [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento, 1981.
Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.84 Ayuntamiento de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
El tío chaparro
1923
Óleo sobre lienzo
66 x 42 cm (sin marco)
76 x 52 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "J.J.Gárate".



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
VAL LISA, J. A., "Juan José Gárate, pintor de la luz", en SERRANO, E. (coord.), *Comarca del Bajo Martín*, [Zaragoza], Gobierno de Aragón, 2009.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.85 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Castellote
c. 1926
Óleo sobre lienzo
67,9 x 52,7 cm (con marco)
59 x 44 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "J.J. Gárate".



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel; Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LOMBA SERRANO, C., "Pintura regionalista en Aragón: 1900-1930", *Artigrama,* 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1996-1997.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.86 **Colección particular**

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Desnudos en el río
1923
Óleo sobre lienzo
100 x 63 cm



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.87 **En mercado**

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Libélulas
c. 1923
Óleo sobre lienzo
108 x 160 cm
Áng. inf. izq.: "J.J.Gárate"



2.88

Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Leda y el cisne
1923-1936
Óleo sobre lienzo
39 x 65 cm
Ang. inf. dcho.: "J.J.Gárate"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.89

Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Baño en el Jarama
1925-1939
Óleo sobre lienzo
61x 74,3 cm (con marco)
44 x 59 cm (sin marco)
Áng inf dcho: "J.J. Gárate"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.

2.90

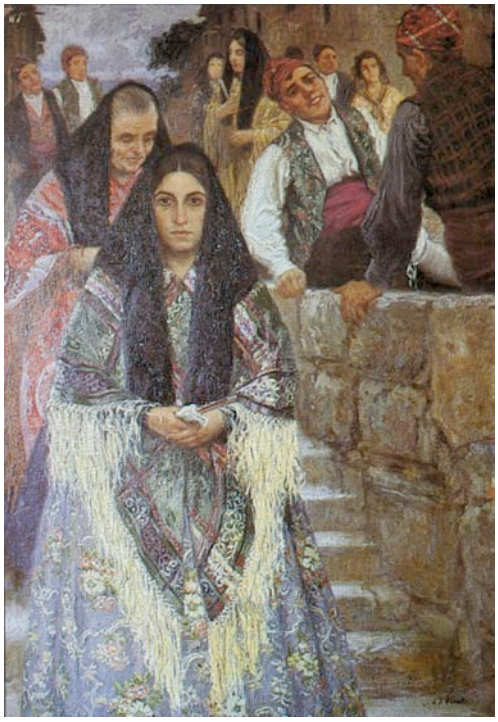
En mercado

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Retrato de mujer
1929
Óleo sobre lienzo
84 x 58 cm
Áng. inf. dcho.: "J.J. Gárate /1929"



2.91 **Colección particular**

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Salida de misa
1920-1927
Óleo sobre lienzo
79 x 55 cm
Áng. inf. dcho.: "J. J. Gárate".



Exposiciones

1928. Exposición de Juan José Gárate, Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid.
1929. *I Salón Regional de Bellas Artes*, Centro Mercantil, Zaragoza.
1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.92

Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Goya y las majas
c. 1929
Óleo sobre lienzo
59,2 x 59,3 cm (con marco)
48 x 48 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "J.J.Gárate"



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel; Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.93 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Cantares alegres
1930
Óleo sobre lienzo
58,3 x 70,9 cm (con marco)
37 x 51 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "J.J.Gárate"



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Vendedor de frutas
1930-1939
Óleo sobre lienzo
62 x 73 cm
Áng. inf. izq.: "J. J. Gárate"



Exposiciones

2001. *De Goya al cambio de siglo (1800-1920). Pintura española y europea en la Colección Ibercaja*, Zaragoza.

Bibliografía

De Goya al cambio de siglo (1800-1920). Pintura española y europea en la Colección Ibercaja [catálogo de exposición], Zaragoza, IberCaja, 2001.

2.95

Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Valderrobres
1930-1939
Óleo sobre lienzo
40 x 32 cm
Ang. inf. dcho.: "J.J.Gárate"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel; Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.96 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Fiesta andaluza
1925-1935
Óleo sobre lienzo
61,8 x 91,5 cm. (con marco)
47,5 x 77,5 cm. (sin marco)
Áng. inf. izq.: "J.J. Gárate"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.

2.97

Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
El guitarrista o *Aires españoles*
1925-1939
Óleo sobre lienzo
75,2 x 51,3 cm (con marco)
65 x 41,5 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "J.J.Gárate".



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.98 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Desnudo sobre mantón
1932
Óleo sobre lienzo
45,5 x 72,5 cm (con marco)
39 x 65,5 cm (sin marco)
Zona inf. izq.: "J.J. Gárate / 1932".



Exposiciones

1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López*, Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel; Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.

Bibliografía

Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.99

Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Gitana del pajarico
1932
Acuarela sobre papel
70,5 x 57,2 cm (con marco)
50 x 37 cm (sin marco)
Áng. inf izq.: "J.J. Gárate / 1932"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.100 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Los primeros tordos
c. 1934
Óleo sobre lienzo
55,5 x 43,4 cm (con marco)
49 x 37 cm (sin marco)
Zona inferior derecha: "J.J.Gárate".



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel.
2002 *Las tres edades.* Museo Etnológico, Zaragoza.

Bibliografía

J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
VAL LISA, J. A., "Juan José Gárate, pintor de la luz", en SERRANO, E. (coord.), *Comarca del Bajo Martín*, [Zaragoza], Gobierno de Aragón, 2009.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

2.101

En mercado

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
La recogida del azafrán
1925-1939
Óleo sobre lienzo
90 x 130 cm
"J. J. Gárate"



2.102 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
La madrecita
1939
Óleo sobre lienzo
75,5 x 96,7 cm (con marco)
64,9 x 85,9 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "J.J. Gárate / 1939"



Exposiciones

1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel; Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.
2002 *Las tres edades.* Museo Etnológico, Zaragoza.

Bibliografía

1983. OLIVAN BAYLE,F. Vida y obra del pintor aragonés Juan José Gárate (1870-1939).
J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.

2.103 Museo de Zaragoza

GÁRATE Y CLAVERO, Juan José
Recogiendo pimientos
1939
Óleo sobre lienzo
109,5 x 137,8 cm (con marco)
91,5 x 120,5 cm (sin marco)
Áng inf dcho: "J.J. Gárate / 1939"



Exposiciones

1956. Exposición Juan José Gárate, La Lonja, Zaragoza.
1971. *Centenario del pintor J. J. Gárate*, Zaragoza.
1983. *Juan José Gárate (1870-1950)*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1991. *J.J. Gárate (1870-1939). Donación de Doña Concepción Gárate López,* Museo de Zaragoza, Zaragoza; Museo de Huesca, Huesca; Museo de Teruel, Teruel; Ayuntamiento de Alcañiz, Alcañiz.

Bibliografía

Centenario del pintor J. J. Gárate [Catálogo de exposición], Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1971.
Juan José Gárate (1870-1950) [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
J.J. Gárate (1870-1939): donación de doña Concepción Gárate López [catálogo de la exposición comisariada por Ángel Azpeitia], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
BELTRÁN LLORIS, M. y PAZ PERALTA, J.A.(coords.), *Museo de Zaragoza. Guía*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, 2003, pp. 378-379.
LÓPEZ MARTÍN, M. P., *Juan José Gárate y el regeneracionismo aragonés*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2011.

3. 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 contaba con apenas dos años de edad. Aragonés, por tanto, de temprana adopción, permaneció en la región hasta 1932, convirtiéndose en ese periodo de tiempo en uno de los pintores que mejor, y con más constancia, representó sus tipos y paisajes. Aunque algunos de sus trabajos, como ocurre con sus intervenciones decorativas en la sede del Centro Mercantil, han sido tratados por la historiografía artística, la dispersión de la mayor parte de su obra, apenas representada en colecciones públicas, ha dificultado su conocimiento. De este modo, no cuenta todavía con un estudio monográfico. En nuestro caso, hemos podido profundizar en su investigación gracias, sobre todo, a la importante colección conservada por sus descendientes, si bien es cierto que la mayor parte de ésta habría que datarla en fechas posteriores a la guerra civil, puesto que su taller fue destruido durante la misma perdiéndose un parte fundamental de sus trabajos. Pese a ello, hemos podido completar su análisis gracias a obras pertenecientes a otras colecciones privadas, así como a través de las fuentes documentales.

Después de una primera formación en la Academia de Bellas Artes Zaragoza y haberse presentado ante el público en la exposición regional de 1898, recibiendo una buena acogida como representante de la generación más joven, Díaz se trasladó a Madrid para completar su educación en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. Allí estuvo matriculado durante los cursos 1900-01 y 1901-02[33]. En cualquier caso, las posibilidades formativas de Díaz se vieron dificultadas por la imposibilidad de concursar en las plazas de pensionado de pintura ofertadas por el Ayuntamiento o la Diputación de Zaragoza, que incluían entre sus bases el requerimiento de ser natural de Zaragoza, un particular que el autor no cumplía[34].

[33] A.E.E.P.E.G.M., Universidad Complutense de Madrid, Caja 174-3, cursos 1900-01 y 1901-02.
[34] GARCÍA GUATAS, M., "La diputación de Zaragoza y la creación del pensionado de pintura en el extranjero", *Seminario de Arte Aragonés*, nº 33, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, pp. 121-137; y GARCÍA GUATAS, M, y LORENTE LORENTE, J. P., "Pintores pensionados por el Ayuntamiento de

Tras su paso por Madrid, y tal vez por la falta de recursos, Díaz regresó a Zaragoza donde comenzó a trabajar como colaborador gráfico de *Heraldo de Aragón*, labor que le ocuparía durante los años siguientes. A través de éstas, y si bien de forma tamizada, se convertiría en uno de los primeros introductores de la estética modernista en Zaragoza, cuestión que se confirmó con su triunfo en el concurso para la realización del cartel de fiestas del Pilar del año 1904, con una obra presentada en colaboración con José Galiay. Aunque se ha subrayado de ésta su renuncia a la temática costumbrista a favor de la representación de la burguesía ciudadana, lo cierto es que los autores presentaron dos trabajos al certamen, el segundo de los cuales estaba protagonizado por una pareja ataviada con el traje regional[35]. Pese a todo, la colaboración establecida entre Díaz y Galiay fue clave para la recepción de la moda modernista, dejando otros testimonios como su cartel para feria taurina o su portada para el *Álbum Guía de Zaragoza*, ambos realizados ese mismo año. Juntos realizaron también al diseño de dos nuevos cabezudos para la comparsa zaragozana: el "Mansi" (popular cobrador de sillas) y "Pascual" (famoso vigilante)[36].

En 1904 Díaz participó por primera vez en la Exposición Nacional de Bellas Artes con dos trabajos, *Tarde de verano* y *Tarde de invierno*, en los que quizá incluyó las mismas novedades que estaba incorporando en sus ilustraciones de aquel momento. Cuando el año siguiente obtuvo un accésit especial en el concurso literario y artístico organizado por el Ateneo de Zaragoza en conmemoración del tercer centenario de la publicación del Quijote, su obra fue justamente defendida por José Valenzuela la Rosa. Destacó el crítico que no tratara, como el resto de los participantes, de reproducir fielmente un pasaje del original literario, sino "expresar gráficamente un sencillo estado de ánimo del protagonista" y hacerlo a través de una "serena y limpia impresión del natural"[37]. Por cierto que entre Valenzuela y Díaz se estableció una estrecha amistad que les llevó a colaborar en diferentes empresas en lo sucesivo.

Pese a la intensa actividad del autor durante estos primeros años del siglo, lo cierto es que su labor pasó prácticamente desapercibida en lo sucesivo; hasta el punto de que apenas tenemos nuevos testimonios de su labor artística hasta 1913. Continuó colaborando con *Heraldo de Aragón* hasta al menos 1908, año en ni siquiera hemos podido certificar su participación en la Hispano-Francesa, dado que su trabajo no fue reseñado en el catálogo oficial y tan sólo algunos investigadores recientes han hecho referencia puntual a la misma[38]. No estuvo presente tampoco en las regionales de 1911 y 1912 y, aunque su

---

Zaragoza", *Artigrama*, nº 4, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 235-258.

35 SERRANO PARDO, L., "José Galiay Sarañana, entre el Arte y la Medicina", *Aragón*, nº 339, Zaragoza, SIPA, diciembre de 1996, pp. 28-31.

36 "Los nuevos cabezudos", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza 11 de octubre de 1904, p. 1.

37 VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte Moderno", *Revista de Aragón*, Zaragoza, 1905.

38 JIMÉNEZ ZORZO, F. et alt., "El verano más hermoso", *La modernidad y la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza en 1908* [catálogo de exposición], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 25-80, espec., p. 47.

concurrencia fue anunciada en la de 1913, si ésta llegó a producirse, no suscitó comentario alguno entre los cronistas del evento. Por otro lado, sabemos que en esos años inició una fructífera colaboración con la joyería de los hermanos Faci para los que diseñó diferentes placas de carácter conmemorativo. Tal vez en ese periodo el pintor tuviera la oportunidad de viajar al extranjero y conocer una serie de novedades plásticas con las que pronto sorprendería.

Dada la escasa relevancia con que contaba en el ambiente artístico zaragozano, en el que no había obtenido ningún reconocimiento sonado desde 1904, sorprende que, hacia 1914, recibiera uno de los encargos decorativos más ambiciosos que se llevaron a cabo en ese momento en la capital. Nos referimos a la decoración del llamado Salón Rojo de la nueva sede del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola. En éste llevó a cabo un ciclo decorativo que pretendía exaltar a la ciudad de Zaragoza, representando diferentes monumentos y acontecimientos que habían marcada el desarrollo urbano durante los últimos ciento veinticinco años. Un programa que fusionaba los principios de la pintura regionalista con algunos resabios de corte historicista que, sin embargo, sorprendió por la modernidad de sus soluciones plásticas. Hasta el punto de que el trabajo estuvo a punto de ser rechazado por la entidad, generando una conocida polémica que no fue zanjada hasta que el propio Zuloaga, ante la visión de las pinturas, certificó la calidad de las mismas. Fue a partir de ese momento cuando se reconoció a Díaz como uno de los más destacados pintores del panorama aragonés del momento, destacándose, por ejemplo, su participación en la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* celebrada en 1916. El propio pintor vasco insistió entonces en el interés de sus trabajos, promoviendo la apertura de una suscripción pública para que una de éstos se incorporara a la colección del Museo de Bellas Artes de Zaragoza.

A continuación, Díaz inició un viaje por la cabecera del río Ebro que le permitiría algo después encargarse de la ilustración del libro *El pantano del Ebro* de Manuel Lorenzo Pardo, y que hizo que su pintura se centrara en la representación de diferentes paisajes tomados de la comarca de Campóo, el valle de Suso, algunas localidades de la provincia de Burgos o determinadas zonas de las de Cantabria y Álava. Se implicaba así el autor en una empresa de inspiración regeneracionista que encajaba perfectamente con su propio carácter y preocupaciones, como demostraría en lo sucesivo trabajando en diferentes iniciativas culturales como las puestas en marcha por Zuloaga en relación a la memoria de Goya, o los actos oficiales puestos en marcha por las instituciones aragonesas para conmemorar el centenario de la muerte de ese mismo autor ya la década siguiente.

En mayo de 1918, Díaz realizó una gran exposición en colaboración con el escultor José Bueno que pudo verse en los salones del Centro Mercantil. Un acontecimiento que, un año después, era señalado desde las páginas de *Heraldo de Aragón*

como la primera presentación del arte nuevo en la ciudad de Zaragoza[39]. Expuso veintitrés obras entre las que se encontraba una serie de paisajes que sorprendieron por la simplificación con que acometía las formas, que, hasta el momento, se consideraba únicamente apropiada para la realización de carteles; una gran composición titulada *Senatus Ecclesiae*, que había enviado a la Exposición Nacional del año anterior recibiendo una buena acogida; así como su particular interpretación de los tipos aragoneses, caracterizada por figuras monumentales construidas fundamentalmente a través del color, en trabajos como el titulado *El cierzo*.

Dado que Díaz ocupaba para entonces un lugar destacado dentro del ambiente artístico local y que había recuperado sus buenas relaciones con el Mercantil, no es de extrañar que en 1919 se le encargara una nueva intervención decorativa en la sede del mismo. De nuevo un ambicioso ciclo pictórico desarrollado en esta ocasión en el renovado salón comedor de la entidad. Se impuso en éste el carácter decorativo frente a los contenidos, articulados en torno a unos asuntos marcadamente castizos pero de complicada adscripción espacial e incluso temporal que mezclaban lo aragonés con lo goyesco e incluso lo andaluz; en una línea que entroncaba con los trabajos de autores como el propio Zuloaga, Anglada Camarasa, Gustavo de Maeztu o Julio Romero de Torres. Díaz participó también en la Hispano-Francesa de 1919, y volvió a destacar como cartelista con los realizados para fiestas del Pilar en 1917 y 1925 o con el que conmemoraba el aniversario de la reconquista de Zaragoza en 1919. También siguió colaborando de forma puntual con *Heraldo de Aragón*.

Durante la década de 1920 Díaz trató de obtener un reconocimiento que fuera más allá del ámbito aragonés. Así, preparó largamente su presentación en Madrid a través de una exposición individual en el Salón Nancy, que pese a haber sido anunciada por la prensa para abril de 1925, no tenemos noticia de que llegara a celebrarse. Donde sí que expuso en solitario fue en la conocida Sala Witcomb de Buenos Aires durante el mes de julio de ese mismo año. Después siguió trabajando para el mercado argentino y participando de diferentes colectivas de arte español. Paralelamente continuó enviando sus trabajos a las Exposiciones Nacionales, concretamente a las celebradas en 1924 y 1926. Su obra de ese momento insistía, entre otras cuestiones, en la representación de unas peculiares visiones urbanas de sabor popular caracterizadas por una reducción de las formas arquitectónicas a sus volúmenes esenciales, y una concepción de la figura fundamentada en formas sinuosas y agitadas, resueltas a partir de largas pinceladas que incidían más en el aspecto ambiental de la escena que en la correcta representación de majos –fueron habituales sus recreaciones dieciochescas– o baturros. Composiciones en la línea de lo que autores como Vázquez Díaz y otros renovadores venían ensayando desde

[39] "El progreso de las Bellas Artes en Zaragoza", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 12 de octubre de 1919.

principios de la década, pero contaminadas por esa vertiente marcadamente costumbrista que caracterizaba su producción.

Entre 1927 y 1931 Díaz estuvo ligado profesionalmente a la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, colaborando de nuevo con sus amigos Lorenzo Pardo y Valenzuela la Rosa. Ocupó el cargo de redactor artístico de la revista *Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro* y, desde 1929, el de Jefe del Taller Gráfico de la institución. De este periodo hay que destacar sus magníficas portadas para la revista, de una incuestionable modernidad que exploró a través de diferentes vías como la reinterpretación de fórmulas clasicistas y motivos mitológicos, el uso expresivo y nervioso de la línea a través del carboncillo o la reducción geométrica del paisaje a sus elementos más esenciales. En ese periodo Díaz también se hizo cargo de la decoración del pabellón de la Confederación en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, proyectado por el arquitecto Regino Borobio, de cuya parte escultórica se ocupó Félix Burriel y en el que se hizo ayudar en lo pictórico por Rafael Aguado Arnal y el joven Luis Berdejo. Aunque resulta difícil dilucidar cuál fue la labor específica desarrollada por cada autor, lo cierto es que Díaz era el responsable último de los trabajos –que sólo conocemos a través de fotografías– y, por lo tanto, su impronta resulta manifiesta en todo el conjunto. En los dos grandes murales realizados para el interior, Díaz –junto a sus colaboradores–, optó por dos fórmulas diferentes, una más centrada en la reinterpretación de procedimientos propios del cubismo y otra más acorde con las tendencias clasicistas tan en boga en ese momento.

Díaz dejó constancia en una entrevista concedida a Tomás Seral y Casas en 1932 del modo en que entendía el rumbo que había tomado el arte contemporáneo. Pese a señalar los excesos en que podían caer las nuevas tendencias, Díaz manifestaba su interés por la producción de los más jóvenes, señalando su intención de ensayar en su pintura con esos nuevos planteamientos y destacaba la importancia de la figura de Picasso dentro del contexto internacional. Por otro lado, criticaba las fórmulas seguidas por muchos de los miembros de su generación, adocenados en unas prácticas caducas, citando expresamente a Manuel Benedito.

Poco después de que fuera publicada esta entrevista, Díaz abandonó definitivamente Zaragoza para instalarse en Madrid. Allí permaneció hasta su muerte salvo por una estancia en Marruecos a principios de los años cuarenta, que llenó su pintura de los tipos, paisajes y luces más característicos de ese país. Antes, durante los años de la guerra civil, había desarrollado uno de los conjuntos más interesantes de su producción que damos a conocer a través de nuestro estudio. Se trata de una serie de dibujos a lápiz y tinta que recogen diferentes escenas inspiradas en el frente, así como visiones de los padecimientos sufridos por la población civil. Al mismo tiempo, en algunas de las obras que podemos vincular a esos años, la paleta de Díaz se tornó oscura, cobrando el negro una importancia que no había tenido hasta el momento, inclinándose por escenas de

ambientación nocturna, dotadas de un poso amargo que su pintura no había expresado hasta el momento.

Tras la guerra, Díaz trabajó como profesor de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid y colaboró con la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones. También siguió enviando sus trabajos, y obteniendo un cierto reconocimiento con ello, a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Como otros miembros de su generación, volvió a exponer de forma individual en el Centro Mercantil de Zaragoza (en 1942, 1946 y 1954, ésta última de carácter póstumo) y participó en diferentes muestras colectivas que animaron la vida cultural zaragozana de posguerra.

Díaz Domínguez es, sin lugar a dudas, uno de los mejores representantes de la vertiente menos ortodoxa del regionalismo plástico, aquella capaz de hacer conjugar la representación simbólica de una serie de asuntos entendidos como expresión privilegiada del carácter regional, con la asunción de unos nuevos procedimientos plásticos que agitaron la apagada vida artística de las provincias. Paralelamente, su propia implicación en iniciativas de promoción artística –y desarrollo económico y social–, le señalan como uno de los autores más directamente implicados en la vertiente regeneradora de que se quiso dotar a la acción cultural durante este periodo.

3.1 **Colección particular (Madrid)**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Antiguo convento de Jesús y ábside de La Seo
1903-1908
Lápiz sobre papel
Áng. inf. izq.: "A. Díaz Domínguez"
Zona media dcha.: "Antiguo convento de Jesús"
Áng. inf. dcho.: "Ábside de La Seo"



3.2

Ayuntamiento de Zaragoza

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel y
GALIAY, José
¡Aquí...! ¡Aquí...! Cartel de fiestas del Pilar de 1904
1904
Copia fotográfica



Bibliografía

"Crónica de arte", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 10 de marzo de 1904, p. 1.
"Los carteles de fiestas. Adjudicación de premios", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 de julio de 1904, p. 1
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

3.3 **Colección particular (Madrid)**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Trípticos
1908-1924
Lápiz sobre papel



3.4

Colección particular (Zaragoza)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Miguel Antonio Faci
1913-1915
Óleo sobre lienzo
90,5 x 73,5 cm (con marco)
80 x 62,5 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "A. Díaz Domínguez"



3.5 Centro Mercantil (Bantierra)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
La Puerta del Carmen
1914
Óleo sobre lienzo
250 x 160 cm
Áng. inf. izq.: "A.Diaz Dominguez"



Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.

3.6 Centro Mercantil (Bantierra)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
La Torre Nueva
1914
Óleo sobre lienzo
250 x 120 cm
Áng. inf. dcho.: "A. Diaz Dominguez"



Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004

3.7 Centro Mercantil (Bantierra)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Apertura de la Calle Alfonoso.
1914
Óleo sobre lienzo
250 x 285 cm
Áng inf izq. : "A. Diaz Dominguez"



Bibliografía

LORENTE LORENTE, J. P., *El arte de soñar el pasado: pinturas de historia en las colecciones zaragozanas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004

3.8 Centro Mercantil (Bantierra)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Inauguración de la Exposición Hispano-Francesa de 1908
1914
Óleo sobre lienzo
250 x 645 cm
Áng. inf. izq.:
"A. Diaz Dominguez"



Bibliografía

LORENTE LORENTE, J. P., *El arte de soñar el pasado: pinturas de historia en las colecciones zaragozanas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004
GARCÍA GUATAS, Manuel, "Obras que se vieron y han quedado de la Exposición Hispano-Francesa", *Artigrama*, 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 2006.

3.9 Centro Mercantil (Bantierra)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Inauguración del Canal Imperial
1914
Óleo sobre lienzo
Áng. inf. izq.:
"A. Diaz Dominguez"



Bibliografía

LORENTE LORENTE, J. P., El arte de soñar el pasado: pinturas de historia en las colecciones zaragozanas, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996.

GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.

3.10 En mercado

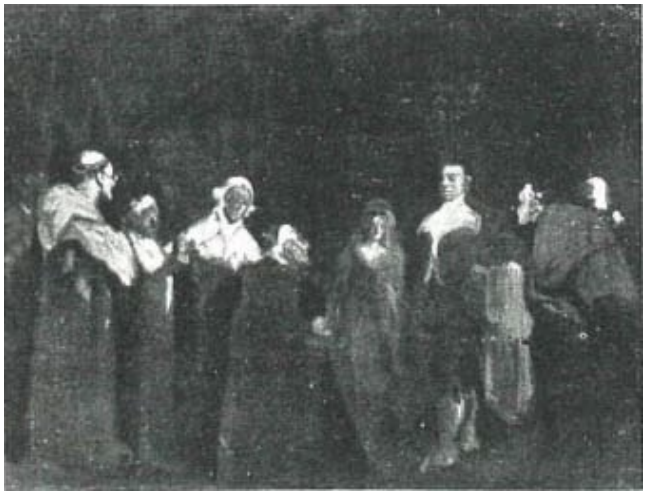
DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Inauguración del Canal Imperial (boceto)
c. 1914
Óleo sobre lienzo
60 x 89 cm
Áng. inf. dcho.:
"A. Díaz Domínguez"



3.11

Desconocido

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Goya ante el cabildo del Pilar
c. 1916



Exposiciones

1916. *Zuloaga y los artistas aragoneses*, Palacio de Museos, Zaragoza.

Bibliografía

"Arte Regional. Los pintores aragoneses", *La Esfera*, nº 132, Madrid, 8 de julio de 1916.

3.12 Museo de La Rioja (Logroño)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Senatus Ecclesiae
1917
Óleo sobre lienzo
175 x 275 cm (sin marco)
200 x 300 cm (con marco)
Áng. inf. izq.:
"A. Díaz Domínguez"



Exposiciones

1917. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.
1918. Exposición Ángel Díaz Domínguez y José Bueno, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

VAQUER, E., "La Exposición de Bellas Artes. Los Reyes la inauguran", *La Época*, Madrid, 28 de mayo de 1917, p. 1.
VAQUER, E., "La Exposición de Bellas Artes", *La Época*, Madrid, 1 de junio de 1917, p. 3.
GARCÍA MERCADAL, J., "Crónicas de la exposición", *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 de junio de 1917, pp. 4-5.
"De Arte. José Bueno y Díaz Domínguez", *El Noticiero*, Zaragoza, 19 de mayo de 1918, p. 1.
GASCÓN DE GOTOR, A., "De Arte. La partida. Senatus Ecclesiae", *El Noticiero*, Zaragoza, 21 de mayo de 1918, p. 2.
"La exposición del mercantil", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 31 de mayo de 1918, p. 1

3.13

Colección particular (Zaragoza)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Paisaje
1916-1917
Óleo sobre lienzo
47 x 62 ,5 cm (con marco)
41 x 55,5 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "A. Díaz"



3.14 **Colección particular (Zaragoza)**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Escena costumbrista (¿Comarca de Campóo?)
1916-1917
Óleo sobre lienzo
47 x 62,5 cm (con marco)
41 x 56 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "A. Díaz"



3.15 **Colección particular (Zaragoza)**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Paisaje (Orbaneja del Castillo?)
c. 1917
Óleo sobre lienzo
80'5 x 63'5 cm (sin marco)
90,7 x 74 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "A. Díaz Domínguez"



Exposiciones

1918. Exposición Ángel Díaz Domínguez y José Bueno, Centro Mercantil, Zaragoza.

3.16 **Colección particular (Zaragoza)**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Paisaje (Reinosa?)
c. 1917
Óleo sobre lienzo
80 x 63'7 cm (sin marco)
90,8 x 74 cm (con marco)
Áng. inf. izq.: "A. Díaz Domínguez"



Exposiciones

1918. Exposición Ángel Díaz Domínguez y José Bueno, Centro Mercantil, Zaragoza.

3.17

Ayuntamiento de Zaragoza

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Cartel de fiestas del Pilar 1917
1917
Copia del original



Bibliografía

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

3.18 **Colección particular (Zaragoza)**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Figura femenina. Boceto para "El cierzo"
c. 1917
Carboncillo sobre tela
80 x 63'7 cm (sin marco)
90,8 x 74 cm (con marco)
Áng. inf. izq.: "A. Díaz Domínguez"



Exposiciones

1918? Exposición Ángel Díaz Domínguez y José Bueno, Centro Mercantil, Zaragoza.

3.19 **Colección particular (Madrid)**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Proyecto de decoración. Apunte para El Cierzo
1917-1919
Lápiz sobre papel



3.20 **Colección particular (Madrid)**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Bailando la jota. Proyecto de decoración
c. 1919
Lápiz sobre papel



3.21 **Colección particular (Madrid)**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Figuras. Proyecto de decoración
c. 1919
Lápiz sobre papel



3.22 **Colección particular (Madrid)**

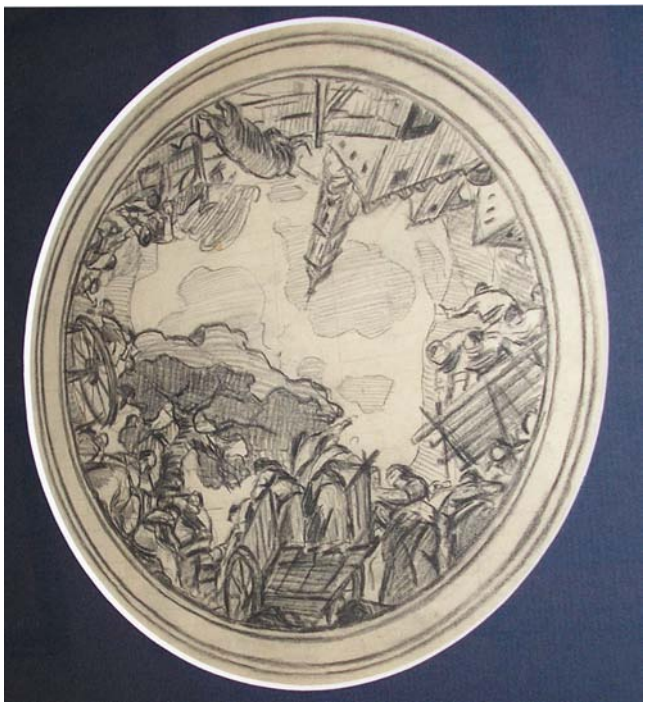
DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
La carreta. Proyecto de decoración para un techo
c. 1919
Lápiz sobre papel
18,5 x 25,5 cm



3.23

Colección particular (Madrid)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Decoración para un techo
c. 1919
Lápiz sobre papel



3.24 **Colección particular (Madrid)**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Bailando la jota. Proyecto de decoración
c. 1919
Lápiz sobre papel



3.25 Centro Mercantil (Bantierra)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Rincón urbano
1919-1920
Óleo sobre lienzo
228 x 60 cm
Áng. inf. dcho.: "A. Diaz Dominguez"



Bibliografía

R. "Arte y artistas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de diciembre de 1920, p. 1.
OSTALÉ TUDELA, E., "Crónica Artística de la ciudad de Zaragoza, en el año 1920", *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de febrero de 1921.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.

3.26

Centro Mercantil (Bantierra)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Corrida de toros en Daroca
1919-1920
Óleo sobre lienzo
228 x 206 cm
Zona inferior izquierda: "A. Diaz Dominguez"



Bibliografía

R. "Arte y artistas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de diciembre de 1920, p. 1.
OSTALÉ TUDELA, E., "Crónica Artística de la ciudad de Zaragoza, en el año 1920", *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de febrero de 1921.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.

3.27 Centro Mercantil (Bantierra)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Rincón urbano II
1919-1920
Óleo sobre lienzo
228 x 61 cm
Ángulo inferior izquierdo: "A. Diaz Dominguez"



Bibliografía

R. "Arte y artistas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de diciembre de 1920, p. 1.
OSTALÉ TUDELA, E., "Crónica Artística de la ciudad de Zaragoza, en el año 1920", *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de febrero de 1921.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.

3.28

Centro Mercantil (Bantierra)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Mujeres en el balcón
1919-1920
Óleo sobre lienzo
228 x 177 cm
Zona inferior derecha: "A. Diaz Dominguez"



Bibliografía

R. "Arte y artistas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de diciembre de 1920, p. 1.
OSTALÉ TUDELA, E., "Crónica Artística de la ciudad de Zaragoza, en el año 1920", *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de febrero de 1921.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.

3.29

Centro Mercantil (Bantierra)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Tres mujeres en la fuente
1919-1920
Óleo sobre lienzo
228 x 173 cm



Bibliografía

R. "Arte y artistas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de diciembre de 1920, p. 1.
OSTALÉ TUDELA, E., "Crónica Artística de la ciudad de Zaragoza, en el año 1920", *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de febrero de 1921.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004

3.30 Centro Mercantil (Bantierra)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Majos y majas en la orilla de un río
1919-1920
Óleo sobre lienzo
228 x 295 cm
Zona inferior izquierda: "A. Diaz Domingez."



Bibliografía

R. "Arte y artistas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de diciembre de 1920, p. 1.
OSTALÉ TUDELA, E., "Crónica Artística de la ciudad de Zaragoza, en el año 1920", *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de febrero de 1921.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.

3.31

Centro Mercantil (Bantierra)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Maja en un diván
1919-1920
Óleo sobre lienzo
228 x 168
Zona inferior izquierda: "A. Diaz Dominguez."



Bibliografía

R. "Arte y artistas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de diciembre de 1920, p. 1.
OSTALÉ TUDELA, E., "Crónica Artística de la ciudad de Zaragoza, en el año 1920", *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de febrero de 1921.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.

3.32 Centro Mercantil (Bantierra)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Maja y celestina
1919-1920
Óleo sobre lienzo
228 x 112 cm
Zona inferior izquierda: "A. Diaz Doninguez"



Bibliografía

R. "Arte y artistas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de diciembre de 1920, p. 1.
OSTALÉ TUDELA, E., "Crónica Artística de la ciudad de Zaragoza, en el año 1920", *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de febrero de 1921.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.

3.33 Centro Mercantil (Bantierra)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Maja con abanico
1919-1920
Óleo sobre lienzo
228 x 174 cm
Zona inferior izquierda: "A. Diaz Dominguez"



Bibliografía

R. "Arte y artistas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de diciembre de 1920, p. 1.
OSTALÉ TUDELA, E., "Crónica Artística de la ciudad de Zaragoza, en el año 1920", *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de febrero de 1921.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.

3.34

Centro Mercantil (Bantierra)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Vendedoras de hortalizas y frutas
1919-1920
Óleo sobre lienzo
228 x 155 cm.
Zona inferior izquierda: "A. Diaz Dominguez"



Bibliografía

R. "Arte y artistas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de diciembre de 1920, p. 1.
OSTALÉ TUDELA, E., "Crónica Artística de la ciudad de Zaragoza, en el año 1920", *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de febrero de 1921.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.

3.35 Centro Mercantil (Bantierra)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Maja sentada
1919-1920
Óleo sobre lienzo
228 x 84 cm



Bibliografía

R. "Arte y artistas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de diciembre de 1920, p. 1.
OSTALÉ TUDELA, E., "Crónica Artística de la ciudad de Zaragoza, en el año 1920", *El Noticiero*, Zaragoza, 13 de febrero de 1921.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.

3.36

Desconocida

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Nacimiento de la Voluptuosidad
1919-1929
Zona inf. dcha.: "A. Díaz Domínguez"



Bibliografía

Aragón, Zaragoza, SIPA, marzo de 1929.

3.37 En mercado

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Romería en la puerta del Carmen en el siglo XVIII
1919-1932
Óleo sobre lienzo
70 x 90 cm
Áng. inf. dcho.: "A. Díaz Domínguez"



3.38

En mercado

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Romería en la puerta del Carmen en el siglo XVIII
1919-1932
Óleo sobre lienzo
139 x 190 cm



Exposiciones

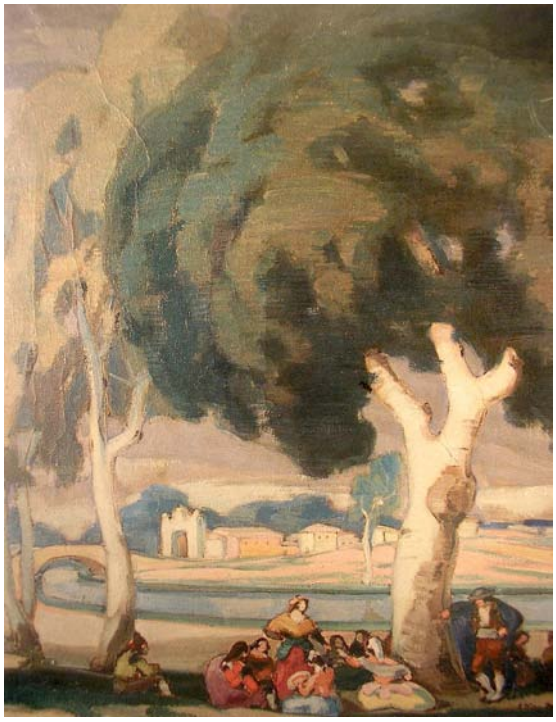
1991. *Artistas aragoneses desde Goya a nuestros días*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Artistas Aragoneses. De Goya a nuestros días. [Catálogo exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991.

3.39 **En mercado**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Romería
1919-1932
Óleo sobre lienzo
86 x 68 ,5 cm
Áng. inf. dcho.: "A. Díaz Domínguez"



3.40

En mercado

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Romería dieciochesca
1919-1932
Óleo sobre lienzo
81 x 63 cm
Áng. inf. dcho.: "A. Díaz Domínguez"



3.41 En mercado

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
De vuelta del 5 de marzo
1922-1923
Óleo sobre lienzo
58,5 x 123 cm
Áng. inf. izdo.:
"A. Díaz Domínguez"



Exposiciones

1923. II Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

M. "Exposición de Arte Aragonés", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 25 de mayo de 1923, pp. 1-2.
Ahenaeum. Revista de cultura general, Zaragoza, cuarto trimestre de 1923.

3.42 **En mercado**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Paisaje con puente
1920-1932
Óleo sobre cartón
43 x 62 cm
Áng. inf. izdo.: "A. Díaz Domínguez"



3.43

Desconocida

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Las tres amigas (tríptico)
c. 1924
Óleo sobre lienzo
254 x 140 cm
Áng. inf. izdo.:
"A. Díaz Domínguez"



Exposiciones

1924. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924, Madrid, Mateu, 1924.

3.44

Desconocida

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Montañana. Cartel de fiestas del Pilar 1925
1925



Bibliografía

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

3.45 **En mercado**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Vista del Ebro con personajes
1919-1932
Óleo sobre lienzo
70 x 90 cm
Áng. inf. dcho.: "A. Díaz Domínguez"



3.46 **En mercado**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
El Pilar
c. 1926
Óleo sobre lienzo
50 x 60 cm
Áng. inf. dcho.: "Díaz Domínguez"



3.47

Desconocida

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Zaragoza
c. 1926
Óleo sobre lienzo
170 x 207 cm



Exposiciones

1926. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926. Catálogo Oficial, Madrid, Mateu, 1926.

3.48 Centro Mercantil (Bantierra)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
El Cacharrero
1927
Óleo sobre tela
270 x 375 cm



Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.
LOZANO LÓPEZ, J.C., "La memoria de Goya en Aragón (1828-1978), a golpe de efemérides", en *La memoria de Goya (1828-1978)* [catálogo de la exposición comisariada por Juan Carlos Lozano], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008.

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Fontibre: Nacimiento del Ebro
1927
Áng. inf. dcho.: "A.D.D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 1, Zaragoza, julio de 1927.

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Pantano del Ebro. Descarga
1927
Zona inf. izq.: "A.D.D."

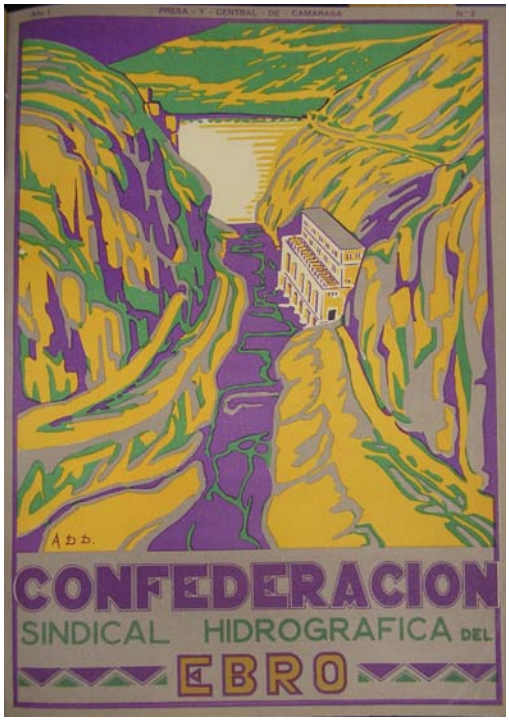


Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 2, Zaragoza, agosto de 1927.

3.51 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Presa y central de Camarasa
1927
Zona inf. izq.: "A.D.D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 3, Zaragoza, septiembre de 1927.

3.52 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Canal de Aragón y Cataluña
1927
Áng. inf. izq.: "A.D.D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 4, Zaragoza, octubre de 1927.

3.53 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Concurso de maquinaria agrícola en Tardienta (Huesca)
1927
Áng. inf. izq.: "A.D.D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 5, Zaragoza, noviembre de 1927.

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Desembocadura del Ebro. Tortosa
1927
Zona inf. izq.: "A.D.D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 6, Zaragoza, diciembre de 1927.

3.55 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Alegoría del río Hijar
1928
Áng. inf. dcho.: "A.D.D."



Exposiciones

2006. *Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 7, Zaragoza, enero de 1928.
Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, 2006.

3.56 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Alegoría del Ebro
1928
Zona inf. dcha.: "A.D.D."



Exposiciones

2006. *Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 8, Zaragoza, febrero de 1928.
Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, 2006.

3.57 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Río y páramo de la Virga
1928
Áng. inf. dcha.: "A.D.D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 9, Zaragoza, marzo de 1928.

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Alegoría del río Aragón
1928
Áng. inf. izq.: "A.D.D."



Exposiciones

2006. *Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 10, Zaragoza, abril de 1928.
Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, 2006.

3.59 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Alegoría del río Jalón
1928
Zona inf. dcha.: "A.D.D."



Exposiciones

2006. *Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 11, Zaragoza, mayo de 1928.
Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, 2006.

3.60 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Alegoría del río Gállego
1928
Áng. inf. dcha.: "A.D.D."



Exposiciones

2006. *Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 12, Zaragoza, junio de 1928.
Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, 2006.

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Exposición Agrícola de Lérida, 1928. Cartel anunciador de la Confederación Hidrográfica
1928
Zona. inf. dcha.: "A. Díaz Domínguez"



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 12, Zaragoza, junio de 1928.

3.62 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Alegoría del río Huerva
1928
Áng. inf. dcho.: "A.D.D."



Exposiciones

2006. *Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 13, Zaragoza, julio de 1928.
Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, 2006.

3.63 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Alegoría del río Cinca
1928
Áng. inf. dcho.: "A.D.D."



Exposiciones

2006. *Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 14, Zaragoza, agosto de 1928.
Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, 2006.

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Alegoría del río Segre
1928
Zona inf. izq.: "A.D.D."



Exposiciones

2006. *Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 15, Zaragoza, septiembre de 1928.
Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, 2006.

3.65 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Exposición Agrícola de Lérida 1928
1928
Áng. inf. izq.: "A.D.D."



Exposiciones

2006. *Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 16, Zaragoza, octubre de 1928.
Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, 2006.

3.66 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Alegoría del río Ésera
1928
Áng. inf. dcho.: "A.D.D."



Exposiciones

2006. *Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 17, Zaragoza, noviembre de 1928.
Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, 2006.

3.67 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Alegoría del río Guadalope
1928
Áng. inf. dcho.: "A.D.D."



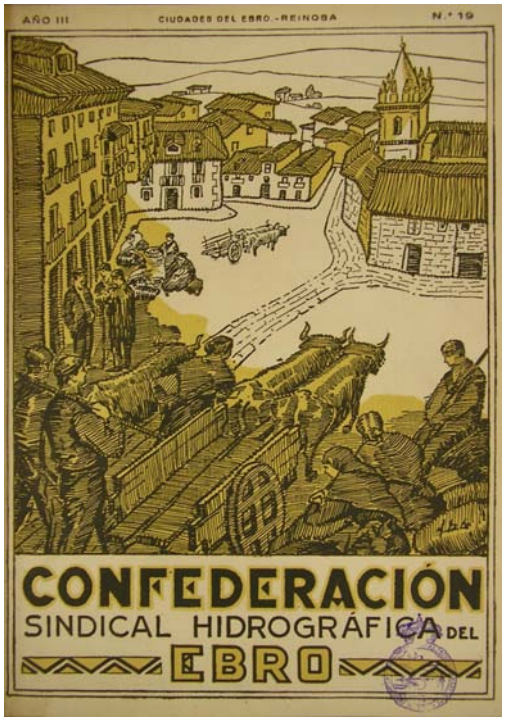
Exposiciones

2006. *Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 18, Zaragoza, diciembre de 1928.
Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, 2006.

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Ciudades del Ebro: Reinosa
1929
Áng. inf. dcho.: "A.D.D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 19, Zaragoza, enero de 1929.

3.69 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Ciudades del Ebro: Vitoria
1929
Áng. inf. dcho.: "A.D.D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 20, Zaragoza, febrero de 1929.

3.70 Confederación Hidrográfica del Ebro

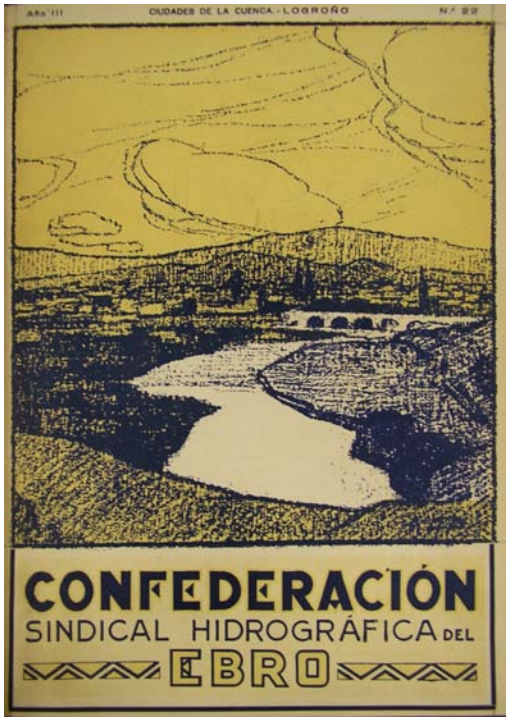
DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Ciudades del Ebro: Haro
1929
Áng. inf. izq.: "A.D.D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 21, Zaragoza, marzo de 1929.

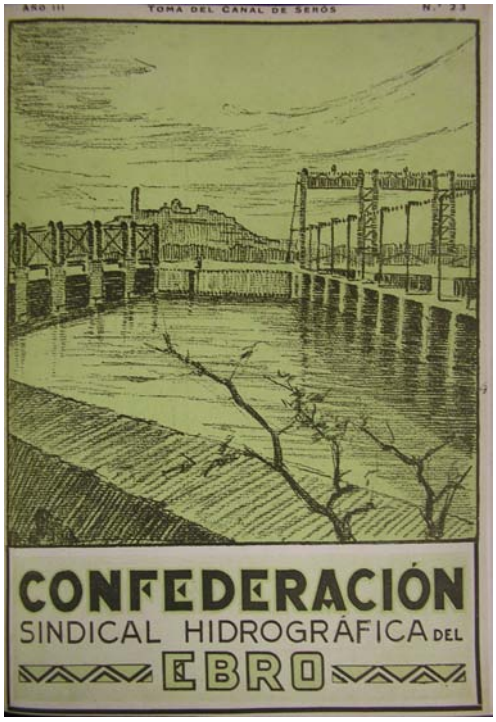
DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Ciudades del Ebro: Logroño
1929
Áng. inf. dcho.: "A.D.D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 22, Zaragoza, abril de 1929.

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Toma del canal de Serós
1929

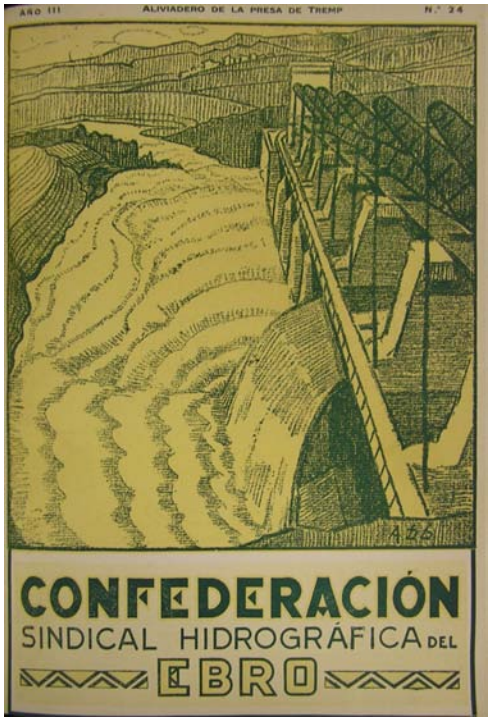


Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 23, Zaragoza, mayo de 1929.

3.73 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Aliviadero de la presa de Tremp
1929
Áng. inf. dcho.: "A.D.D."

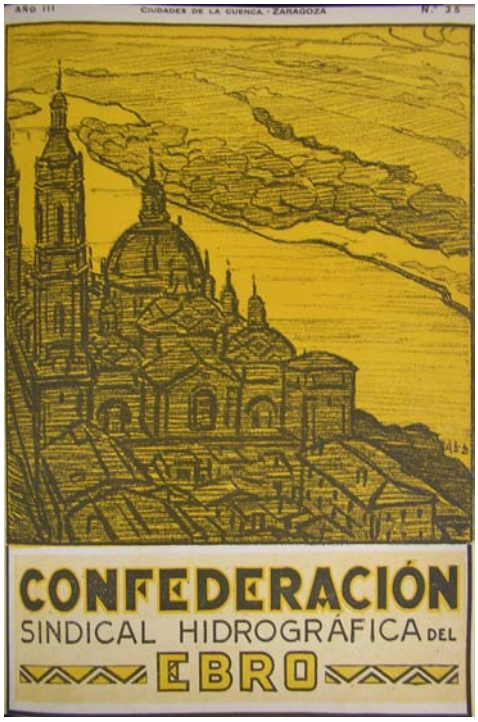


Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 24, Zaragoza, junio de 1929.

3.74 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Ciudades de la cuenca. Zaragoza
1929
Áng. inf. dcho.: "A.D.D."

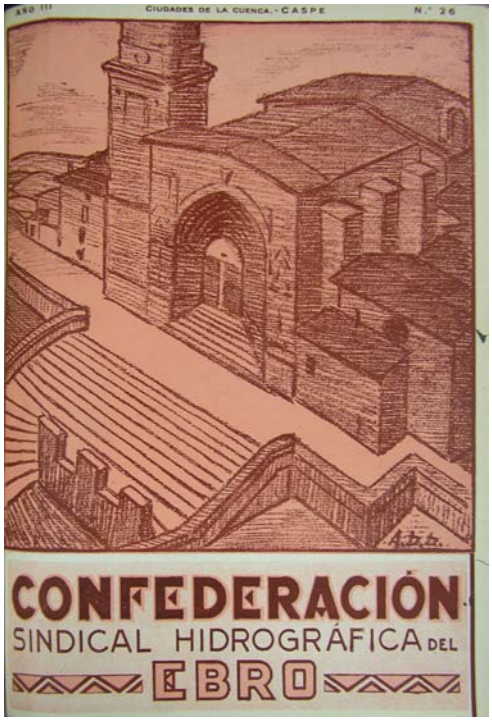


Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 25, Zaragoza, julio de 1929.

3.75 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Ciudades de la cuenca. Caspe
1929
Áng. inf. dcho.: "A.D.D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 26, Zaragoza, agosto de 1929.

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Ciudades de la cuenca. Tortosa
1929
Áng. inf. dcho.: "A.D.D."

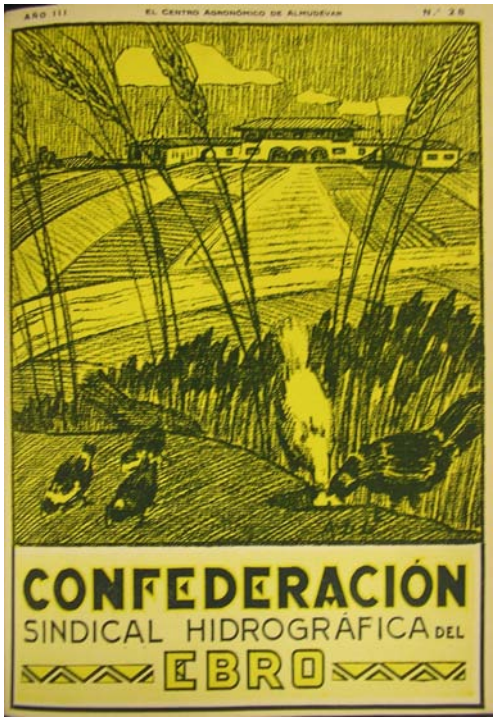


Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 27, Zaragoza, septiembre de 1929.

3.77 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
El centro Agronómico de Almudévar
1929
Áng. inf. dcho.: "A.D.D."

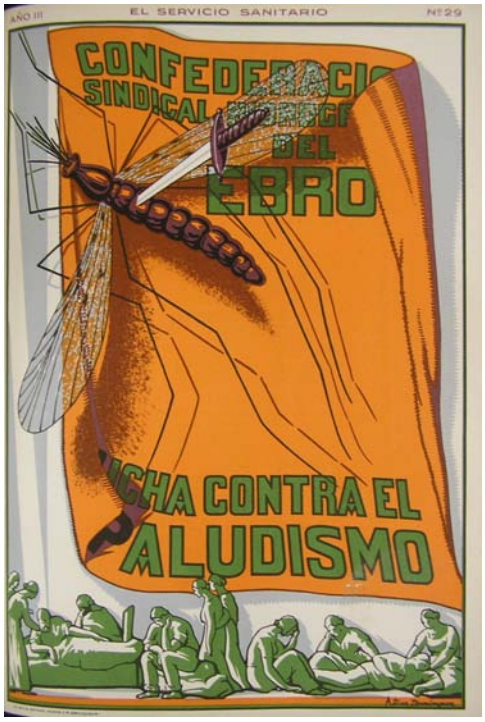


Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 28, Zaragoza, octubre de 1929.

3.78 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
El servicio sanitario
1929
Áng. inf. dcho.: "A. Díaz Domínguez."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 29, Zaragoza, noviembre de 1929.

3.79 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Ciudades de la cuenca: Huesca
1929
Áng. inf. izq: "A. D. D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 30, Zaragoza, diciembre de 1929.

3.80 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
La Confederación en la Exposición de Barcelona
1930



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 31, Zaragoza, enero de 1930.

3.81

Desaparecido

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Plan General de Obras Hidráulicas
1929



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 31, Zaragoza, enero de 1930.

3.82

Desaparecido

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Plan General de Trabajos Forestales
1929



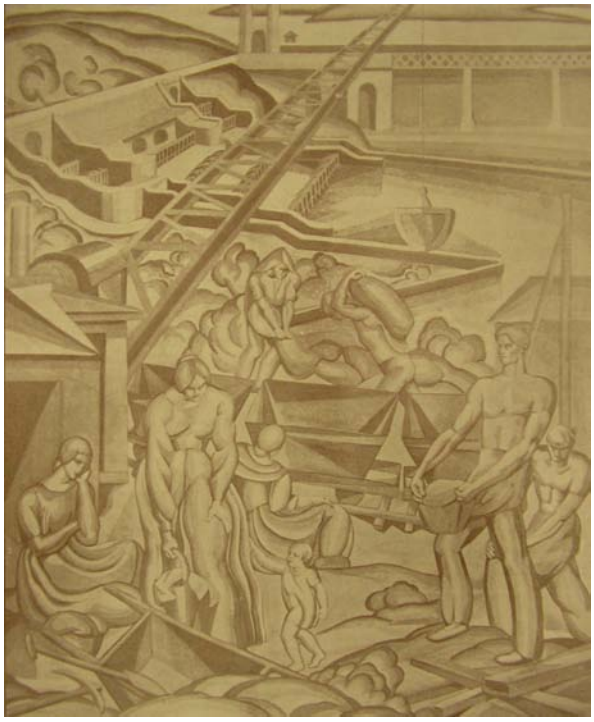
Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 31, Zaragoza, enero de 1930.

3.83

Desaparecido

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel,
AGUADO, Rafael y BERDEJO, Luis
Pantano del Ebro: Reinosa
1929
Pintura mural



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 31, Zaragoza, enero de 1930.

3.84

Desaparecido

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Obras y servicios de la Confederación
1929
Pintura mural



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 31, Zaragoza, enero de 1930.

3.85 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Pantano de Barasona
1929
Tempera sobre cartón



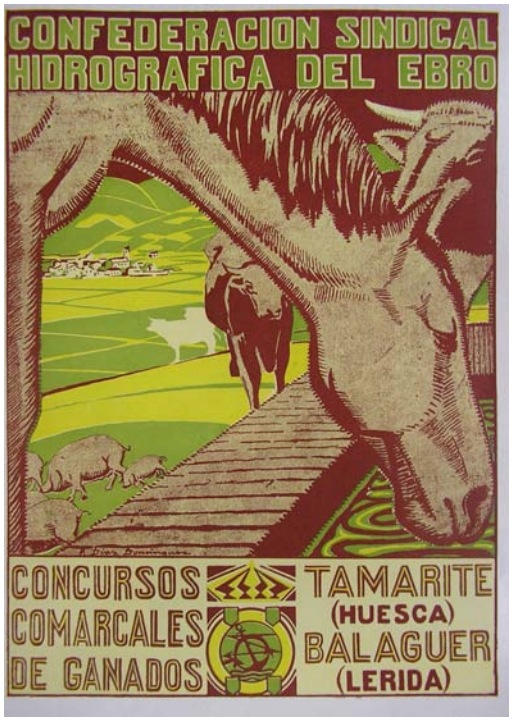
Exposiciones

2006. *Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 31, Zaragoza, enero de 1930.
Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, 2006.

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Concursos comarcales de ganados
1930
Áng. inf. izq.: "A. Díaz Domínguez"

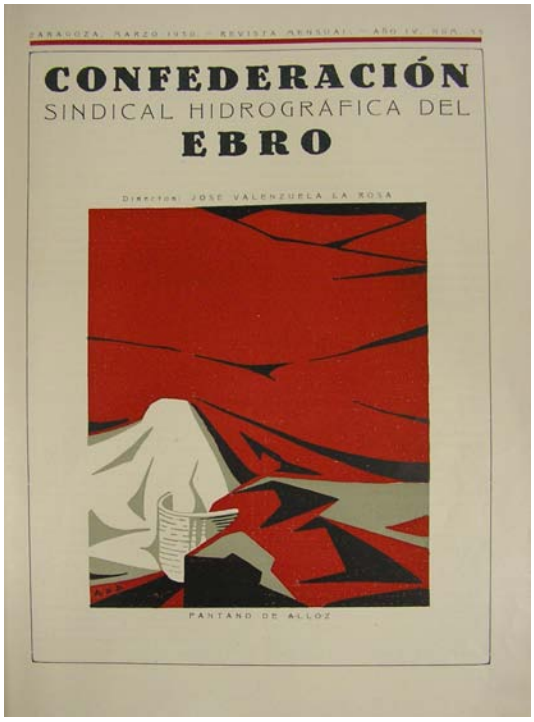


Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 32, Zaragoza, febrero de 1930.

3.87 Confederación Hidrográfica del Ebro

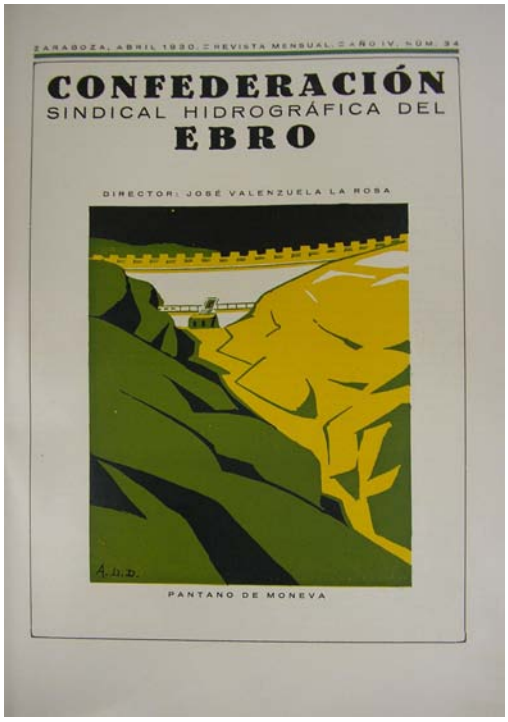
DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Pantano de Alloz
1930
Áng. inf. izq.: "A.D.D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 33, Zaragoza, marzo de 1930.

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Pantano de Moneva
1930
Áng. inf. izq.: "A.D.D."

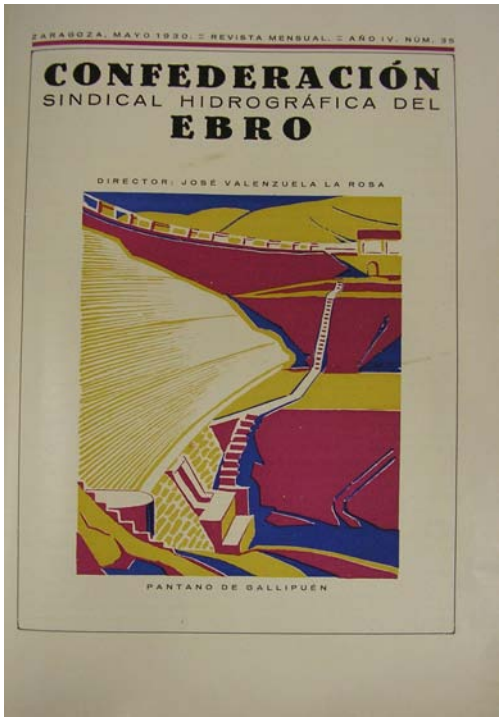


Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 34, Zaragoza, abril de 1930.

3.89 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Pantano de Gallipuén
1930

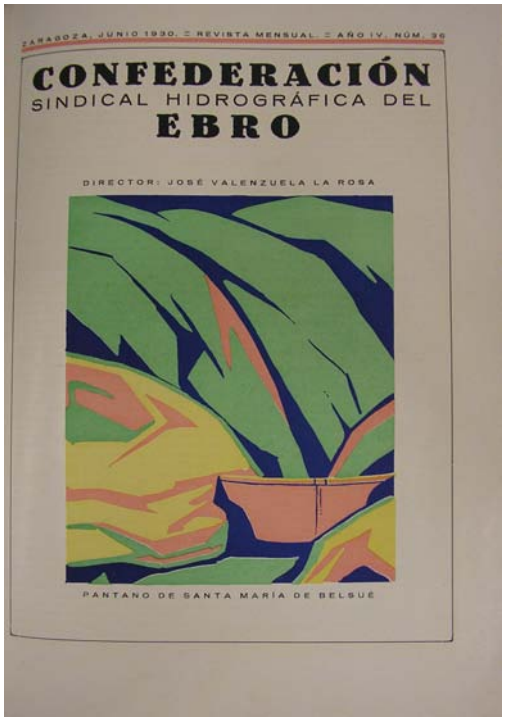


Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 35, Zaragoza, mayo de 1930.

3.90 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Pantano de Santa María de Belsué
1930

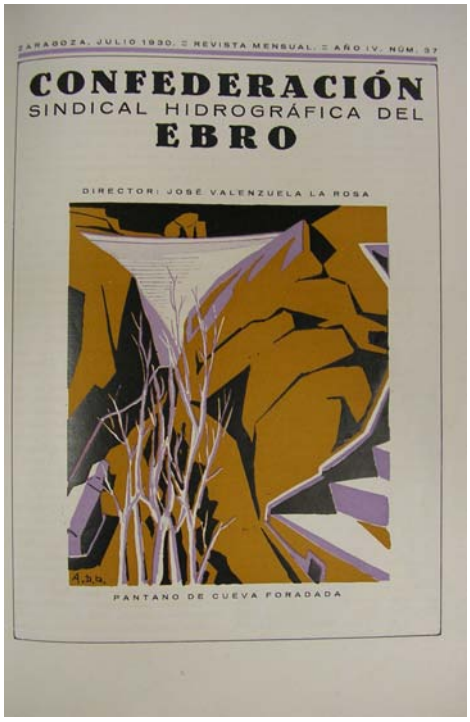


Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 36, Zaragoza, junio de 1930.

3.91 Confederación Hidrográfica del Ebro

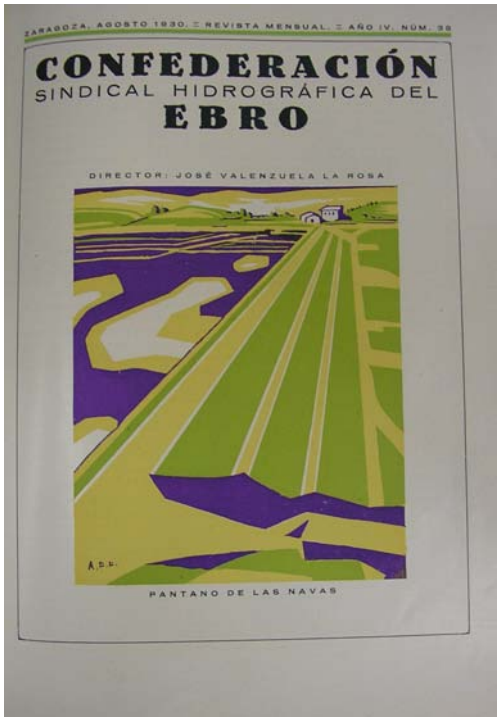
DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Pantano de Cueva Foradada
1930
Áng. inf. izq.: "A.D.D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 37, Zaragoza, julio de 1930.

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Pantano de Las Navas
1930
Áng. inf. izq.: "A.D.D."

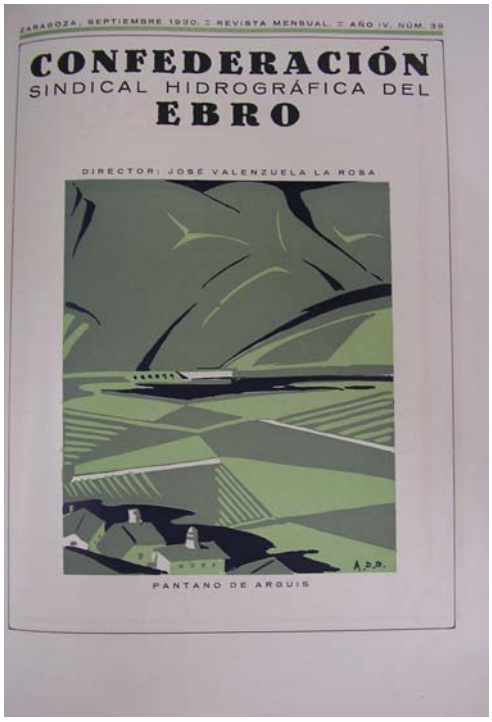


Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 38, Zaragoza, agosto de 1930.

3.93 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Pantano de Arguis
1930
Áng. inf. dcho.: "A.D.D."

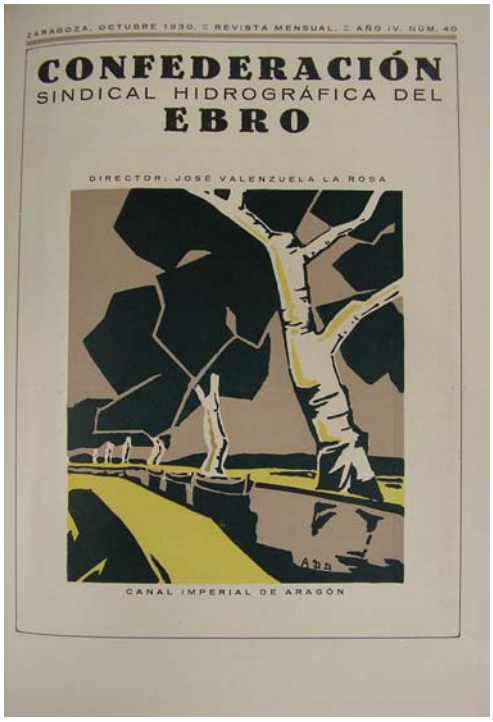


Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 39, Zaragoza, septiembre de 1930.

3.94 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Canal Imperial de Aragón
1930
Áng. inf. dcho.: "A.D.D."

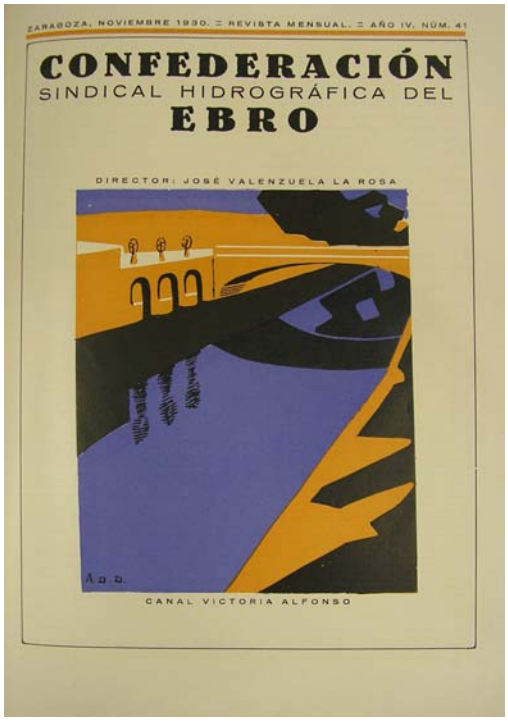


Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 40, Zaragoza, octubre de 1930.

3.95 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Canal Victoria Alfonso
1930
Áng. inf. izq.: "A.D.D."

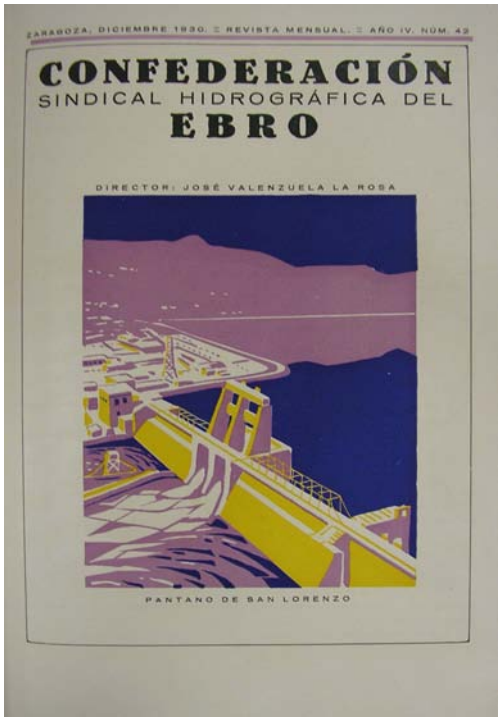


Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 41, Zaragoza, noviembre de 1930.

3.96 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Pantano de San Lorenzo
1930

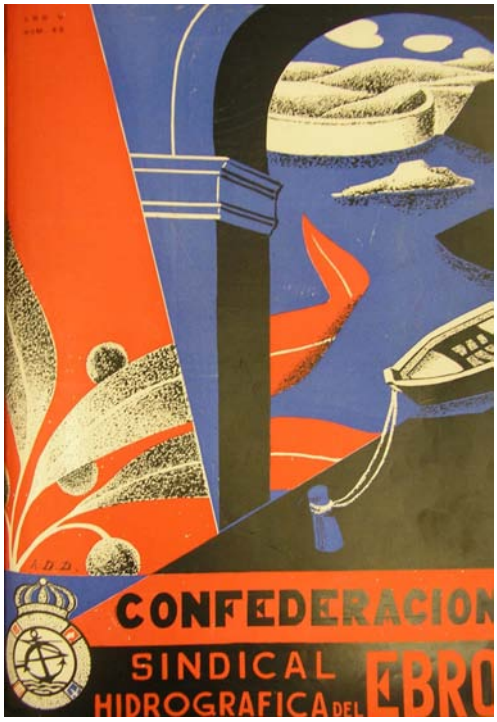


Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 42, Zaragoza, diciembre de 1930.

3.97 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Embarcadero
1931
Áng. inf. izq.: "A.D.D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 43, Zaragoza, enero de 1931.

3.98 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Grua
1931
Áng. inf. izq.: "A.D.D."

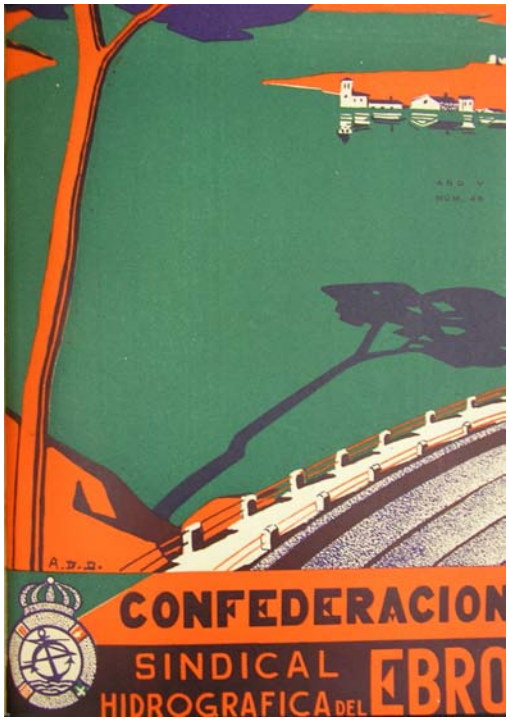


Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 44, Zaragoza, febrero de 1931.

3.99 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Paisaje
1931
Áng. inf. izq: "A.D.D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 45, Zaragoza, marzo de 1931.

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Paisaje
1931
Zona inf.: "A.D.D."

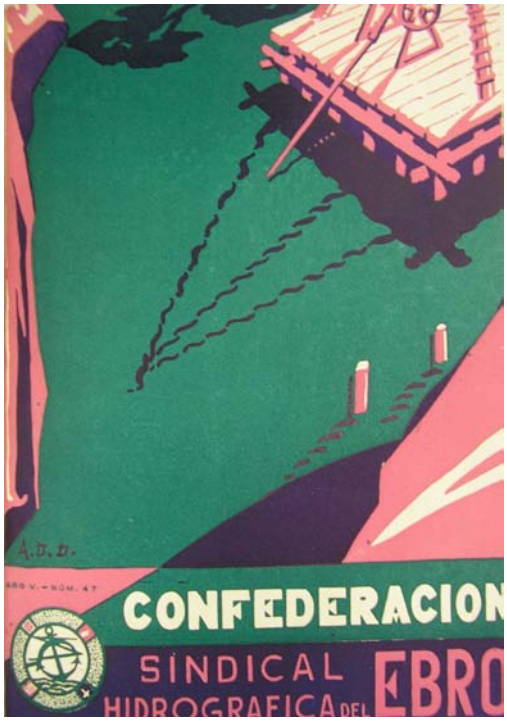


Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 46, Zaragoza, abril de 1931.

3.101 Confederación Hidrográfica del Ebro

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Plataforma
1931
Áng. inf. izq.: "A.D.D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 47, Zaragoza, mayo de 1931.

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Paisaje
1931
Áng. inf. dcho.: "A.D.D."



Bibliografía

Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, nº 48, Zaragoza, junio de 1931.

3.103

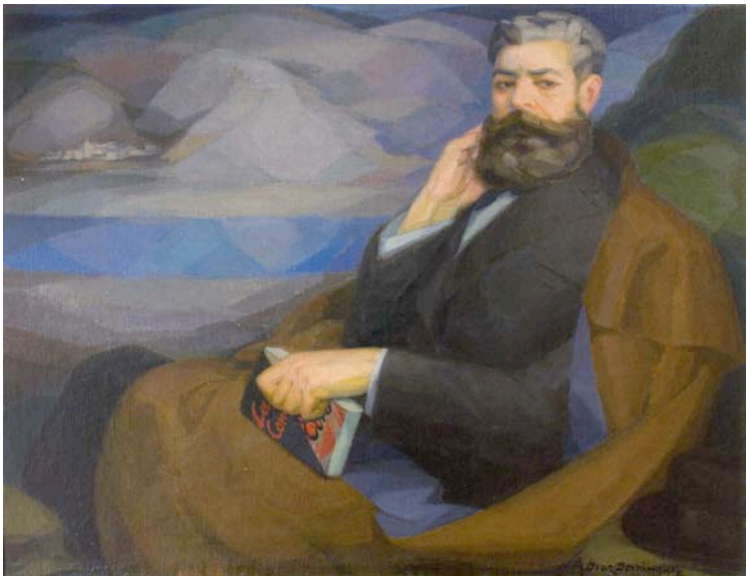
Colección particular (Zaragoza)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Mercurio
1930-1932
Gouache sobre cartón
33 x 22 cm
Áng. inf. izq.: "A. Díaz Domínguez"



3.104 **Instituto de Estudios Altoaragoneses**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Retrato de Joaquín Costa
c. 1932
Óleo sobre lienzo
99 x122 cm
Áng. inf. dcho.: "A. Díaz Domínguez"



Exposiciones

1934. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.
1996. *La imagen de Joaquín Costa*, Huesca.
2011. *Joaquín Costa. el fabricante de ideas.* edificio Paraninfo, Zaragoza.

Bibliografía

Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1934.
La imagen de Joaquín Costa [catálogo de exposición], Huesca, Ediciones Suelves, 1996.
Joaquín Costa, el fabricante de ideas [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2011.

3.105 **Paradero desconocido**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Mujeres grises
c. 1934
Óleo sobre lienzo
Áng. inf. dcho.: "A. Díaz Domínguez"



Exposiciones

1934. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1934.
Mundo Gráfico, Madrid, 13 de junio de 1934

3.106 **Colección particular (Madrid)**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Autorretrato
1930-1939
Óleo sobre lienzo
84 x 63 cm



Exposiciones

1954. *En memoria del artista Ángel Díaz Domínguez,* Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

En memoria del artista Ángel Díaz Domínguez [catálogo de exposición], Zaragoza, Centro Mercantil, Industrial y Agrícola, 1954.

3.107 Museo de Zaragoza

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Mujer joven durmiendo
1933-1940
Óleo sobre lienzo
85,4 x 92,6 cm (con marco)
70 x 77 cm (sin marco)
Áng. inf. izq.: "A. Díaz Dominguez"



Bibliografía

BELTRAN MARTINEZ, A., *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza,* Zaragoza, Librería General, 1964.
BELTRAN LLORIS, M., *Museo de Zaragoza*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.
BELTRÁN LLORIS, M. y PAZ PERALTA, J.A.(coords.), *Museo de Zaragoza. Guía*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, 2003.

3.108 Colección particular (Madrid)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Feria de Miranda
1930-1945
Óleo sobre lienzo
66 x 88 cm
Áng. inf. dcho.: "A. Díaz Domínguez"



Exposiciones

1954. *En memoria del artista Ángel Díaz Domínguez*, Centro Mercantil, Zaragoza.

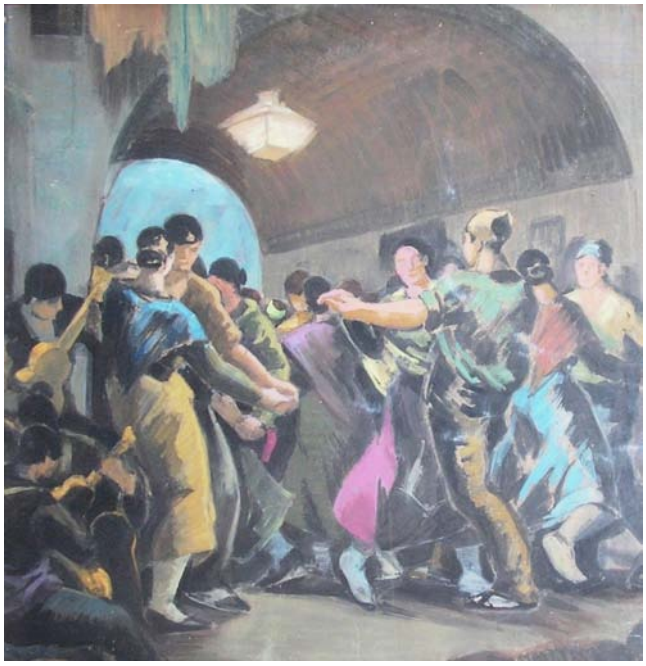
Bibliografía

En memoria del artista Ángel Díaz Domínguez [catálogo de exposición], Zaragoza, Centro Mercantil, Industrial y Agrícola, 1954.

3.109

Colección particular (Madrid)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Baile nocturno
1936-1939
Pastel sobre cartón
72,5 x 76 cm



3.110

Colección particular (Madrid)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Ronda de pueblo
1936-1939
Óleo sobre lienzo
47 x 68 cm
Áng. inf. izq.: "A. Díaz Domínguez"



Exposiciones

1946. Exposición Ángel Díaz Domínguez, Centro Mercantil, Zaragoza.

3.111

Colección particular (Madrid)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
El candil
1936-1939
Óleo sobre tabla
56,3 x 41,5 cm
Áng. inf. izq.: "A. Díaz Domínguez"



3.112

Colección particular (Madrid)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Viajeros de tercera
1936-1939
Óleo sobre tela
46 x 55 cm
Áng. inf. dcho.: "A. Díaz Domínguez"



Exposiciones

1954. *En memoria del artista Ángel Díaz Domínguez,* Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

En memoria del artista Ángel Díaz Domínguez [catálogo de exposición], Zaragoza, Centro Mercantil, Industrial y Agrícola, 1954.

3.113

Colección particular (Madrid)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Sala de espera
1936-1939
Óleo sobre tabla
29 x 40 cm



Exposiciones

1946. Exposición Ángel Díaz Domínguez, Centro Mercantil, Zaragoza.

3.114 **Colección particular (Madrid)**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
A la espera
1936-1939
Lápiz sobre papel
20 x 28,5



3.115

Colección particular (Madrid)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Soldados en la iglesia
1936-1939
Lápiz sobre papel



3.116 **Colección particular (Madrid)**

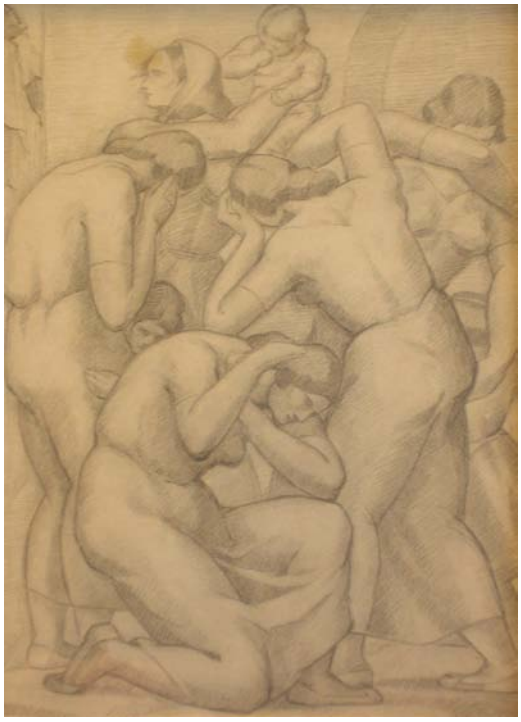
DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Los caídos
1936-1939
Lápiz sobre papel



3.117

Colección particular (Madrid)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Bombardeo
1936-1939
Lápiz sobre papel
27 x 19 cm



3.118 **Colección particular (Madrid)**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Tras la batalla
1936-1939
Lápiz sobre papel
19,5 x 27,5 cm



3.119

Colección particular (Madrid)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Soldado bajo la lluvia
1936-1939
Tinta sobre papel
28,5 x 20 cm



3.120 **Colección particular (Madrid)**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
En la trinchera
1936-1939
Tinta sobre papel
19,5 x 27,5 cm



3.121

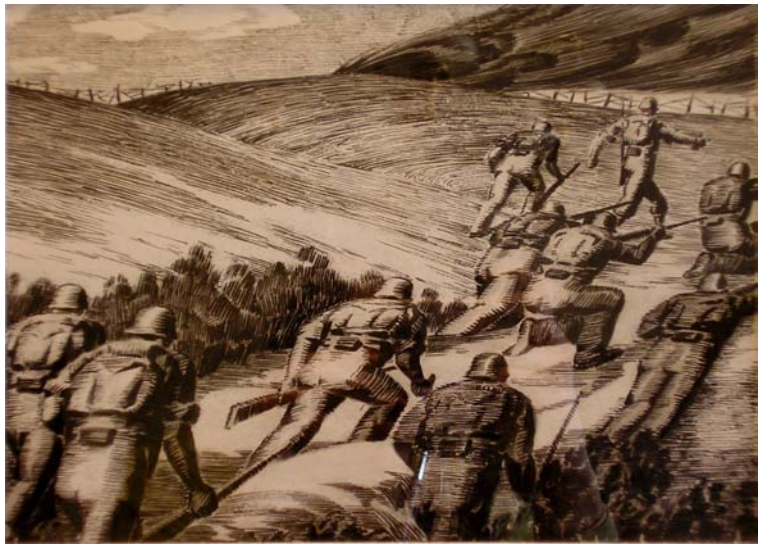
Colección particular (Madrid)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Soldados
1936-1939
Tinta sobre papel
29 x 20 cm



3.122 **Colección particular (Madrid)**

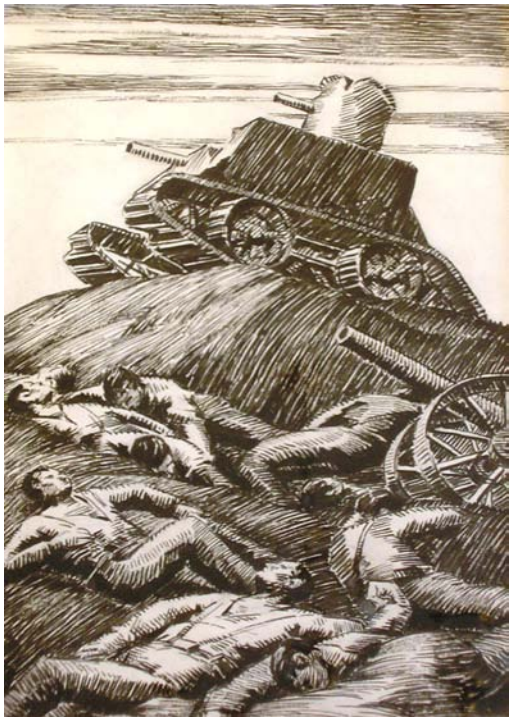
DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Frente de batalla
1936-1939
Tinta sobre papel
20 x 28 cm



3.123

Colección particular (Madrid)

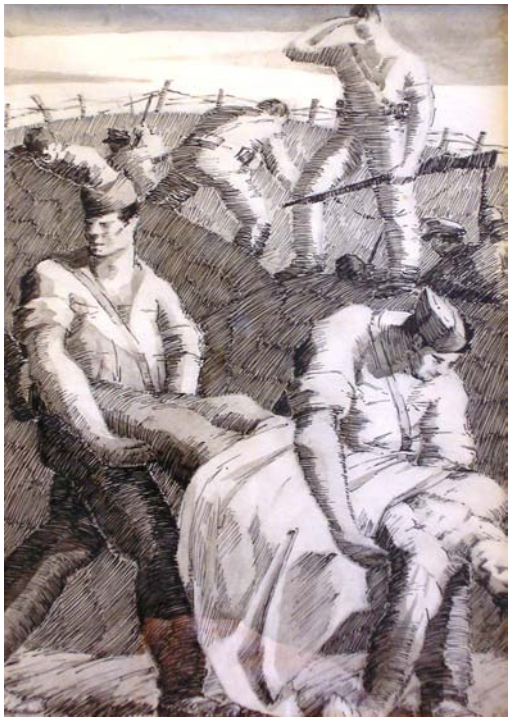
DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Tanque y cadáveres
1936-1939
Tinta sobre papel
27,5 x 17,5 cm



3.124

Colección particular (Madrid)

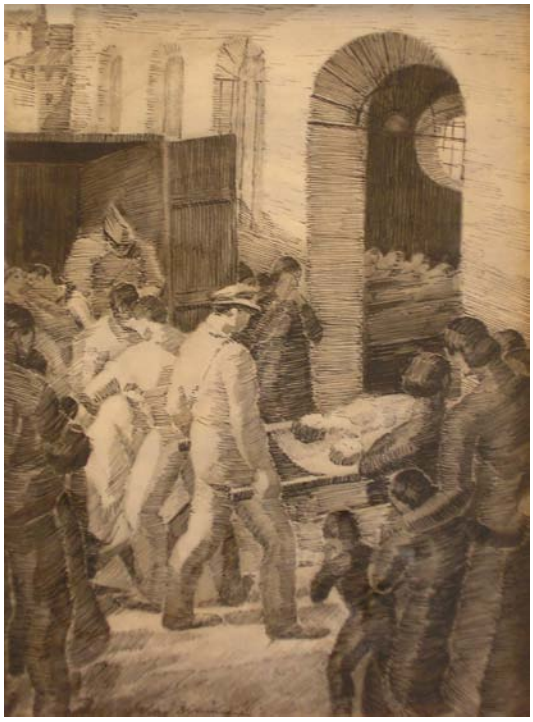
DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Retirando a los caídos
1936-1939
Tinta sobre papel
27,5 x 19 cm
Áng. inf. izq.: "A. Díaz Domínguez"



3.125

Colección particular (Madrid)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Heridos evacuados
1936-1939
Tinta sobre papel
27 x 20 cm
Zona inferior central: "A. Díaz Domínguez"



3.126 **Colección particular (Madrid)**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Racionamiento
1936-1939
Tinta sobre papel
19,5 x 27,5 cm



3.127

Colección particular (Madrid)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Joven leyendo
1936-1939
Óleo sobre lienzo
43 x 54 cm
Áng. inf. dcho.: "A. Díaz Domínguez"



3.128

Colección particular (Madrid)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
En el baño
1936-1941
Óleo sobre tabla
33 x 28,5 cm
Áng. inf. dcho.: "A. Díaz Domínguez"



3.129

Colección particular (Madrid)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Desnudos
1936-1941
Óleo sobre cartón
43 x 32 cm



3.130

Colección particular

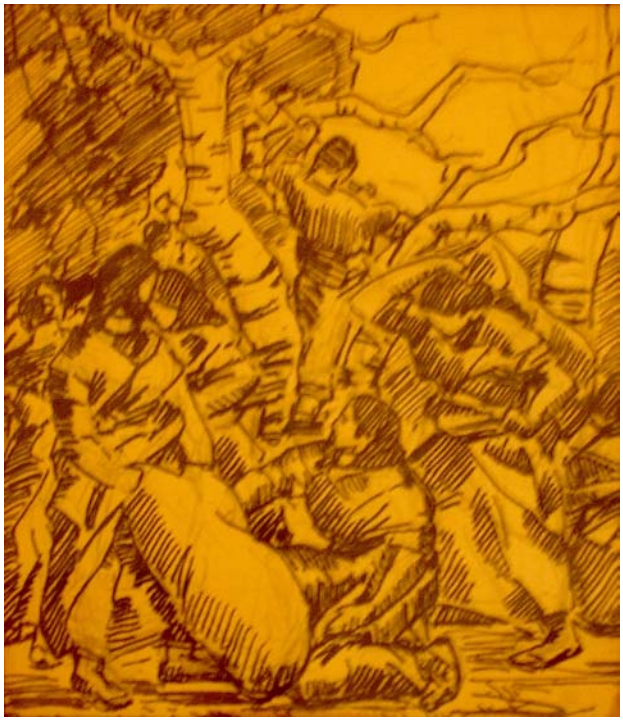
DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Leñadores (boceto)
1930-1945
Tinta sobre papel



3.131

Colección particular (Madrid)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Leñadores (boceto 2)
1930-1945
Tinta sobre papel



3.132 **Colección particular (Madrid)**

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
Leñadores
1930-1945
Pastel sobre papel
67 x 89,5 cm
Áng. inf. dcho.: "A. Díaz Domínguez"



3.133

Museo de Zaragoza

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
En el mercado (boceto)
1936-1941
Óleo sobre lienzo
80,8 x 65 cm



3.134

Colección particular (Madrid)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
En el mercado (boceto)
1936-1941
Pastel sobre papel pegado sobre tabla
73'5 x 66 cm
Áng. inf. izq.: "A. Díaz Domínguez"



3.135

MNCARS (Depósito en el Museo de Zaragoza)

DÍAZ DOMÍNGUEZ, Ángel
En el mercado
1936-1941
Óleo sobre lienzo
205 x 159 cm
Áng. inf. izq.: "A. Díaz Domínguez"



Exposiciones

1941. Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid (tercera medalla).

Bibliografía

Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1941, Madrid, Ministerio de ducación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1941.
"Nuestros artistas en la Exposición Nacional", *Aragón*, Zaragoza, SIPA, enero-febrero de 1942.

4. FRANCISCO MARÍN BAGÜÉS (Leciñena, 1879 – Zaragoza, 1961)

Francisco Marín Bagüés es, sin ningún género de dudas, el más destacado representante del regionalismo plástico aragonés. Tanto la trayectoria vital como el análisis de su pintura han sido perfectamente trazadas en los diferentes trabajos que le ha dedicado Manuel García Guatas, a cuyos estudios nos hemos remitido para nuestra investigación. En concreto, éste le dedicó su tesis doctoral, dos exposiciones con sus respectivos catálogos, diversos artículos breves y, muy especialmente, una monografía en la que lo relaciona con la producción artística aragonesa del momento: *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*[40]. En esta labor el autor tuvo acceso no sólo a las obras conservadas por los descendientes del pintor y otros coleccionistas privados, sino también a la documentación conservada por los primeros. Por nuestra parte, hemos tratado de contribuir al estudio de Marín Bagüés con el análisis de un boceto apenas conocido del autor y de un dibujo inédito, así como añadiendo algunas noticias periodísticas y documentales. Y, por supuesto, analizando su pintura en el marco de un contexto más amplio como fue el fenómeno regionalista.

Tras una primera etapa de formación en Zaragoza junto a Mariano Oliver Aznar y en la Escuela de Artes, Marín se trasladó a Madrid donde estuvo matriculado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado entre 1903 y 1906[41]. De ahí que la primera presentación pública de uno de sus trabajos, *Niños estudiando,* de que tenemos noticia tuviera lugar en una exposición organizada por el Círculo de Bellas Artes en 1904. En cualquier caso, su reconocimiento en Zaragoza se produjo tan sólo un año después, cuando ganó el primer concurso organizado por la Fundación Villahermosa-Guaqui pese a competir con

[40] GARCÍA GUATAS, M., *Una aportación a la pintura aragonesa: Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Tesis Doctoral bajo la dirección de Federico Torralba, Universidad de Zaragoza, 1976; *Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento* [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979; GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010; y GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

[41] A.E.E.P.E.G.M., Universidad Complutense de Madrid, Cajas 174-3 y 199-1, cursos 1903-1904, 1904-1905 u 1905-1906.

pintores muchos más experimentados que él. Una hazaña que repetiría en las dos siguientes convocatorias. Paralelamente, tuvo tiempo de acudir también a la V Exposición Internacional de Barcelona celebrada en 1907 con *Probando el vino.*

Su participación con seis trabajos en la Exposición Hispano-Francesa de 1908, supuso su consagración definitiva, obteniendo una segunda medalla; máximo reconocimiento recibido por un artista local. Para entonces estaba claro que se trataba de la más firme promesa con que contaba el arte aragonés, imponiéndose en atención y reconocimientos al que hasta ese momento había sido considerado como tal: Juan José Gárate. Ese mismo año, la Diputación de Zaragoza convocó una beca de pensionado de pintura en Italia cuya oposición ganó a los otros cuatro aspirantes: Santiago Pelegrín, Julio García Condoy, Casto Pérez y Justino Gil Bergasa. Se impuso definitivamente con el último ejercicio, bajo el lema *Baturros pulseando en una posada.* Aunque conocemos únicamente los trabajos realizados con este fin por Marín y Pelegrín, parece evidente la superioridad el primero; si bien es cierto que el principal contendiente al que se enfrentó, según recogieron diferentes fuentes, fue García Condoy.

En Italia permaneció hasta 1912, realizando estancias en Roma y Florencia y viajando también a Venecia, París, Bélgica y Holanda. Allí se sintió especialmente atraído por la pintura simbolista, especialmente por la alemana y la inglesa, siendo Franz von Stuck, como bien ha señalado García Guatas en diferentes ocasiones, el autor que más le influyó en esos años. Desde allí remitió a la Diputación su magnífica *Santa Isabel de Portugal*, el mejor ejemplo de su capacidad para hacer suyas la citadas corrientes. Éste, junto con su segundo envío como pensionado, *Los compromisarios de Caspe*, dieron muestra de la versatilidad e imaginación del autor, que al verse obligado por los requerimientos de su plaza de pensionado a enfrentarse a un género tan denostado para ese momento como el de la pintura de historia, supo dar lugar a una auténtica reinterpretación del mismo. No es de extrañar, por lo tanto, que cosechara inmejorables críticas tanto en Aragón como fuera, llegando a ser calificado por Fernando López Martín en la revista *Nuevo Mundo* de "nuevo y glorioso Rosales"[42]. Mientras tanto, instalado de nuevo, y de forma definitiva, en Zaragoza, sustituyó a Gárate como académico de la de San Luis y conservador de la sección de pintura del Museo[43].

Ahora bien, las expectativas generadas por el pintor no se vieron colmadas. Ni la tercera medalla obtenida por *Una del siglo pasado* en la Nacional de 1910, ni la segunda que le reportaron sus compromisarios en la de 1915, le contentaron en modo alguno. Esto pese a que ambas fueron celebradas desde el ámbito local, que llegó a ofrecer un banquete en su honor con motivo de ésta última. La decepción debió ser clave para que Marín Bagüés

[42] LÓPEZ MARTÍN, F., "Comentarios sobre la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1915", *Nuevo Mundo*, Madrid, 12 de junio de 1915, p. 8.
[43] A.R.A.N.B.A.S.L.Z, Libro de Actas, 1903-1914, p. 175.

sufriera una crisis mental en 1916 que, al parecer, le llevó a ingresar en los meses de verano en el centro psiquiátrico Pedro Mata de Reus[44]. La prensa se hizo eco de ello, especialmente a partir de su participación con varias obras en la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses*. A raíz de ésta, el crítico madrileño José Francés no dudó en señalarle como "uno de los más admirables pintores de hoy"[45].

Entre los trabajos que presentó en esa ocasión se encontraba una de las obras capitales del regionalismo aragonés *El pan bendito* (1914). Marín había regresado con ella a sus interpretaciones de los asuntos aragoneses, en unos años en que también realizó diferentes retratos por encargo y comenzó a experimentar con el bodegón. Después, con la citada crisis, llegó el abandono de la pintura, a la que no regresaría, salvo por un algún trabajo puntual fechado en 1917, hasta 1919[46]. Entonces firmó otra de las obras clave de su producción, *Las tres edades* (1919), una vez más, expresión privilegiada de regionalismo plástico.

Durante los primeros años de la década de 1920, Marín estuvo inmerso en el ámbito del grabado y en los dibujos a tinta, continuando con una tendencia en la que se había iniciado poco antes. Unos trabajos en que se impusieron una vez más las fórmulas simbolistas. Igualmente siguió realizando en los años siguientes constantes apuntes a lápiz en pequeños papeles, especialmente paisajes de los alrededores de Castelserás, así como algunos rincones ciudadanos. La pintura, sin embargo, ocupó un lugar secundario en su producción, sin que sus incursiones en ésta tuvieran que ver con la repetición de nociones ya ensayadas. De hecho, experimentó con nuevas fórmulas dentro del paisaje natural o urbano en *Vista de la catedral de León* (1926), *Interior de la catedral de León* (1926) y *El gallopuente (Castelserás)* (1928), demostrando que seguía atento al discurrir de la pintura del momento recurriendo bien a la geometría, bien a una pincelada convertida en mancha expresionista, lo que, en realidad, suponía retomar planteamientos que pudo conocer durante sus años de formación. La figura, por su parte, la trabajó en algún retrato de encargo como el de *Miguel Allué* (1929), así como en una *Mujer con abanico* (1928) en la que experimentó con la reducción de formas y motivos.

Ajeno durante más de una década –salvo por certámenes muy puntuales para los que su obra fue seleccionada–, del ambiente expositivo, Marín pareció retomar el interés en los primeros años treinta. Si ya en 1929 quiso romper su relativo aislamiento solicitando

---

[44] GARCÍA, *op. cit.*, 2004, p. 77. En cualquier caso, el brote de su enfermedad sería algo anterior. Ya en la sesión del 30 de abril de 1916 de la Academia de San Luis se hace alusión a una "enfermedad grave" padecida por el pintor: A.R.A.N.B.A.S.L.Z, Libro de Actas 1915-1925.

[45] FRANCÉS, J., *El año artístico 1916*, Madrid, Mundo Latino, 1917, p. 160.

[46] Según recogen las actas de la Academia de San Luis en la reunión celebrada el 23 de diciembre de 1917, Marín se había reincorporado a sus sesiones "completamente aliviado de sus dolencias": A.R.A.N.B.A.S.L.Z, Libro de Actas 1915-1925. Poco después hacía entrega a la Academia de la copia del retrato de Argensola que había iniciado para ésta antes de su enfermedad: A.R.A.N.B.A.S.L.Z, Libro de Actas 1915-1925, sesión del 17 de marzo de 1918.

una beca para viajar al extranjero a la Junta de Ampliación de Estudios, en 1931 envió tres obras al Concurso Nacional de Pintura, Escultura y Grabado organizado por el Círculo de Bellas Artes. Volvió a intentar suerte en 1934 en un nuevo Concurso Nacional, en esta ocasión organizado por el Ministerio y dedicado a la representación de trajes regionales. Lo hizo con una gran composición *La Jota* (1932), que pasó totalmente desapercibida. En ésta solucionó las implicaciones folclóricas y anecdóticas con una particular reinterpretación del movimiento heredada del futurismo y una reducción geométrica de las formas en figuras y paisaje en la que llevaba un tiempo ensayando. Un magnífico final para la pintura regionalista española que, sin embargo, no despertó el menor interés en la muestra madrileña.

Marín todavía daría esa década una nueva visión, mucho más contemporánea, de la ciudad de Zaragoza a través de *Los placeres del Ebro* (1934-38). Eso sí, los asuntos regionales no desaparecieron de su pintura en la producción de posguerra, retomándolos en obras como *Jota improvisada* (1940), *Aguaitando* (1941), o *Carrera de pollos* (1953).

La importancia de la pintura de Marín Bagüés para la comprensión del regionalismo aragonés, parte de su temprana formulación del mismo, coincidiendo en el tiempo con las primeras propuestas en este ámbito que se realizaron en el contexto nacional. De hecho, conviene señalar que el resto de pintores aragoneses de su generación tardarían todavía algunos años en ser capaces de hacer suyo el lenguaje regionalista y realizar verdaderas aportaciones al mismo. Sin embargo, Marín, a partir 1905, sorprendió con una madura interpretación de los tipos regionales que asombró a los medios locales por venir de un joven desconocido hasta ese momento. La aportación fundamental que se encontró en su obra, como bien subrayó Valenzuela la Rosa, fue la de su capacidad para captar la realidad aragonesa sin recurrir a los artificios propios de las obras de "asunto" –a los que tan dada era todavía la pintura de Gárate–[47]. Una vía depurativa al tiempo que profundamente expresiva por la que arrancó el primer regionalismo y que también fue calificada de "modernista" por las novedades que ofrecía. Así se calificó su obra *Las comadres* en *Diario de Avisos*[48]; un trabajo que, según creemos, podría corresponderse con su primera versión de *Las tres edades* (1905). Ante semejantes aptitudes, y dada su capacidad para la representación de los tipos locales, la prensa no tardó en calificarlo de "pintor regional"[49]; apelativo que le acompañaría toda su trayectoria.

Su pintura se ha puesto acertadamente en relación con la de los hermanos Zubiaurre y lo cierto es que, como ocurre en el caso de éstos, uno de los principales logros

47 VALENZUELA LA ROSA, J., "Arte modernos. La fundación Villahermosa-Guaqui", *Revista de Aragón*, Zaragoza, octubre de 1905, pp. 405-08, espec. p.
48 LA CHICHARRA, "Patronato Villahermosa Guaqui. Un concurso", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 17 de octubre de 1905, p. 1.
49 Mr. BERGUERET, "Juventud. Francisco Marín", *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, 1 de diciembre de 1908, p. 1.

de Marín Bagüés reside en su capacidad para dejar constancia de la profunda relación existente entre la obra de los regionalistas y las tendencias simbolistas europeas. Tal vez los vascos fueron capaces de ir un paso más allá en su capacidad para convertir la costumbre y el detalle anecdótico en expresión atemporal de una cultura, pero no hay duda de que en esa misma vía se supo mover Marín Bagües. Las lecciones aprendidas del simbolismo europeo se muestran en sus óleos y dibujos fundamentales para recrear plásticamente el carácter y el paisaje aragonés. Y todo ello sin renunciar a puntuales incursiones en el tratamiento de asuntos más propios de los lenguajes idealistas europeos, tal y como demostró en trabajos como *La nave de Petrarca* (1917-20).

Pese a haberse apartado de la pintura durante determinados periodos de su trayectoria, lo cierto es que alternó éstos con la realización de algunas de las mejores interpretaciones que se realizaron del Aragón tradicional. Sin embargo, hay una faceta de la trayectoria de Marín Bagüés que no se corresponde con las premisas del regionalismo. Nos referimos al relativo aislamiento con que desarrolló su trabajo, ajeno por completo al espíritu regeneracionista que caracterizó a otros miembros de su generación. Reacio a la exposición de sus obras, con probabilidad resultado de un carácter muy reservado que debió dificultar su implicación en el ambiente artístico local y nacional, no supo ejercer como cabeza visible de los pintores regionalistas aragoneses. Algo a lo que parecía llamado desde sus comienzos. Instalado la mayor parte de su trayectoria en Zaragoza, renunció también a conquistar el medio madrileño, después de que éste no colmara las expectativas de reconocimiento que él mismo se debió generar tras completar su formación en Italia. Todavía en la actualidad su pintura apenas ha traspasado los límites de su región natal, pese a que su calidad sea análoga a la de otros miembros de su generación a los que la historiografía artística ha otorgado una mayor atención.

4.1 Colección particular (Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Gitana
c. 1903
Óleo sobre lienzo pegado a tabla
46 x 26,5 cm
Áng. inf. izq.: "F. Marín y Bagüés"



Exposiciones

2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.2 Colección particular (Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Ansotano
c. 1903
Óleo sobre cartón
48,5 x 20,5 cm
Áng. inf. dcho.: "F. Marín y Bagüés"



Exposiciones

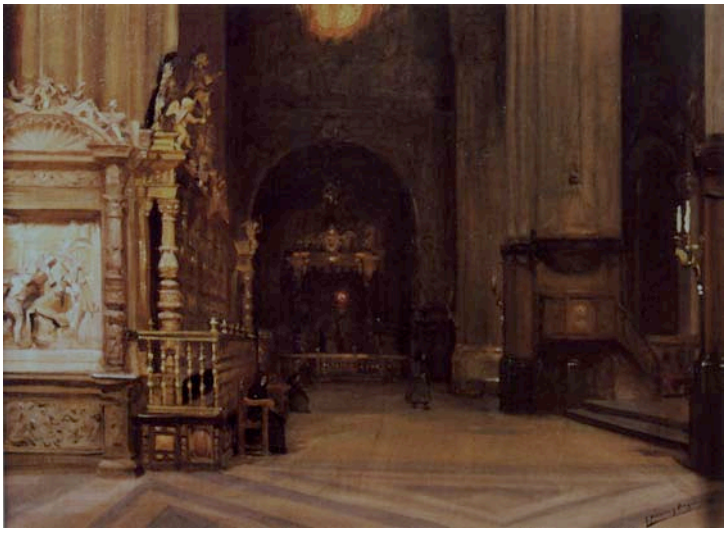
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.3 Cabildo de La Seo, Zaragoza

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Interior de La Seo
1904
Óleo sobre lienzo
49,5 x 66 cm
Áng. inf. dcho.: "F. Marín y Bagüés 1904"



Exposiciones

2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.4 Colección particular (Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Haciendo calceta
c. 1904
Óleo sobre lienzo
66 x 88 cm
Áng. inf. izq.: "F. Marín y Bagüés"



Exposiciones

1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.5 Colección particular (Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Lavandera con niños
c. 1904
Óleo sobre lienzo
32,5 x 48 cm
Áng. inf. dcho.: "F. Marín y B."



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza (*Boceto*).
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

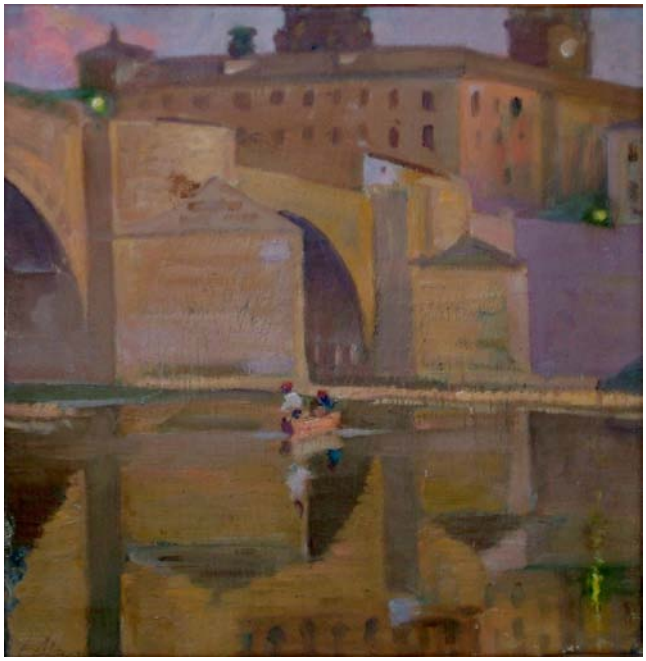
Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.6

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Debajo del Puente de piedra
1903-05
Óleo sobre lienzo
33,6 x 30,2 cm (con marco)
30,4 x 27,5 cm (sin marco)
Áng inf izq: "F. Marín" (a lápiz)



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2000. *Helios: 75 años de cultura y deporte a orillas del Ebro,* Palacio de Sástago, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCIA CAMON, M.J., *El paisaje en el Museo de Zaragoza (siglos XIX y XX)*, Madrid, Ministerio de Educación, 1984.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
Centro de Natación Helios:1925-2000: 75 años de cultura y deporte a orillas del Ebro [catálogo de exposición], Zaragoza, Centro Natación Helios, Diputación Provincial de Zaragoza, 2000.

4.7 Museo Juan Cabré (Calaceite)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Juan Cabré
1905
Óleo sobre lienzo
70 x 45 cm
Áng. sup. izq.: "A mi amigo Cabré / F. M. Bagüés / 1905".



Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.8

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Las tres edades
1905
Óleo sobre lienzo
150 ,2 x 84,8 cm (con marco)
145,5 x 81 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho: "F Marin y Bagüés / 25 años 5 1905"



Exposiciones

1905? I Exposición de la Fundación Villahermosa-Guaqui, Zaragoza.
1961: *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
BELTRAN MARTINEZ, A., *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza,* Zaragoza, Librería General, 1964.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

4.9

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Las tres edades
1905-1950
Óleo sobre lienzo
218,7 x 160 cm (con marco)
198,5 x 140 cm (sin marco)
Zona inferior izq: Anagrama
"Francisco Marín y Bagüés /
Castelserás 1905. Zaragoza 17.7.1950



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
1983. *Arte Aragones en Nueva York*, Casa de España, Nueva York.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
BELTRAN MARTINEZ, A., *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General, 1964.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Arte Aragonés en Nueva York. Semana conmemorativa de la Hispanidad en Nueva York [catálogo de exposición], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1983.
BORRAS GUALIS, G. M., "Historia del arte II", *Enciclopedia Temática de Aragón*, t. IV, 1988.
BELTRÁN LLORIS, M. y DÍAZ DE RÁBAGO,B., *Museo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

4.10

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Autoretrato
1906
Óleo sobre lienzo
77 x 55 cm
Áng. inf dcho.: "F. Marín Bagüés / AUTO-RETRATO 1906"



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.11

Colección Particular

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Baturros probando el vino
1906 c
Carboncillo sobre papel
47 x 60,5 cm



Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
En la cadiera
1907
Óleo sobre lienzo
100 x 123 cm (sin marco)
Áng. inf. idcho.: "F. Marín y Bagüés / 1907"



Exposiciones

1907. III Concurso Villahermosa-Guaqui, Zaragoza (obtuvo el primer premio).
1908. Exposición Hispano-Francesa, Zaragoza (obtuvo medalla de segunda clase).
1966. *Motivos y Paisajes de Aragón*, Palacio Provincial, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
1980. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos y Ayuntamiento de Barcelona, Madrid (Palacio de Congresos y Exposiciones) y Barcelona.
1981. *Les peintres de Saragosse de Goya à nos jours* , Ayuntamiento de Zaragoza, Bibliothèque Municipale Mably, Bordeaux; *Los pintores de Zaragoza de Goya a nuestros días*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
2004. *La modernidad y la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza en 1908*, Edificio Paraninfo, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Los pintores de Zaragoza de Goya a nuestros días [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento, 1981.
CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
La modernidad y la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza en 1908 [catálogo de exposición], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.13

Colección particular (Castelserás)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Los ermitaños
1907
Óleo sobre lienzo
114 x 88 cm
Áng. inf. izq.: "F. Marín y Bagüés"



Exposiciones

1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.14

Colección particular

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Triando prescos
1907
Óleo sobre lienzo
128 x 102 cm
Áng. inf. dcho.: "F. Marín y Bagüés / 1907"



Exposiciones

1908. Exposición Hispano-Francesa, Zaragoza.
1916. *Exposición Aragonesa de Bellas Artes*, Centro Aragonés de Barcelona, Barcelona.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.15 Colección particular (Leciñena)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Baturra del mantón blanco
1907
Óleo sobre lienzo
89 x 62 cm
Áng. inf. dcho.: "F. Marín Bagüés / 1907."



Exposiciones

1908. Exposición Hispano-Francesa, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
1994. *Centro y Periferia en la Modernización de la Pintura Española, 1880-1918*, Palacio de Velázquez de Madrid; Museo de Bellas Artes de Bilbao.
2004. *La modernidad y la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza en 1908*, Edificio Paraninfo, Zaragoza.
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Centro y Periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918 [catálogo de la exposición comisariada por Carmen Pena], Barcelona, Ministerio de Cultura, Ambit Editorial, 1993.
La modernidad y la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza en 1908 [catálogo de exposición], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.16

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Retrato del capitán Ginés
1908
Óleo sobre lienzo
147 x 82,8 cm (sin marco)
164 x 101 cm (con marco)
Áng. sup. dcho.: "F^{co} Marín B^{agüés}" / Z^{oza}
1908 / Al Capitán Ginés"



Exposiciones

1908. Exposición Hispano-Francesa, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
1982. *Arte Histórico Militar* , Capitanía General de Aragón, Zaragoza

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Arte Histórico Militar [catálogo de exposición], Zaragoza, Capitanía General de Aragón, Cazar, 1982.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
La modernidad y la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza en 1908 [catálogo de exposición], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.17 **Colección particular (Sevilla)**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Una del siglo pasado o *Una devota*
c. 1908
Óleo sobre lienzo
86 x 54 cm
Áng. inf. izq.: "F. Marín Bagüés"



Exposiciones

1908. Exposición de Arte Moderno, Casino Principal, Zaragoza (*Una devota*).
1910. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid (tercera medalla).
1916. *Zuloaga y los artistas aragoneses,* Palacio de Museos, Zaragoza.
1919. *Peinture Espagnole Moderne*, Palais de Beaux Arts, París.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Marín Bagüés su tiempo y su ciudad (1879-1961),* Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Anciana hilando
1908-09
Óleo sobre lienzo
64,3 x 75,5 cm (con marco)
61,2 x 72,5 cm (sin marco)



Exposiciones

1961: *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
BELTRAN MARTINEZ, A., *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza,* Zaragoza, Librería General, 1964.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

4.19 Colección particular (Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Francisca "la Reala" con un canastillo con frutas
1908-10
Óleo sobre lienzo
67 x 90 cm
Áng. sup. dcho.: "F. Marín y Bagüés"



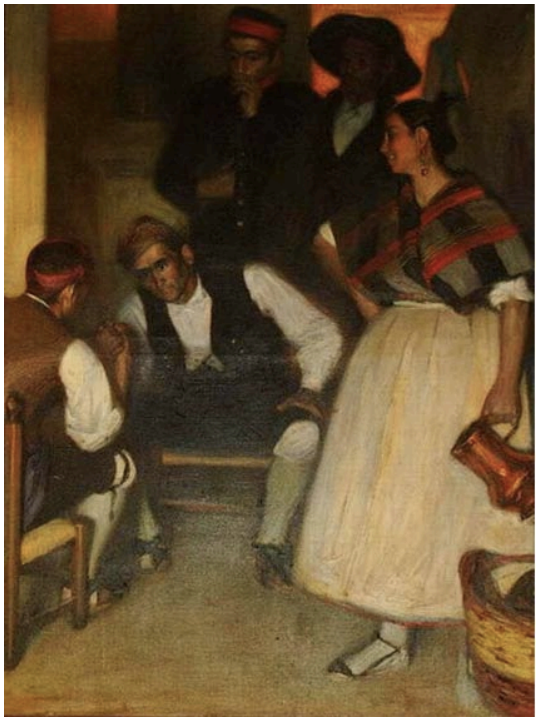
Exposiciones

2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA LOCARNA, Ana y GARCÍA-RAMA, J. Ramón, *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja y Guadalajara*, Zaragoza, Ibercaja, 1992.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Baturros pulseando en una posada
1908
Óleo sobre lienzo
111 x 80 cm



Exposiciones

1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
1980. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos y Ayuntamiento de Barcelona, Madrid (Palacio de Congresos y Exposiciones) y Barcelona.
1998. *España entre dos siglos, en torno al 98*, Ibercaja, Logroño, Zaragoza, Guadalajara y Madrid.

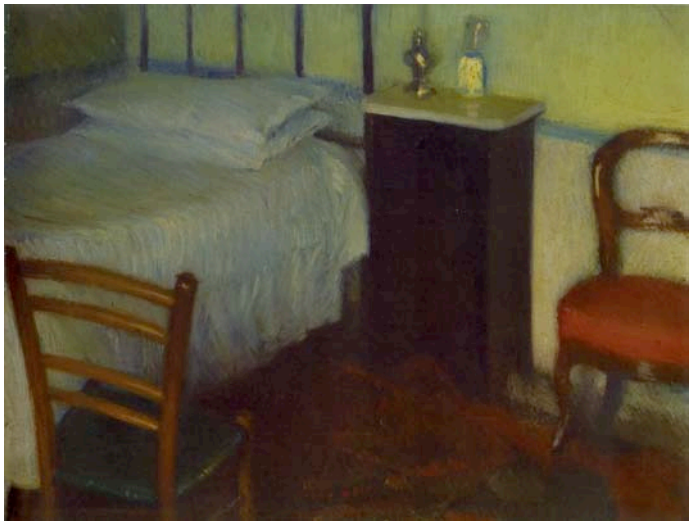
Bibliografía

Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
España entre dos siglos, en torno al 98, [catálogo de exposición], [Zaragoza], IberCaja, 1998.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.21

Colección particular (Sevilla)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Mi cuarto de Roma
1909
Óleo sobre lienzo
30,5 x 39 cm



Exposiciones

2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.22

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Anticoli Corrado
1909
Óleo sobre lienzo
56 x 45,5 cm (sin marco)
59 x 48,5 cm (con marco)
Áng. inf. izq.: "Francisco Marín Bagüés / ANTICOLI 1909"

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Paisaje
1909-13
Óleo sobre lienzo
36,5 x 42,5 cm (sin marco)
40 x 45,5 cm (con marco)



Bibliografía

Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Paisaje de montaña
1909-13
Óleo sobre lienzo
27,5 x 40,5 cm (sin marco)
31 x 43 cm (con marco)



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.

Bibliografía

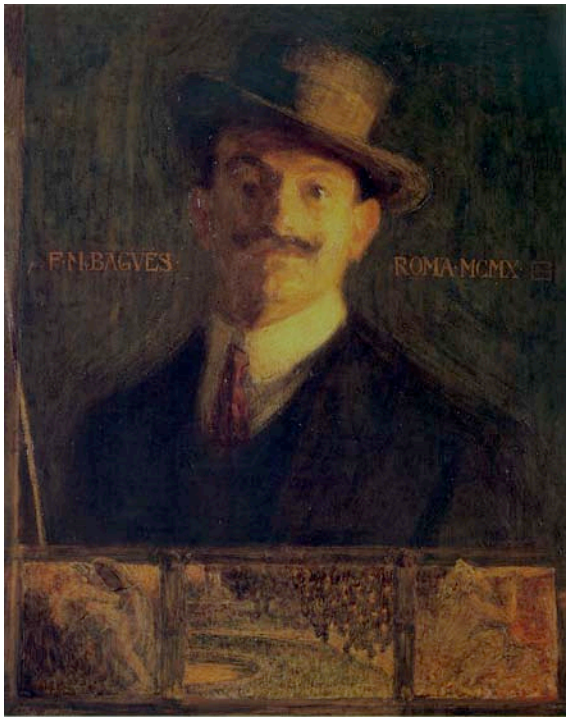
Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Paisaje
c. 1910
Óleo sobre lienzo pegado a táblex
18'5 x 23 cm
Áng. inf. izq.: "F. M. B."



4.26 **Colección particular (Sevilla)**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Autorretrato
1910
Óleo sobre lienzo pegado a panel
66 x 53 cm
Zona central izq: "F. M. y BAGÜÉS"
Zona central dcha.: "ROMA MCMX"



Exposiciones

1910. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid (*Retrato*).
1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.27

Diputación de Zaragoza

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Santa Isabel de Aragón
c. 1909
Pastel sobre papel
65 x 50 cm (sin marco)
70 x 55,5 cm (con marco)



Exposiciones

2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Marín Bagüés su tiempo y su ciudad (1879-1961),* Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

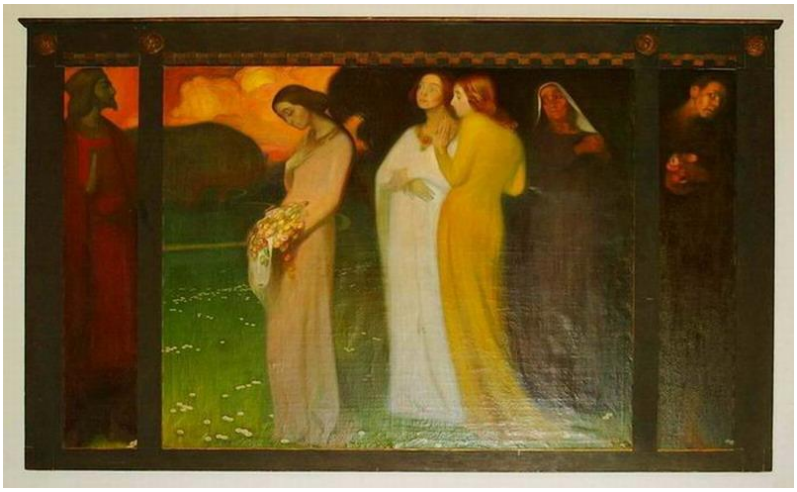
4.28

Diputación de Zaragoza

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Dueña
1910
Pastel sobre papel
63,5 x 46 cm (sin marco)
67 x 49,5 cm (con marco)



MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Santa Isabel de Portugal
1910
Óleo sobre lienzo
158 x 178; 158 x 29'5;
158 x 29'5 cm (sin marco)
188 x 284 cm (con marco)
Áng. inf. dcho. del
lienzo central: "F. MARÍN y
BAGÜÉS / ROMA -MCMX"



Exposiciones

1910. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.
1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
1980. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos y Ayuntamiento de Barcelona, Madrid (Palacio de Congresos y Exposiciones) y Barcelona.
1987. *Homenaje a la mujer aragonesa*, Sala Luzán, Zaragoza.
1991. *Artistas aragoneses desde Goya a nuestros días*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1994. *Centro y Periferia en la Modernización de la Pintura Española, 1880-1918*, Palacio de Velázquez de Madrid; Museo de Bellas Artes de Bilbao.
1999. I*magen de la Reina Santa, Infanta de Aragón y Reina de Portugal*, Iglesia de Santa Isabel, Zaragoza.
2000. *Aragón, Reino y Corona*, Centro Cultural de la Villa, Madrid.

Bibliografía

Exposción Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1910. Catálogo oficial, Madrid, Mateu, [1910].
VALENZUELA LA ROSA, V., "Una visita a la Exposición de Bellas Artes", *Heraldo de Aragón*, Zaraogza, 14 de noviembre de 1910, p.1.
Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Artistas Aragoneses. De Goya a nuestros días. [Catálogo exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991. CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
GARCÍA LOCARNA, Ana y GARCÍA-RAMA, J. Ramón, *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja y Guadalajara*, Zaragoza, Ibercaja, 1992.
Centro y Periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918 [catálogo de la exposición comisariada por Carmen Pena], Barcelona, Ministerio de Cultura, Ambit Editorial, 1993.
LORENTE LORENTE, J. P., *El arte de soñar el pasado: pinturas de historia en las colecciones zaragozanas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996.
Aragón, Reino y Corona [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2000.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.30 Heraldo de Aragón

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Cartel anunciador de Heraldo de Aragón
1910
Litografía
81 x 53,5 cm



Exposiciones

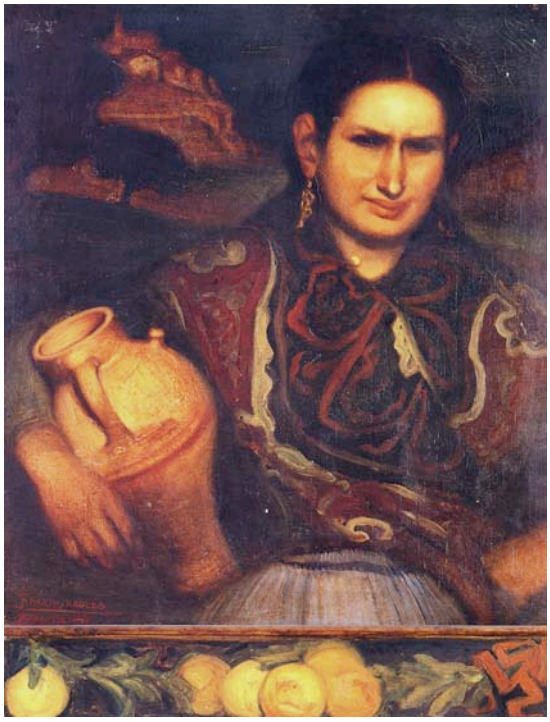
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

"El nuevo cartel de Heraldo", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 2 de enero de 1911.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.31 Museo de Zaragoza

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Mujer con botijo o *De regreso de la fuente*
1911
Óleo sobre lienzo y madera
88,5 x 70,2 cm (con marco)
67 x 59 cm (sin marco)
Áng. inf. izq.: "F. MARÍN Y BAGÜÉS / FLORENCIA 1911"



Exposiciones

1911. *Esposizziones Retrospettiva e Regionale Toscana*, Florencia (*Gente della mia terra*).
1916. *Zuloaga y los artistas aragoneses*. Palacio de Museos. Zaragoza (*De regreso de la fuente*).
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

BELTRAN MARTINEZ, A.: *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza,* Zaragoza, Librería General, 1964 (*La moza del cántaro*).
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.32

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Paisaje de Florencia o *Vista de un pueblo*
1911
Óleo sobre lienzo
97,5 x 95,5 c
Áng. inf. izq.: " F. Marín / FLORENCIA / MCMXI"

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
BELTRAN MARTINEZ, A., *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza,* Zaragoza, Librería General, 1964.
GARCIA CAMON, M.J., E*l paisaje en el Museo de Zaragoza (siglos XIX y XX)*, Madrid, Ministerio de Educación, 1984.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

4.33

Diputación de Zaragoza

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Compromisario de Caspe
1912
Pastel sobre papel
58 x 51 cm (sin marco)
62,5 x 55,5 cm (con marco)



4.34 **Diputación de Zaragoza**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Dos compromisarios de Caspe
1912
Pastel sobre papel
47 x 62 cm (sin marco)
53,5 x 67,5 cm (con marco)



4.35

Diputación de Zaragoza

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Compromisario de Caspe
1912
Pastel sobre papel
61,5 x 47,5 cm (sin marco)
66 x 51,5 cm (con marco)



Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Marín Bagüés su tiempo y su ciudad (1879-1961),* Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.36 **Diputación de Zaragoza**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Fray Bonifacio Ferrer
1912
Pastel sobre papel
63 x 48,5 cm (sin marco)
Áng. inf. izq.: "Fc. Marin y Bagüés
Florencia 1912"



MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Los Compromisarios de Caspe
1912
Óleo sobre lienzo
164 x 294 cm
Áng. inf. izqdo.: "F. Marín y Bagüés" (también firmado en marco)



Exposiciones

1913? Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas, Casino de la Hispano-Francesa, Zaragoza.
1915. Exposición artística de la Academia de Bellas Artes de Cádiz.
1915. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid (medalla de 2ª clase).
1916? *Zuloaga y artistas aragoneses*, Palacio de Museos, Zaragoza.
1919. *Peinture Espagnole Moderne*, Palais de Beaux Arts, París.
1921. *Exposición de Arte Español*, Royal Academy of Arts, Londres.
1956. Exposición homenaje a Marín Bagüés, Palacio Provincial, Zaragoza, 1956.
1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza, Madrid y Barcelona.
1991. *Artistas aragoneses. Desde Goya a nuestros días*. La Lonja. Zaragoza
2000. *Aragón, Reino y Corona*, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
2002. *Lux Ripacurtiae VI. Galería de personajes*, Casa de Cultura de Graus (Huesca).
2002. *Aragón, de Reino a Comunidad. Diez siglos de encuentros*, Palacio de la Aljafería, Zaragoza.

Bibliografía

Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura. 1915. Catálogo, Madrid, Mateu, [1915].
RIVERITA, "Arte y artistas regionales", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 27 de febrero de 1913.
Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Artistas Aragoneses. De Goya a nuestros días. [Catálogo exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991. CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
GARCÍA LOCARNA, Ana y GARCÍA-RAMA, J. Ramón, *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja y Guadalajara*, Zaragoza, Ibercaja, 1992.
LORENTE, J. P., *El arte de soñar el pasado: pinturas de historia en las colecciones zaragozanas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996
CABALLÚ ALBIAC, M., *Iconografía pictórica del Compromiso de Caspe*, Zaragoza, Ayuntamiento de Caspe, 1999.
Aragón, Reino y Corona [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2000.
Lux Ripacurtiae VI: galería de personajes ribagorzanos [catálogo], Graus, Ayuntamiento de Graus, 2002.
Aragón, de Reino a Comunidad. Diez siglos de encuentros [catálogo], Zaragoza, Cortes de Aragón, 2002.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.
Joyas de un Patrimonio III: restauraciones de la Diputación de Zaragoa (1999-2003), Zaragoza, DIputación Provincial, 2003.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.38

Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Retrato de Don Segismundo Moret y Prendengast
c. 1913
Óleo sobre lienzo
Áng. sup. izq.: "F. Marín y Bagüés"



Exposiciones

Bibliografía

Fondo de pintura, aguafuertes, dibujos de Academia de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1995.
GARCÍA GUATAS, M., *Marín Bagüés su tiempo y su ciudad (1879-1961),* Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.39

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Hombre con dulzaina
c. 1913
Pastel sobre cartón
53 x 38 cm (sin marco)



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

4.40

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Mujer con bandeja (para El pan bendito)
c. 1913
Carboncillo sobre papel
61 x 47 cm (sin marco)
Zona inferior izquierda: "Fco Marín Bagüés"



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

4.41 **Colección particular, Zaragoza**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
El pan bendito (boceto)
c. 1913
Gouache sobre papel
24 x 24 cm (sin marco)
46 x 46 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "Franco Marín y Bagüés / Zaragoza / A. Bayod ¿S amigo?".



Bibliografía

ZAPATER, A., "Boceto inédito del pintor Marín Bagüés", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19 de mayo de 2000.

4.42

Colección particular

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Boceto para El pan bendito
1913
Óleo
39 x 52 cm
Áng. inf. izq.: "F. Marín Bagüés 1913"



Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.43 Ayuntamiento de Zaragoza

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
El pan bendito
1914
Óleo sobre lienzo
184 x 252 cm
Áng. inf. dcho.: "F. Marín y Bagüés"



Exposiciones

1915. Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid.
1916. *Zuloaga y los artistas aragoneses*. Palacio de Museos. Zaragoza.
1916. *Exposición Aragonesa de Bellas Artes*. Centro Aragonés de Barcelona. Barcelona.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2003. *Territorium: el largo camino hacia las comarcas en Aragón*, Palacio de La Lonja, Zaragoza
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

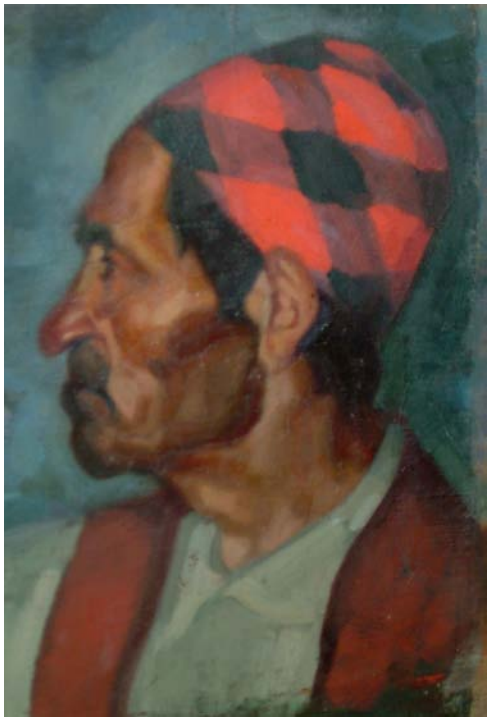
Bibliografía

Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Territorium: el largo camino hacia las comarcas en Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
GARCÍA GUATAS, M., Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961), Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.44

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Hombre con cachirulo
c. 1914
Óleo sobre lienzo
45,6 x 32,1 cm (con marco)
42,4 x 29,2 cm (sin marco)
Lado derecho, zona del hombro: "F℠ Marín / Bagüés"



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
BELTRAN MARTINEZ, A., *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza,* Zaragoza, Librería General, 1964.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

4.45 **Colección particular (Zaragoza)**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Baturra con mantón de rayas
1914
Óleo sobre lienzo
86 x 61 cm
Áng. inf. izq.: "F. Marín Bagüés Leciñena 1914"



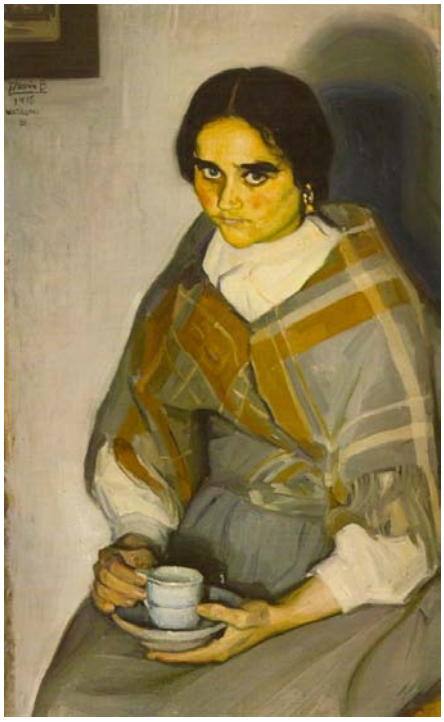
Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Baturra enferma
1915
Óleo sobre lienzo
92 x 54 cm
Áng. isup. izq.: "F. Marín B / 1915 / Castelserás"



Exposiciones

1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.47 **Museo de Zaragoza**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Florencio Jardiel
1915
Óleo sobre lienzo
69 x 49,5 cm



Exposiciones

1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.48

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Baturros tocando el tambor y la flauta
c. 1916
Óleo sobre lienzo
127,1 x 83,3 cm (con marco)
123 x 80 cm (sin marco)



Exposiciones

1961: *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

BELTRAN MARTINEZ, A., *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General, 1964
Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

4.49

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Cartel para las Fiestas del Pilar de 1916
(reverso de Bardaxí)
c. 1916
Óleo sobre lienzo
76 x 59,5 cm (sin marco)
79,5 x 63,4 cm (con marco)



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

4.50 **Ayuntamiento de Zaragoza**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Cartel de fiestas del Pilar 1916
1916
Copia



Bibliografía

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

4.51

Ayuntamiento de Castelserás

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Escudo de Castelserás
1917
Temple sobre tabla
60 x 50 cm
Áng. inf dcho.: "1917"
Anagrama



Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Bodegón con mujer o *En sueños*
c. 1916
Óleo sobre lienzo pegado sobre tabla 31,8 x 78,6 cm (con marco)
29,2 x 78,5 cm (sin marco)



Exposiciones

1961: *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

4.53 **Colección particular (Madrid)**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Bodegón con cesta de verduras, plato con cerezas y cerámicas
1917
Óleo sobre lienzo
60 x 72 cm
Zona inf. dcha.: "Franco Marín y Bagüés / Madrid 1917"



Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

4.54

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Bartolomé Leonardo de Argensola
1916-1918
Óleo sobre lienzo

Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza



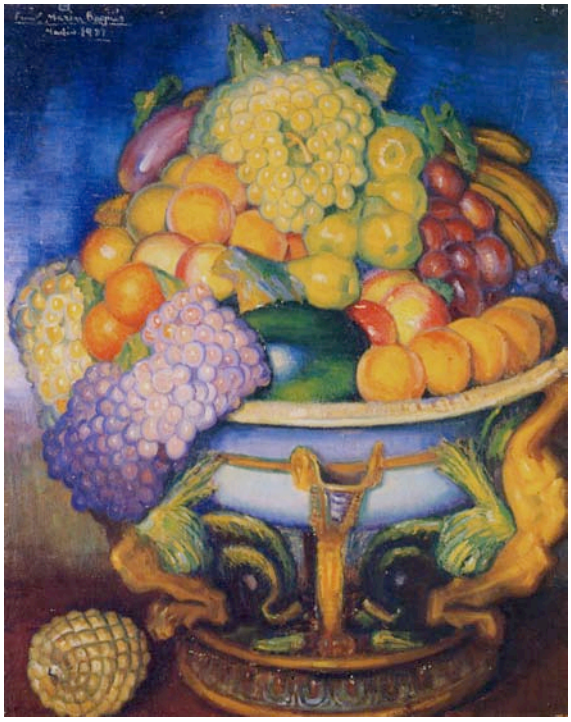
Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.55

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Frutero
1917
Óleo sobre lienzo
76 x 59 cm
Áng. sup. izq.: "Franco Marín Bagüés / Madrid 1917"



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
La nave de Petrarca o *Naufragio*
1917-1920
Óleo sobre cartón
53 x 75 cm
Áng. inf. izq.: "F. Marín Bagüés"



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza. (*Ulises y las sirenas*).
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.57 Universidad de Zaragoza

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
La nave de Petrarca
c. 1918-1920
Aguafuerte
25 x 35 cm
Áng. inf. izq.: "M"



Exposiciones

1983. *Exposición del Patrimonio Artístico de la Universidad de Zaragoza,* Zaragoza.

Bibliografía

ALMERÍA GARCÍA, J- A., GIMÉNEZ NAVARRO, C., LOMBA SERRANO, C., y RÁBANOS FACI, C., "El patrimonio artístico de la Universidad de Zaragoza", en *Historia de la Universidad de Zaragoza*, Madrid, Editorial Nacional, 1983.
ALMERÍA GARCÍA, J. A., GIMÉNEZ NAVARRO, C., LOMBA SERRANO, C., y POBLADOR MUGA, P., *Patrimonio histórico artístico de la Universidad de Zaragoza. Del Siglo XVI al siglo XXI*, Zaragoza, Consejo Social de la Universidad de Zaragoza, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Crimen en la noche
1918-1920
Aguafuerte
24 x 34 cm
Áng. inf. dcho: "Fco MARÍN BAGÜÉS XIX"



Exposiciones

1983. *Exposición del Patrimonio Artístico de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza

Bibliografía

ALMERÍA GARCÍA, J- A., GIMÉNEZ NAVARRO, C., LOMBA SERRANO, C., y RÁBANOS FACI, C., "El patrimonio artístico de la Universidad de Zaragoza", en *Historia de la Universidad de Zaragoza*, Madrid, Editorial Nacional, 1983.
ALMERÍA GARCÍA, J. A., GIMÉNEZ NAVARRO, C., LOMBA SERRANO, C., y POBLADOR MUGA, P., *Patrimonio histórico artístico de la Universidad de Zaragoza. Del Siglo XVI al siglo XXI*, Zaragoza, Consejo Social de la Universidad de Zaragoza, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Dos mujeres desnudas en el río
c. 1918
Tinta sobre papel
24 x 14 cm
Áng. inf. dcho.: "Fº M. Bagüés".
Anagrama



Exposiciones

1983. *Exposición del Patrimonio Artístico de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza

Bibliografía

ALMERÍA GARCÍA, J- A., GIMÉNEZ NAVARRO, C., LOMBA SERRANO, C., y RÁBANOS FACI, C., "El patrimonio artístico de la Universidad de Zaragoza", en *Historia de la Universidad de Zaragoza*, Madrid, Editorial Nacional, 1983.
ALMERÍA GARCÍA, J. A., GIMÉNEZ NAVARRO, C., LOMBA SERRANO, C., y POBLADOR MUGA, P., *Patrimonio histórico artístico de la Universidad de Zaragoza. Del Siglo XVI al siglo XXI*, Zaragoza, Consejo Social de la Universidad de Zaragoza, 2004.

4.60 **Colección particular (Zaragoza)**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
El príncipe encantado
1919
Aguafuerte
21,3 x 15 cm
Áng. inf. dcho: "F. M. BAGÜÉS XIX"



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.61 **Museo de Zaragoza**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Vencedor
c. 1920
Dibujo a pluma
25 x 40,5 cm
Áng. inf. izq.: Anagrama



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.

4.62 **Colección particular (Zaragoza)**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Las tres edades
1919
Óleo sobre lienzo
158 x 135 cm
Áng. sup. dcho.: "Franco Marín y Bagüés / Castelserás (Teruel) 1919"



Exposiciones

1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.63

Colección particular (Madrid)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Bodegón con manzanas, loza, chocolatera y frasco verde
1919
Óleo sobre lienzo
59 x 72,5 cm
Áng. sup. dcho.: "Franco Marín y Bagüés / CASTELSERÁS 1919"



Exposiciones

2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.64 **Colección particular (Madrid)**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Bodegón con almirez, pepinos, garrafa y clavelina en una taza
c. 1920
Óleo sobre lienzo
60 x 77,5 cm
Áng. sup. dcho.: "F. Marín y Bagüés"



Exposiciones

2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Paisaje de Zaragoza
1923
Óleo sobre tabla
15 x 25 cm (sin marco)
18 x 28 cm (con marco)
Reverso: "Zaragoza, 1923. Fco. Marín Bagüés"



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

4.66 **Colección particular (Pontevedra)**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Bautizo
1923
Dibujo a pluma
23,5 x 30,5 cm
Áng. inf. dcho.: Anagrama



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Preparando boda
c. 1923
Dibujo a plumilla con tinta china sobre papel
23,5 x 30 cm



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979. *Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza,* Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Aguaitando
c. 1923
Dibujo a plumilla con tinta china sobre papel
22,7 x 30,3 cm
Áng. inf. izq.: anagrama del autor



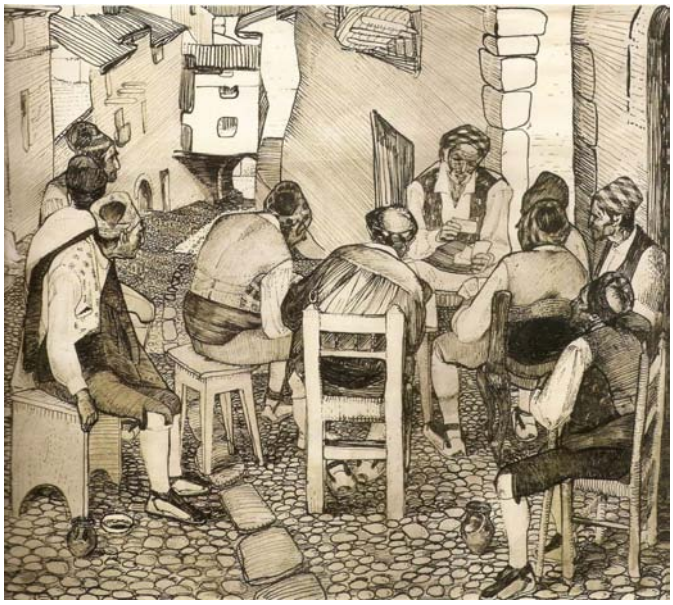
Exposiciones

1961: *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Guiñote
c. 1923
Dibujo a plumilla con tinta china sobre papel
23,4 x 30,3 cm
Áng. inf. dcho.: Anagrama



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
LOMBA SERRANO, C., "Pintura regionalista en Aragón: 1900-1930", *Artigrama*, 12, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 503-518.
GARCÍA GUATAS, M., *Marín Bagüés su tiempo y su ciudad (1879-1961),* Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.70 **Colección particular (Sevilla)**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Entierro
c. 1923
Dibujo a pluma
23 x 30 cm
Áng. inf. izq.: Anagrama



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2010. *Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas.* Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.71 **Colección particular (Zaragoza)**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Bodegón con frutas, cerámicas y el Hermes de Velázquez
c. 1925
Óleo sobre lienzo
61 x 72,5 cm



Exposiciones

2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.72 Museo de Zaragoza

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Vista de la catedral de León
1926
Óleo sobre lienzo
61 x 73 cm
Áng. inf. izq.: "F^co^ Marín Bagüés / León 1926 Agosto"



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.73 Colección Laborda-Lázaro (Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Autorretrato
1927
Óleo sobre lienzo
25,7 x 30,2 cm
Áng. inf. izq.: "AUTORRETRATO / FRAN^{CO} Marín Bagüés / D. 1927 Zaragoza



Exposiciones

2006. *Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón*, Palacio de la Lonja, Zaragoza
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, 2006.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
El Gallopuente (Castelserás)
1928
Óleo sobre lienzo
60 x 72 cm
Áng. inf. izq.: "Fco Marín Bagüés / Castelserás 1928 / EL GALLOPUENTE"



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.75

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Mujer con abanico
c. 1928
Óleo sobre lienzo
96,8 x 66,9 cm (con marco)
93 x 63 cm (sin marco)
Áng. inf. izq.: "F^{co} Marín y Bagüés / 8.28." Anagrama.



Bibliografía

Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

4.76 **Colección particular (Madrid)**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Miguel Allué Salvador
1929
Óleo sobre lienzo
168,5, x 104 cm
Zona inf. dcha.: "F^{CO} Marín Bagüés / Madrid Oc^{bre} 1929"



Exposiciones

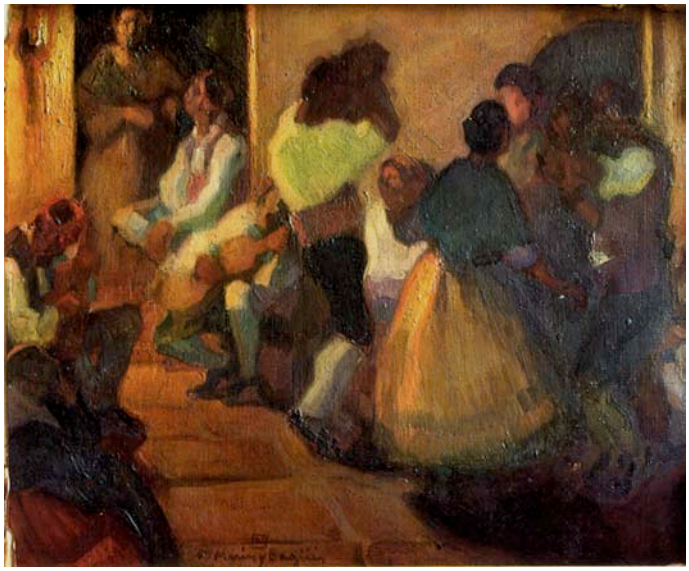
2010. *Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas.* Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.77 **Colección particular**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Jota en un patio
c. 1915
Óleo sobre lienzo
31,5 x 38 cm
Zona inf. izq.: "F. Marín y Bagüés"



Exposiciones

1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004

4.78 **Colección particular (Sevilla)**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Jota
c. 1923
Dibujo a pluma
23 x 30 cm
Áng. inf. izq.: Anagrama



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2010. *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas*, Zaragoza, Cajalón, 2010.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
La Jota
1932
Óleo sobre lienzo
181,5 x 225 cm (con marco)
160 x 203 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: Anagrama, "Franco Marín y Bagüés, Agosto, 24, 1932."



Exposiciones

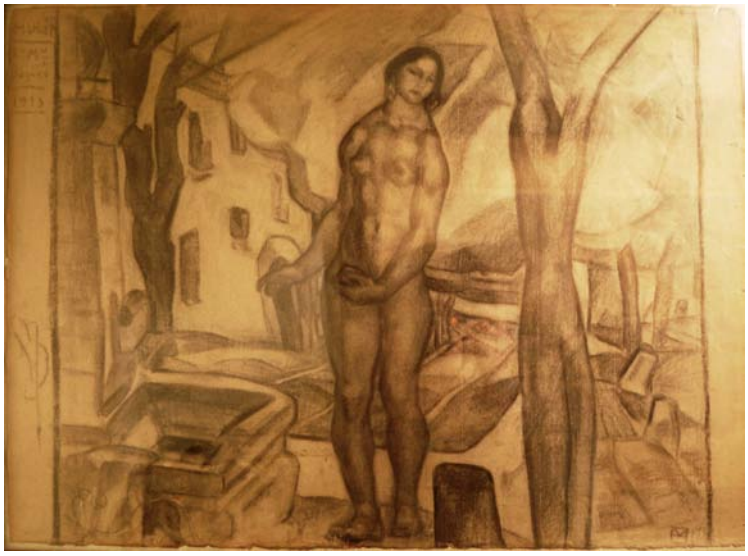
1934. *Concurso Nacional de pintura de trajes regionales*, Madrid.
1951. *Exposición Regional de Artes Plásticas*, Zaragoza.
1951. *I Bienal Hispanoamericana de Arte*, Madrid.
1956. *Francisco Marín Bagüés. Antología de Homenaje,* Zaragoza.
1961. *Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza, Octubre.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
1995. *Luces de la ciudad. Arte y Cultura en Zaragoza 1914-1936*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2000. *La musique et les arts figurés en Espagne,* Museo Goya, Castres.
2009. *Genius loci: visiones artísticas de una ciudad. Zaragoza 1908-2008*, Sala de exposiciones de Cajalón, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
BELTRAN MARTINEZ, Antonio: *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza,* Zaragoza, Librería General, 1964.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
BORRAS GUALIS, G. "Historia del arte II", *Enciclopedia Temática de Aragón*, t. IV, 1988, pp. 564 y 567.
GARCÍA LOCARNA, Ana y GARCÍA-RAMA, J. Ramón, *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja y Guadalajara*, Zaragoza, Ibercaja, 1992.
Artistas Aragoneses. De Goya a nuestros días. [catálogo exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991.
Luces de la Ciudad. Arte y Cultura en Zaragoza. 1914-1936 [catálogo exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón y Ayunt. de Zaragoza, 1995.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
GARCÍA GUATAS, M., "La imagen costumbrista de Aragón", en *V Curso de Lengua y Literatura en Aragón*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1999.
La musique et les arts figurés en Espagne [catálogo de exposición], Castres, 2000.
BELTRÁN LLORIS, M. y PAZ PERALTA, J.A.(coords.), Museo de Zaragoza. Guía, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
GARCÍA GUATAS, M., Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961), Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.
LORENTE LORENTE, J. P. (ed.), Zaragoza vista por los artistas, 1808-2008, Zaragoza, Fundación Zaragoza 2008, 2008.
GARCÍA GUATAS, M., Francisco Marín Bagüés 1879-1961, en colecciones privadas, Zaragoza, Cajalón, 2010.

4.80 **Colección particular, Zaragoza**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Mujer
1933
Lápiz sobre papel
39 x 54 cm (sin marco)
48 x 63,5 cm (con marco)
Áng. sup. izq.: "Fco Min Bagüés / 1933"
Áng. inf. dcho.: "1932 4?"



4.81

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Autorretrato con medalla
1934
Pastel pegado a tabla y escayola
56 x 45,5 cm
Áng. sup. dcho.: "AUTO-RETRATOS- Z^{ZA}-M / Francisco Marín Bagüés / MCMXXXIV"



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

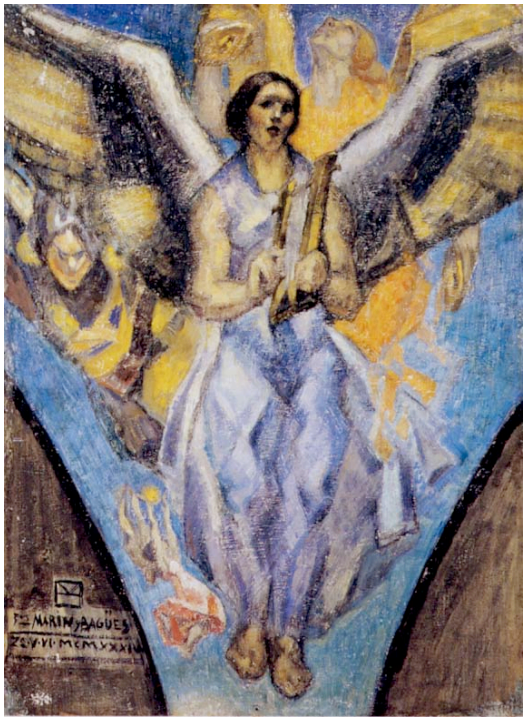
Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.82

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Ángel músico
1934
Óleo sobre cartón
52 x 37 cm
Áng. inf.. izq..: "F^{CO} MARÍN y BAGÜÉS / Z V VI MCMXXXIV"



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

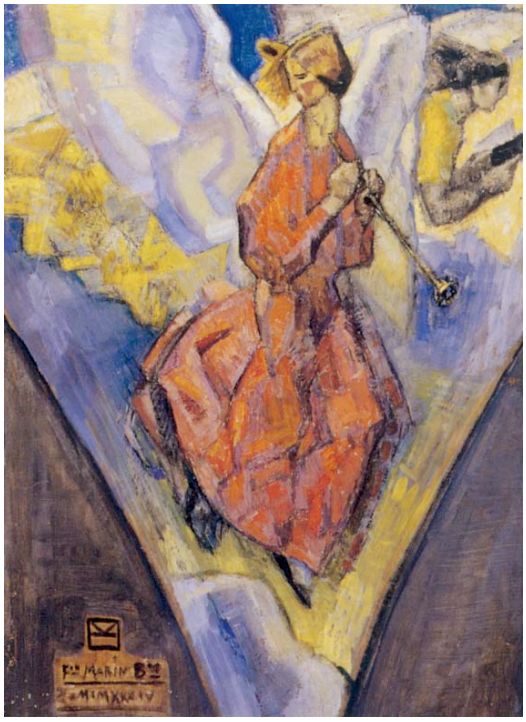
Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.83

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Ángel músico
1934
Óleo sobre cartón
52 x 37 cm
Áng. inf.. izq..: "F^{CO} MARÍN y B^{ES} / Z MCMXXXIV"



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.84

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Ángel danzante
1934
Óleo sobre cartón
52,5 x 37 cm
Áng. inf.. izq..: "F^{CO} MARÍN y BAGÜÉS / Z ·XVII ·V· MCMXXXIV"



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

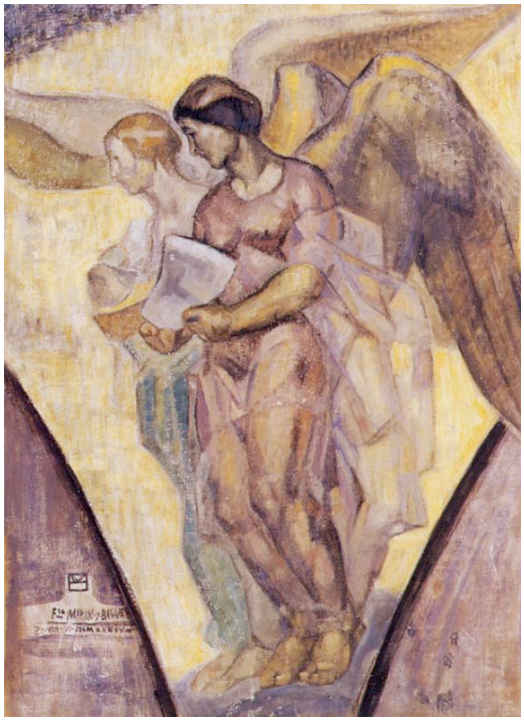
Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.85

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Ángel cantor
1934
Óleo sobre cartón
52,5 x 37 cm
Áng. inf.. izq..: "F^{CO} MARÍN y BAGÜÉS / Z ·VIII· MCMXXXIV"



Exposiciones

1961. *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2004.

4.86

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Jardines de Boboli (Florencia)
1911-1936
Óleo sobre lienzo
56,8 x 43,4 cm (con marco)
54 x 41 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "Anagrama / Fco Marín y Bagüés / Florencia 1911 / Z 36"



Exposiciones

1961: *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
GARCIA CAMON, M.J., *El paisaje en el Museo de Zaragoza (siglos XIX y XX)*, Madrid, Ministerio de Educación, 1984.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

4.87

Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Carretera de Asturias
1936
Óleo sobre lienzo
56,1 x 43,4 cm (con marco)
53 x 40.5 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: Anagrama "Fco Marín Bagüés / León Zaragoza / 1936".



Exposiciones

1961: *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979
GARCIA CAMON, M.J., *El paisaje en el Museo de Zaragoza (siglos XIX y XX)*, Madrid, Ministerio de Educación, 1984.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

4.88 **Museo de Zaragoza (Ayuntamiento de Zaragoza)**

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Éxodo
1936-39
Lápiz sobre papel
Zona inferior: "1936-E9 ÉXODO".
Anagrama



Bibliografía

Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

MARÍN BAGÜÉS, Francisco
Los placeres del Ebro o *El Ebro: Helios*
1934-38
Óleo sobre lienzo
106 x 193,4 cm (con marco)
103 x 190,3 cm (sin marco)
Zona inferior dcha: Anagrama "Fran^{co} Marín y Bagüés / - Agosto - 1934 -38"



Exposiciones

1961: *Francisco Marin Bagüés. Exposición homenaje*, Sala del Palacio Provincial y Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.
1979. *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
1983. *Exposición Antológica del Patrimonio Artístico Municipal,* Palacio de La Lonja, Zaragoza.
1995. *90 años de arte en Aragón: Pintura y Escultura: 1905-1995,* Sala Luzán, Zaragoza.
1998-1999. *Hiberus flumen: el río Ebro y la vida*, El Casón de Reinosa, Santander; La Lonja, Zaragoza.
2000. *Helios: 75 años de cultura y deporte a orillas del Ebro,* Palacio de Sástago, Zaragoza.
2002. *Aragón de Reino a Comunidad. Diez siglos de encuentros (20 años de Autonomía, 20 años de Parlamento)*, Palacio de la Aljafería, Zaragoza.
2006. *Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón*, Palacio de la Lonja, Zaragoza

Bibliografía

Francisco Marín Bagüés. Exposición homenaje [catálogo de exposición], Zaragoza. Ed. Octavio y Felez, 1961.
BELTRAN MARTINEZ, A., *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*, Zaragoza, Librería General, 1964
Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento [catálogo de la exposición comisariada por Manuel García Guatas], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
BORRAS GUALIS, G. "Historia del arte II", *Enciclopedia Temática de Aragón*, t. IV, 1988, pp. 565- 567.
GARCÍA LOCARNA, A. y GARCÍA-RAMA, J. R., *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja y Guadalajara*, Zaragoza, Ibercaja, 1992.
90 años de arte en Aragón: Pintura y Escultura: 1905-1995 [Catálogo exposición], Zaragoza, Cai, 1995.
Hiberus flumen: el río Ebro y la vida [catálogo de la exposición], Zaragoza, 1999.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
Centro de Natación Helios:1925-2000: 75 años de cultura y deporte a orillas del Ebro [catálogo de exposición], Zaragoza, Centro Natación Helios, Diputación Provincial de Zaragoza, 2000.
Aragón de Reino a Comunidad. Diez siglos de encuentros [catálogo], Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2002.
BELTRÁN LLORIS, M. y PAZ PERALTA, J.A.(coords.), *Museo de Zaragoza. Guía*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, 2003.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001),* [Zaragoza], Ibercaja, 2002.
GARCÍA GUATAS, M., Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961), Zaragoza, CAI, 2004.
Aquaria: agua territorio y paisaje en Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, 2006.

5. RAFAEL AGUADO ARNAL (Zaragoza, 1880 – Madrid, 1951)

Pese a ser una una referencia obligada en los estudios del arte aragonés de las primeras décadas del siglo XX, Rafael Aguado Arnal no ha sido objeto por el momento un estudio monográfico sobre su figura. Tal vez debido a que su obra se encuentra dispersa y en buena medida en colecciones particulares, y pese a que, tras instalarse en Madrid a mediados de la década de 1910, recibió cierta atención por parte de determinados medios nacionales siendo su pintura alabada por críticos como José Francés o José Blanco Coris.

Nacido el 24 de octubre de 1880 en Zaragoza, era el hijo menor del matrimonio formado por Víctor Aguado Rodríguez, natural de Baltanás (Palencia), industrial, y Joanna Francisca Arnal López Valero, oriunda de Alfamén (Zaragoza). Su hermano mayor fue el periodista, abogado y escritor, Francisco Aguado Arnal. Tras la prematura muerte de su madre, su padre casó en segundas nupcias con Pilar Arnal López, hermana de su primera mujer, con la que tuvo otros tres hijos: José Águeda y Julia.

Recibió su primera formación en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, si bien ya en 1900 intentó, sin éxito, obtener la plaza de pensionado de pintura ofertada por el Ayuntamiento de Zaragoza. Previamente ya había participado en la exposición regional organizada por el Ateneo en 1898. Una vez instalado en Zaragoza Félix Lafuente, se convirtió en su discípulo, trabajando también como ilustrador del semanario satírico *Mi niño* (1905-06). Convocada una nueva plaza de pensionado por parte del Ayuntamiento en 1906 ganó la oposición, cuyo último ejercicio consistió en el boceto *Dispuestos para reñir (baturros)*[50]. Esto le permitió trasladarse a Madrid donde se matriculó en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado durante los cursos 1906-07 y 1907-08[51]. Paralelamente, completó su formación en el estudio del pintor Eduardo Chicharro. Sabemos que era su discípulo en 1908, tal y como recoge el catálogo de la Exposición Nacional de ese año, en la que Aguado participó con su obra *Requiebro*, en la que, si bien de forma algo tosca, se

[50] Archivo Municipal de Zaragoza [A.M.Z], Gobernación 1906. Instrucción Pública, exp. 1383. También: GARCÍA GUATAS, M, y LORENTE LORENTE, J. P., "Pintores pensionados por el Ayuntamiento de Zaragoza", *Artigrama*, nº 4, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, pp. 235-258.

[51] A.E.E.P.E.G.M., Universidad Complutense de Madrid, Caja 199-1, cursos 1906-07 y 1907-08.

observa la influencia del madrileño. Aguado siguió trabajando junto a éste al menos hasta 1910, habiendo participado en ese tiempo en la exposición *Chicharro y sus discípulos* del año anterior con cinco obras, entre ellas: *El tío Roso (tipo aragonés)*, *Ría de Bilbao*, *Santo Domingo (Soria)* y *Orillas del Ebro*. Los títulos de las mismas nos hablan de un pintor atento a los temas de inspiración aragonesa pero también viajero, como era común entre los alumnos de Chicharro, que le acompañaban en sus viajes por España para recoger tipos y paisajes.

En enero de 1910 realizó junto a otro discípulo de Chicharro, José Llanas una exposición conjunta en la tienda de muebles de los hermanos González. Fue la presentación oficial en Zaragoza de los progresos realizados gracias a la beca municipal que todavía disfrutaba. Desde *Heraldo de Aragón* se destacó que lo hiciera, puesto que suponía una novedad respecto a pensionados anteriores[52]. Exhibió fundamentalmente estudios y bocetos tomados del natural: cabezas, paisajes, rincones de pueblos, interiores solitarios…

Aguado participó en las exposiciones de arte aragonés celebradas en 1911, 1912 y 1913. Llamó especialmente la atención su paso por la segunda con su obra *Un patio*, a la que sumó también *La ofrenda,* un retrato y diferentes apuntes de paisajes y otros asuntos de Aragón. En la última gustaron especialmente sus carteles. De hecho, hacía tiempo que Aguado había destacado en esta disciplina, al menos desde su participación junto a Llanas en el concurso de carteles para la feria de toros del Pilar de 1908 (obtuvieron un accésit, máxima recompensa al quedar el primer premio desierto). Posteriormente, se hizo cargo de los carteles anunciadores para las regionales de 1912 y 1913, el del baile de máscaras organizado por el Ateneo ese mismo año, y triunfó también en los concursos del Pilar en diferentes convocatorias (1913, 1915, 1922 y 1924).

Su amistad con Zuloaga se inició en esos mismos años, tras coincidir con él en Zaragoza en el establecimiento del anticuario Hermenegildo Villagrasa en 1912[53]. Junto a éste se implicó activamente en las iniciativas llevadas a cabo para homenajear la figura de Goya. En realidad, Aguado mantuvo estrechas relaciones con el ambiente artístico vasco. Su familia contaba con una residencia en Vitoria, lo que le facilitó coincidir en diferentes ocasiones no sólo con Zuloaga, con quien debió pasar algunas temporadas en Zumaia y también conocer Segovia, sino también con otros pintores locales como los hermanos Zubiaurre.

No es de extrañar, por lo tanto, que los carteles anunciadores de la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses* de 1916 salieran de su mano, participando también en la misma con tres paisajes (*Cabezo de Buenavista, Casas viejas, Un portal*) y una figura de mujer (*Baturra*). La influencia de las visiones urbanas y paisajes de Zuloaga durante en estos años resulta notable.

---

[52] "Informaciones artísticas", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 7 de enero de 1910, p. 1.
[53] ALMARAL, "In memoriam. Zuloaga y la casa de Goya", *La Crónica*, Zaragoza, 22 de noviembre de 1912, p. 4.

Otra importante amistad fue la que le unió al uruguayo Rafael Barradas, al menos, durante la estancia de éste en Zaragoza hacia 1915. Ambos se incorporaron a la revista *Paraninfo* en el mismo número, el 47, haciéndose cargo de su nuevo diseño gráfico. Su colaboración era tan directa que habían formado juntos una empresa denominada *Sociedad de Affiches Americanos Paraninfo*, la cual se anunciaba ya en ese mismo número. Una empresa gráfica publicitaria que se ofrecía para la realización de carteles, programas ilustrados y toda clase de trabajos artísticos para la "reclame moderna"[54]. La sociedad se hizo cargo, por ejemplo, de dar a conocer la perfumería Floralia de Madrid, cuya publicidad incluyeron en la citada revista. La razón última la encontramos en el hecho de que Francisco Aguado, el hermano del pintor, era el secretario general de la empresa madrileña.

La influencia de Barradas en las ilustraciones de Aguado resulta evidente, haciéndose más patente conforme avanzaban los números de *Paraninfo*. Su pintura, sin embargo, no recibió una influencia comparable. Pese a que algunos de los comentarios derivados de su participación en la exposición regional de 1915, en cuya organización volvió a colaborar con el uruguayo, apuntaban a un momento de cambio y modernidad en su pintura. En cualquier caso, a los dos paisajes que presentó en esa ocasión, uno de los cuales resultó especialmente controvertido, sumó también dos retratos, uno de ellos el de una baturra; asunto con el que destacaba en ese momento en el medio local.

Hacia 1916 Aguado abandonó definitivamente Zaragoza para instalarse en Madrid. Allí trabajó como restaurador –se anunciaba como tal en la *Revista de Bellas Artes* en 1922– y, como tal, regresaría a Zaragoza en 1925 para tratar el telón pintado por Unceta para el Teatro Principal junto a Díaz Domínguez [55] o, algunos años después, sería contratado por el Centro Mercantil. Incluso debió llegar a ocupar una plaza de restaurador en el Museo de Arte Moderno ya en la posguerra.

En cualquier caso, el traslado a Madrid también permitió a Aguado multiplicar su actividad expositiva, siendo su presencia constante en sucesivas exposiciones nacionales, los salones organizados por el Círculo de Bellas Artes y, después, algunas ediciones del Salón de Otoño y las exposiciones organizadas por la Agrupación de Paisajistas. Sus obras se difundieron a través de la revista *La Esfera* y, ya en la década de 1920, tuvo oportunidad de realizar diferentes muestras individuales. La primera tuvo lugar en enero de 1922 en el saloncito del Ateneo madrileño y, con cambios y añadidos de algunas obras, se repitió en marzo de 1924 en el salón El Siglo de Barcelona y enero de 1925 en el Centro Mercantil de Zaragoza; ésta última en compañía del escultor Enrique Anel. Mientras tanto, no había perdido contacto con el medio aragonés, participando en la Hispano-Francesa de 1919 o las exposiciones organizadas por la Asociación de Artistas Aragoneses en 1921 y 1923.

---

[54] *Paraninfo*, nº 47, Zaragoza, 7 de octubre de 1915.
[55] A.M.Z., Gobernación 1925. Varios, exp. 619.

Para entonces su obra se encontraba en plena madurez, habiendo sufrido un cambio notable a partir de una estancia parisina que tuvo lugar hacia 1920. Aguado fue, sobre todo, un paisajista, especialmente dedicado a los alrededores urbanos y los lugares de contacto entre la ciudad y la naturaleza. En relación con esa "poética de lo suburbial" definida por Jaime Brihuega[56]. Si en Zaragoza se especializó en la captación del Canal Imperial y las riberas del Ebro, en Madrid mostró predilección por las orillas del Manzanares o la zona de la Moncloa. Al mismo tiempo son una constante en su obra los paisajes castellanos y vascos, del mismo modo que se ocupó de ciudades como Segovia, Toledo, Ávila, Salamanca, Bilbao, Vitoria o Motrico.

La influencia de las visiones semiurbanas de Aureliano de Beruete se muestra compatible en sus trabajos de la segunda mitad de la década de 1910 con unos rincones urbanos de tonalidades apagadas y luces nocturnas que denotaban todavía el magisterio de Chicharro y muy especialmente Zuloaga. En cualquier caso, estas visiones quedaron pronto atrás, y sus paisajes y rincones urbanos se hicieron cada vez más luminosos, si bien siempre tamizados por una predilección por los tonos grises y azulados que prestaba especial atención a delicados matices de carácter ambiental a través de una pincelada breve que contribuía a la disolución de las formas. Una interpretación del paisaje sutilmente decorativa, de una modernidad muy contenida, deudora todavía de los impresionistas, cuyos trabajos debió conocer directamente durante la citada estancia parisina. Un viaje fundamental en su trayectoria que, a juzgar por los asuntos de sus obras, debió completar con alguna estancia italiana.

En cualquier caso, resulta complejo plantear una evolución clara en su pintura, dado que el autor no acostumbraba a datar sus obras, a lo que hay que añadir el hecho de que algunas de las más relevantes las conozcamos únicamente a través de reproducciones en blanco y negro.

La adscripción de Aguado al regionalismo responde en gran medida a una cuestión generacional, así como al hecho de que, durante un determinado momento de su trayectoria, se le conociera por sus interpretaciones de la mujer aragonesa, un grupo de obras de las que, lamentablemente, apenas hemos podido reunir testimonios. Al mismo tiempo, fue uno de los mejores paisajistas aragoneses si bien, conviene insistir en que no se centró únicamente en representar la región. De hecho, no encontramos en sus paisajes un intento por interpretar la tierra aragonesa con un cariz reivindicativo, como tampoco lo hizo en relación a la castellana o la vasca; tan sólo se trataba de llevar al lienzo aquella visión, aquel rincón que había llamado su atención. En cualquier caso, sus vistas de

[56] BRIHUEGA, J., "El reverso de la ciudad. La poética de los suburbial en el arte español del primer cuarto del siglo XX", en *Tejada y la pintura. Un relato desvelado, 1914-1925* [catálogo de la exposición comisariada por Javier Pérez Segura], Madrid, Caja Segovia, 2003, pp. 63-77.

Zaragoza ilustran perfectamente los intereses plásticos y temáticos del grupo de los regionalistas, dando lugar a algunas de las imágenes más características de este periodo.

A principios de los años treinta, introdujo algunas modificaciones en su pintura. Aunque permaneció fiel a los modos y los asuntos que había venido ensayando durante más de una década, en ese momento empezó a mostrar una mayor atención por la figura humana. Especialmente lo hizo a través de un renovado interés por los tipos rurales, los cuales incorporó a sus paisajes. En cualquier caso, se trataba de personajes anónimos, ni siquiera vinculados a un territorio determinado, afanados en el trabajo, por lo general sin rostro definido, y resueltos a partir de la las mismas manchas que ganaron protagonismo en sus interpretaciones del paisaje.

De esta nueva faceta dio testimonio su obra *Acarreo*, con la que obtuvo en una tercera medalla en la Nacional de 1930. Dos años después, en la siguiente edición, optó por sumarse a la moda de los desnudos ante el paisaje presentando al certamen unos *Desnudos a la orilla del Ebro* que también hablaban de ese nuevo interés por la figura. De todo ello dio muestras en la muestra individual que llevó a cabo en el Círculo de Bellas Artes en marzo de 1933. En cualquier caso, su obra más destacada de ese momento fue *Alegoría del Comercio, la Industria y la Agricultura*, realizada por encargo del Centro Mercantil de Zaragoza como telón de fondo para el escenario de su salón de actos. Un gran formato de carácter marcadamente decorativo en el que resulta evidente la influencia de Aurelio Arteta y sus pinturas murales para la sede del Banco de Bilbao de Madrid. Ese se convirtió en una de las últimas expresiones destacadas del regionalismo plástico aragonés. Para entonces, éste se había transformado, y ni siquiera parecía necesaria la inspiración en las gentes y el paisaje aragonés. Se trataba más bien de una reinterpretación de las propuestas del clasicismo, subrayando el carácter atemporal propio de éstas, y que se entendía como el más adecuado para representar dos grandes asuntos como eran el trabajo y el progreso. Ya no había espacio para folclorismos superficiales.

Ya en la posguerra, pese a que el autor siguió residiendo en Madrid, Aguado fue un habitual del medio artístico aragonés, participando de diferentes exposiciones colectivas y realizando algunas individuales. No hay duda de que su peculiar interpretación del paisaje, que permaneció prácticamente invariable, seguía teniendo un importante atractivo para el público local.

5.1

Colección particular (Madrid)

AGUADO ARNAL, Rafael
Patio italiano
1898
Óleo sobre tabla
40 x 19 cm (sin marco)
49,5 x 28,4 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "R. Aguado / 98"



5.2 **Colección particular (Madrid)**

AGUADO ARNAL, Rafael
Virgen Dolorosa
1900-1906
Óleo sobre lienzo
96 x 74 cm (sin marco)
98 x 76 cm (con marco)



5.3

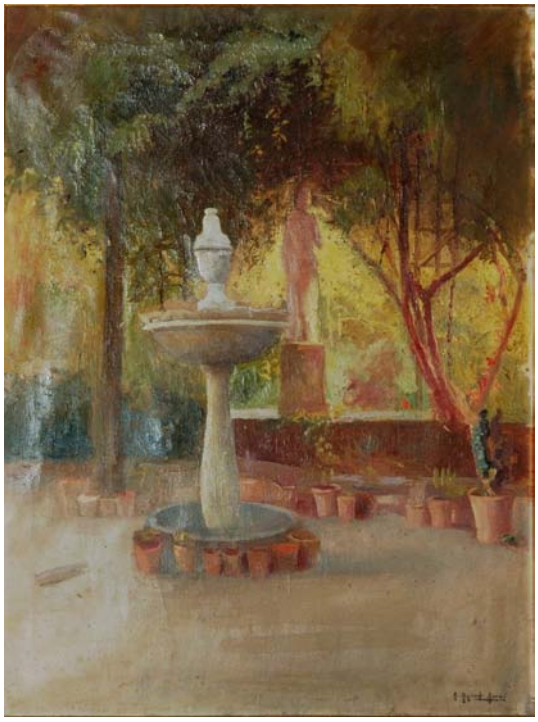
Colección particular (Madrid)

AGUADO ARNAL, Rafael
Dolorosa
1906-1908
Óleo sobre lienzo (grisalla)
67 x 60 cm (sin marco)
78 x 71,5 cm (con marco)



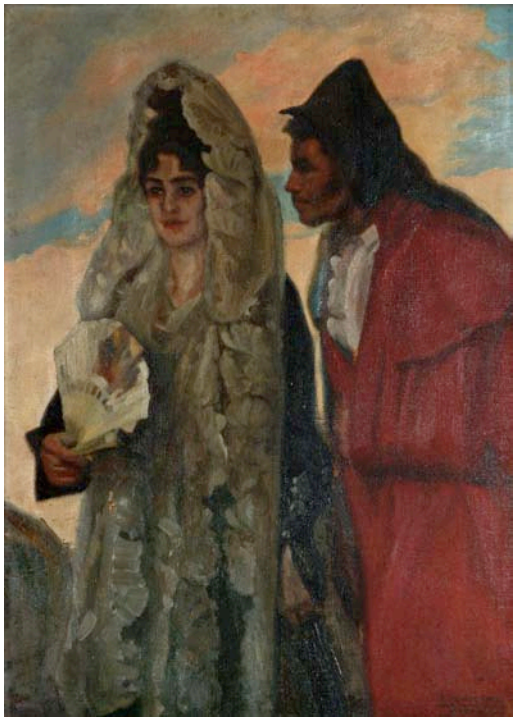
5.4 **Colección particular (Madrid)**

AGUADO ARNAL, Rafael
Jardín
1898-1906
Óleo sobre lienzo
64 x 47,6 cm (sin marco)
51,7 x 40,3 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "R. Aguado Arnal"



5.5 Colección particular (Madrid)

AGUADO ARNAL, Rafael
Requiebro o El piropo
1907
Óleo sobre lienzo
84,5 x 60 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "R. AGUADO ARNAL / MADRID 1907"



Exposiciones

1908. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid (*Requiebro*)

5.6

Colección particular (Madrid)

AGUADO ARNAL, Rafael
Retrato de María Zaragoza León
1906-1910
Óleo sobre lienzo
100 x 85 cm (sin marco)
104,5 x 99 cm (con marco)



5.7

Museo de Zaragoza

AGUADO ARNAL, Rafael
Domingo Ram, obispo de Huesca
1911
Óleo sobre tela
204 x 126 cm



Exposiciones

1911. Exposición de las obras presentadas al concurso de la Fundación Villahermosa-Guaqui, Salón del Ateneo, Zaragoza.

5.8 **Museo de Zaragoza**

AGUADO ARNAL, Rafael
Retrato del Sr. Tena (Nicolás Tena Díaz)
1910-15
Óleo sobre tela
Áng.. inf. izq.: "R. AGUADO"



5.9

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Cartel del Gran Baile de Carnaval organizado por el Ateneo, 1913
1913
Áng. inf. dcho.: "R. AGUADO"



Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.

AGUADO ARNAL, Rafael
Cartel de fiestas del Pilar 1913
1913
Litografía
Zona sup.: "ZARAGOZA 1913"



Exposiciones

1913. Exposición regional de arte, Casino de la Hispano-Francesa, Zaragoza.

Bibliografía

BUENO, P., *El cartel de fiestas del Pilar en Zaragoza,* Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

5.11

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Cartel de fiestas del Pilar 1915
1915



Bibliografía

BUENO, P., *El cartel de fiestas del Pilar en Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

5.12

Anticuarios Maturén (Zaragoza)

AGUADO ARNAL, Rafael
Vista del Pilar
1915-1924
Óleo sobre lienzo
10 x 15 cm
Firmado a lápiz en el reverso: "R. Aguado Arnal"



5.13

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Casas viejas
c. 1916
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1916. *Zuloaga y los artistas aragoneses*, Palacio de Museos, Zaragoza.

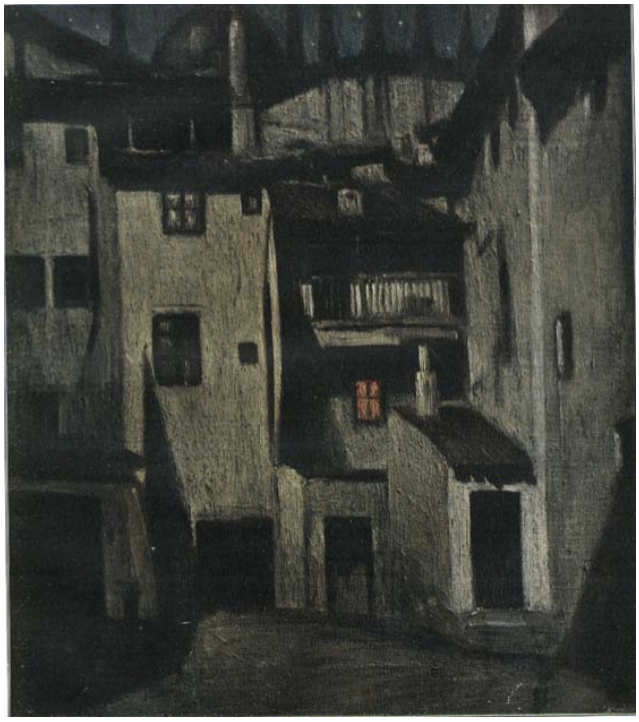
Bibliografía

"Arte Regional. Los pintores aragoneses", *La esfera*, nº 132, Madrid, 8 de julio de 1916.

5.14

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Rincón segoviano
1916-1920
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1922? Exposición Rafael Aguado Arnal, Salón del Ateneo, Madrid.

Bibliografía

La Esfera, nº 428, Madrid, 18 de marzo de 1922.

5.15

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Puerta de las Donadas (Segovia)
1916-1921
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1922. Exposición Rafael Aguado Arnal, Salón del Ateneo, Madrid.

Bibliografía

"Vida artística", *La Esfera*, nº 420, Madrid, 21 de enero de 1922.

5.16 Colección particular (Madrid)

AGUADO ARNAL, Rafael
Pradera de San Isidro
1917
Óleo sobre lienzo
46 x 62 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "R. AGUADO ARNAL / MADRID 1917

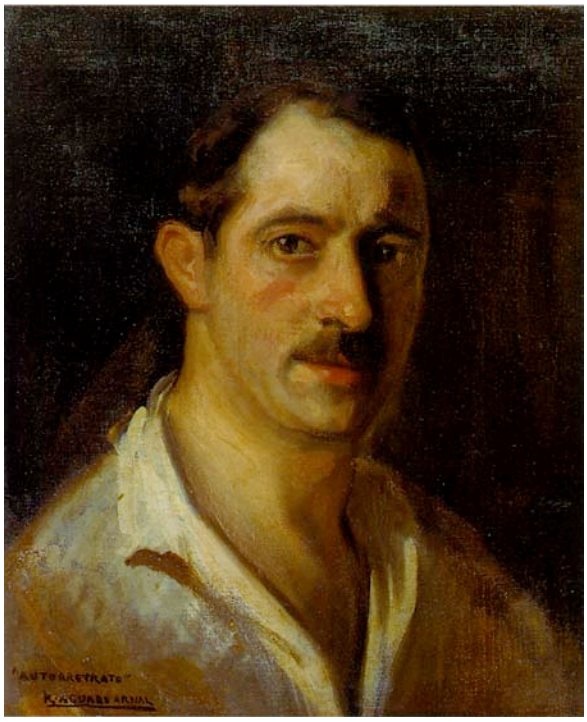


Exposiciones

1919? *Exposición Hispano-Francesa*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

5.17 Museo de Zaragoza

AGUADO ARNAL, Rafael
Autorretrato
1910-1917
Óleo sobre tela
46 x 38 cm (sin marco)
Áng. inf. izq.: "AUTORRETRATO / R. AGUADO ARNAL"



Exposiciones

1922? Exposición Rafael Aguado Arnal, Salón del Ateneo, Madrid.

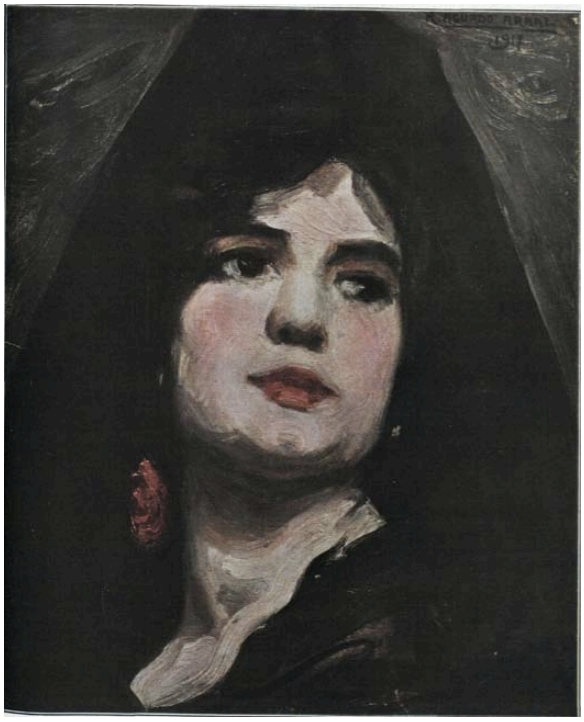
Bibliografía

BELTRÁN LLORIS, M. y DÍAZ DE RABADO CABEZA, B., *Museo de Zaragoza: Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.

5.18

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Española o *Una cañí*
1917
Óleo sobre lienzo
Áng. sup. dcho.: "R. AGUADO ARNAL / 1917"



Exposiciones

1922? Exposición Rafael Aguado Arnal, Salón del Ateneo, Madrid.
1925? Exposición Aguado-Anel, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

La Esfera, nº 228, Madrid, 11 de mayo de 1918.

5.19 Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Aldeana
c. 1917
Óleo sobre lienzo
Áng. inf. izq.: "R. AGUADO ARNAL"



Exposiciones

1922. Enero. Exposición de pinturas de Rafael Aguado Arnal, Salón del Ateneo, Madrid.

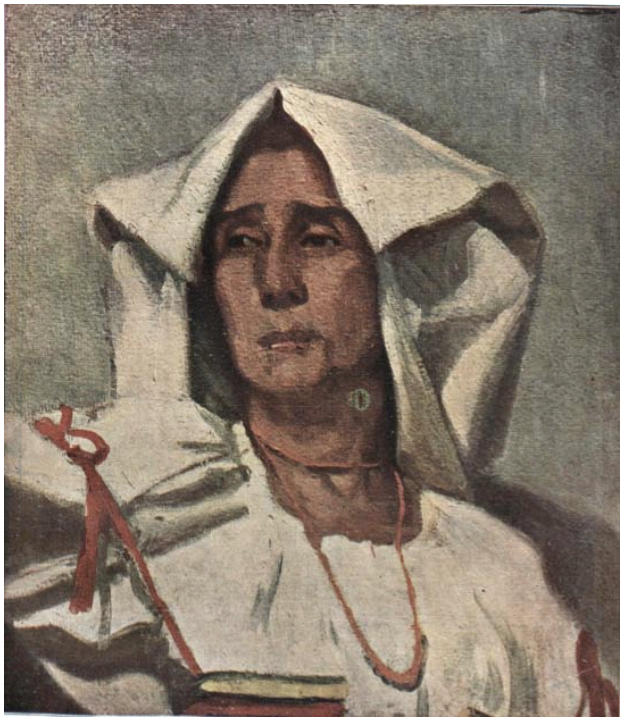
Bibliografía

La Esfera, nº 224, Madrid, 13 de abril de 1918.

5.20

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Mujer italiana
1918-1922
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1922? Exposición Rafael Aguado Arnal, Salón del Ateneo, Madrid.
1924? Exposición Rafael Aguado Arnal, Salón El Siglo, Barcelona.
1925? Exposición Aguado-Anel, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

La Esfera, nº 434, Madrid, 29 de abril de 1922.

5.21

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Cabeza de gitana
1917-1920
Óleo sobre lienzo
Áng. sup. dcho.: "R. AGUADO ARNAL"



Exposiciones

1922. Exposición Rafael Aguado Arnal, Salón del Ateneo, Madrid.

Bibliografía

"Actualidad artística en España. R. Aguado Arnal"*, Revista de Bellas Artes*, nº 4, Madrid, febrero de 1922.

5.22

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Una gitana
c. 1920
Óleo sobre lienzo
Áng. sup. izq.: "R. AGUADO ARNAL / 192?"



Exposiciones

1922. Exposición Rafael Aguado Arnal, Salón del Ateneo, Madrid.

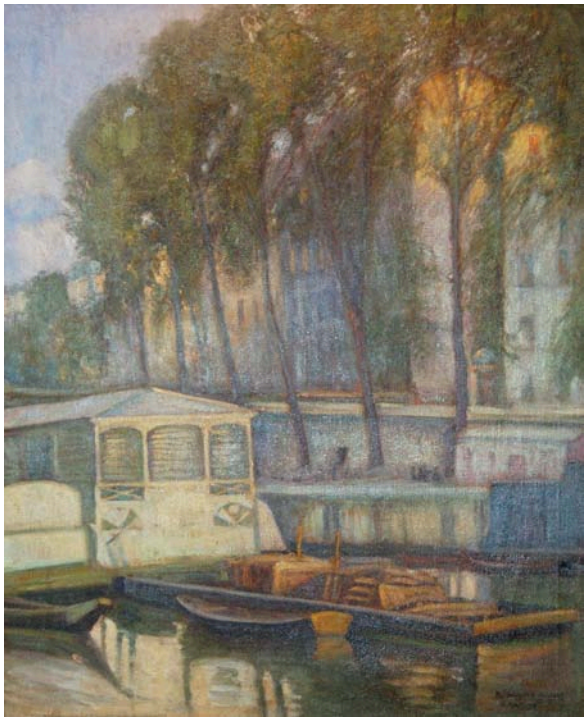
Bibliografía

"Vida artística", *La Esfera*, nº 420, Madrid, 21 de enero de 1922.

5.23

Colección particular (Madrid)

AGUADO ARNAL, Rafael
Orillas del Sena
c. 1920
Oleo sobre lienzo
110 x 89,5 cm (sin marco)
120 x 100 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "R. AGUADO ARNAL / PARÍS"



Exposiciones

1921? *I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses*, Centro Mercantil, Zaragoza.
1925. Exposición Aguado-Anel, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

OSTALÉ TUDELA, E. y ABIZANDA Y BROTO, M., "Asociación de artistas aragoneses", *El Noticiero*, 25 de diciembre de 1921, pp. 3-6.
"Artistas aragoneses. Rafael Aguado y Enrique Anel", *El Noticiero*, Zaragoza, 7 de febrero de 1925, p. 3.

5.24

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Orilla del Sena (París)
c. 1920
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1921? *I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses*, Centro Mercantil, Zaragoza.
1924. Exposición Rafael Aguado Arnal, Salón El Siglo, Barcelona.

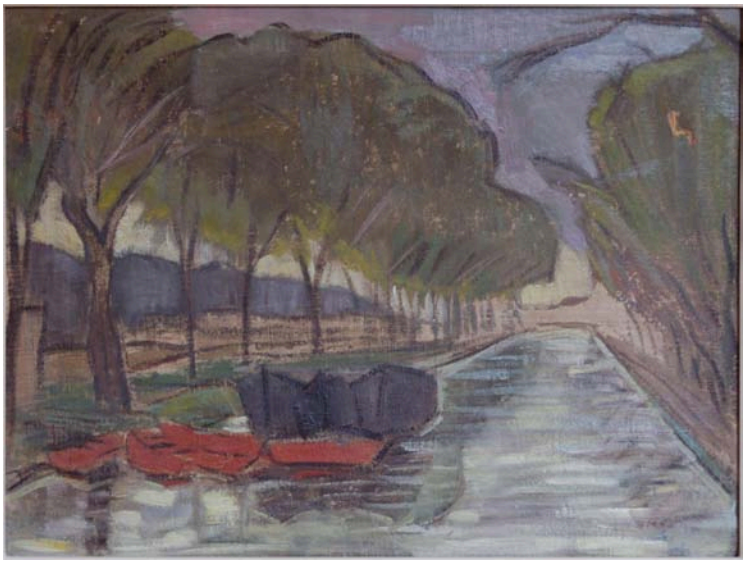
Bibliografía

CIERVO, J., "La vida artística en Barcelona. R. Aguado Arnal y Mateo Balasch", *La Esfera*, nº 535, Madrid, 5 de abril de 1924.

5.25 **Colección particular (Madrid)**

AGUADO ARNAL, Rafael

Canal Imperial de Aragón o Canal de Saint Martin
c. 1920
Óleo sobre lienzo
51 x 65,5 cm (sin marco)
66,2 x 81m (con marco)



5.26

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
El acueducto de Segovia
c. 1920



Exposiciones

1920. Salón de Otoño, Madrid.

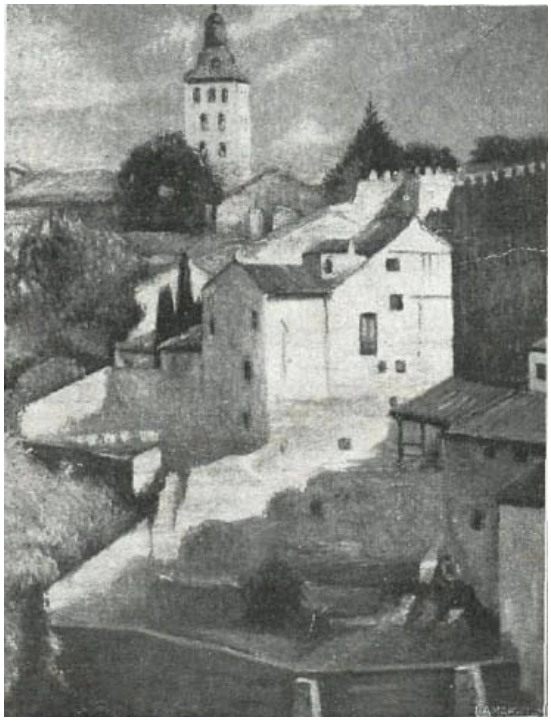
Bibliografía

"Algunas obras del Salón de Otoño", *Mundo Gráfico*, Madrid, 10 de noviembre de 1920, p. 15.

5.27

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Casas viejas (Segovia)
1920-1921
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1921. *I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses*, Centro Mercantil, Zaragoza.
1922. Exposición Rafael Aguado Arnal, Salón del Ateneo, Madrid.
1925? Exposición Aguado-Anel, Centro Mercantil, Zaragoza.

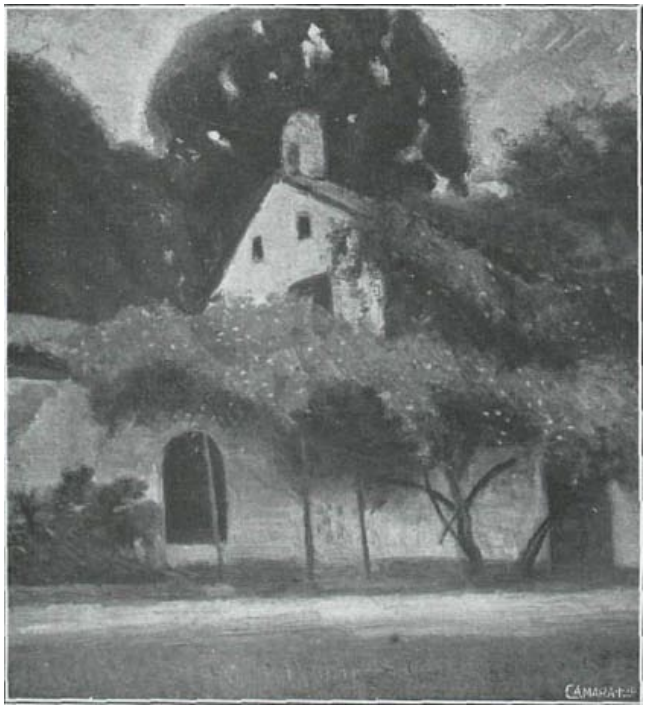
Bibliografía

"Vida artística", *La Esfera*, nº 420, Madrid, 21 de enero de 1922.

5.28

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Casa de campo
1920-1924
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1925. Exposición Rafael Aguado Arnal - Enrique Anel, Centro Mercantil, Zaragoza.

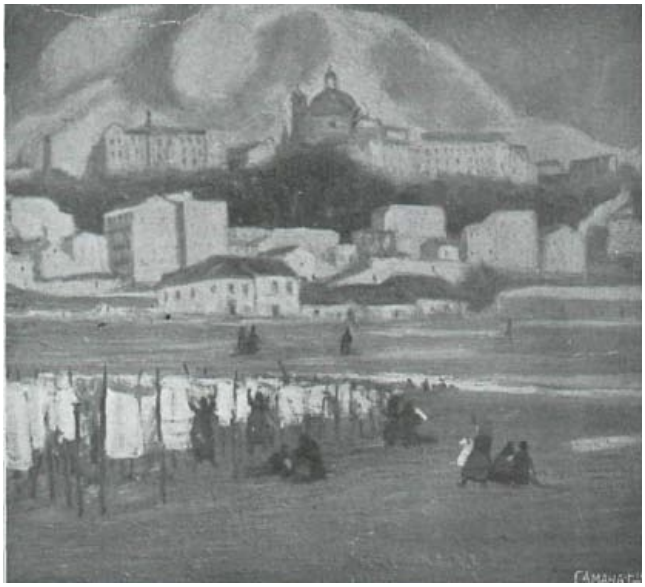
Bibliografía

"Dos exposiciones en Zaragoza", *La Esfera*, nº 578, Madrid, 31 de enero de 1925.

5.29

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Orillas del Manzanares
1920-1924
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1925. Exposición Rafael Aguado Arnal - Enrique Anel, Centro Mercantil, Zaragoza.

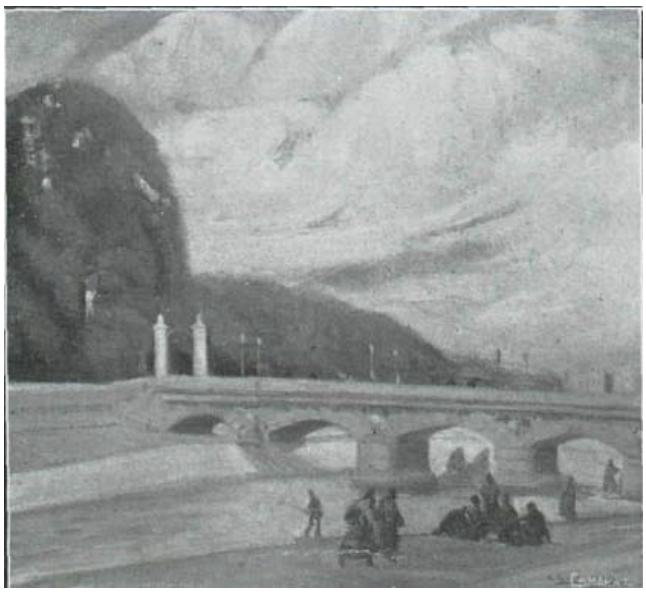
Bibliografía

"Dos exposiciones en Zaragoza", *La Esfera*, nº 578, Madrid, 31 de enero de 1925.

5.30

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Puente del Rey (Madrid)
1920-1924
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1925. Exposición Rafael Aguado Arnal - Enrique Anel, Centro Mercantil, Zaragoza.

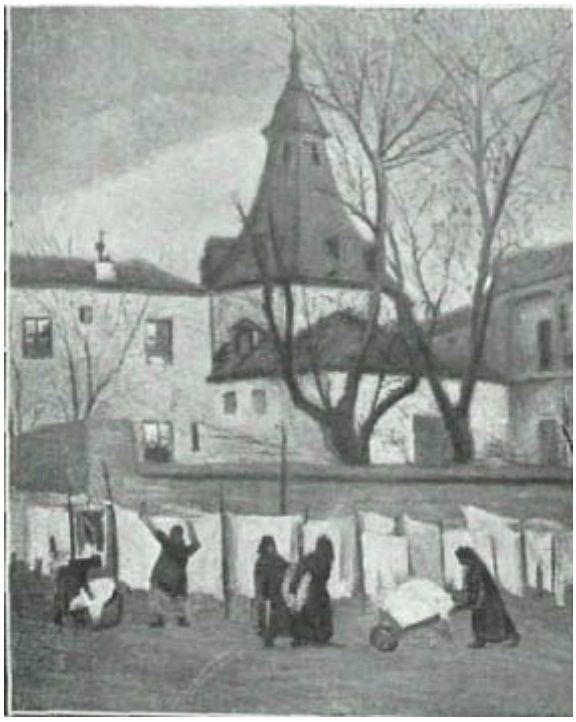
Bibliografía

"Dos exposiciones en Zaragoza", *La Esfera*, nº 578, Madrid, 31 de enero de 1925.

5.31

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Lavanderas (Madrid)
1920-1924
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1924. Exposición Rafael Aguado Arnal, Salón El Siglo, Barcelona.

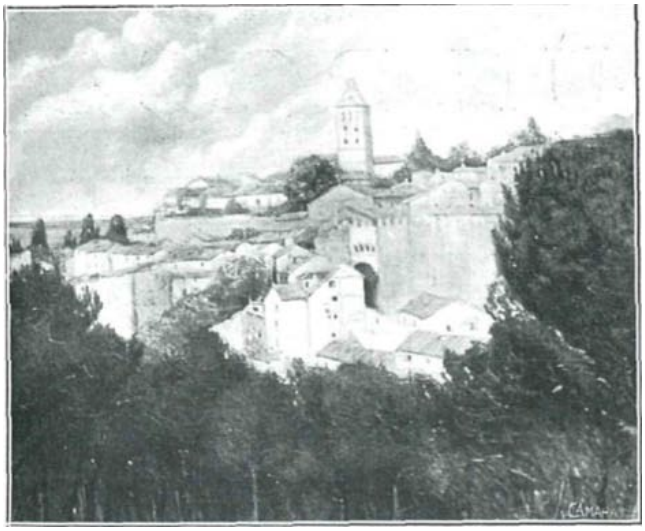
Bibliografía

CIERVO, J., "La vida artística en Barcelona. R. Aguado Arnal y Mateo Balasch", *La Esfera*, nº 535, Madrid, 5 de abril de 1924.

5.32

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Paisaje segoviano
c. 1921
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1922. Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid.
1923. II Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses, Centro Mercantil, Zaragoza

Bibliografía

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922. Catálogo oficial, Madrid, Mateu, 1922.
LAGO, S., "La exposición de Bellas Artes. El paisaje", *La Esfera*, nº 439, Madrid, 3 de junio de 1922.

5.33 Colección particular (Madrid)

AGUADO ARNAL, Rafael
Guadarrama (Siete Picos)
c. 1921
Óleo sobre lienzo
75 x 92 cm (sin marco)
89,5 x 107 cm (con marco)
Áng. inf. izq.: "R. AGUADO ARNAL / Guadarrama ¿?"



Exposiciones

1922. Enero. Exposición de pinturas de Rafael Aguado Arnal, Salón del Ateneo, Madrid.

Bibliografía

Gaceta de Bellas Artes, nº 185, Madrid, 1 de febrero de 1922, p. 7

5.34 Ayuntamiento de Zaragoza

AGUADO ARNAL, Rafael
Nocturno. Cartel de fiestas del Pilar 1922
1922
Litografía
100 x 70 cm
Áng. inf. izq.: "R. AGUADO ARNAL"
Zona sup.: "ZARAGOZA / 1922"



Bibliografía

BUENO, P., *El cartel de fiestas del Pilar en Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

5.35

Ayuntamiento de Zaragoza

AGUADO ARNAL, Rafael
Cartel de fiestas del Pilar 1924
1924
Litografía
200 x 113 cm
Zona sup.: "ZARAGOZA 1924"
Zona inf.: "FIESTAS DEL PILAR"



Bibliografía

BUENO, P., *El cartel de fiestas del Pilar en Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

5.36 **Colección particular (Madrid)**

AGUADO ARNAL, Rafael
Bodegón con vasija, tomates y pepino
c. 1924
Óleo sobre lienzo
44,5 x 40 cm (sin marco)
51,5 x 46 cm (con marco)
Áng. Inf. Izq.: "R. Aguado Arnal"



5.37 **Colección particular (Madrid)**

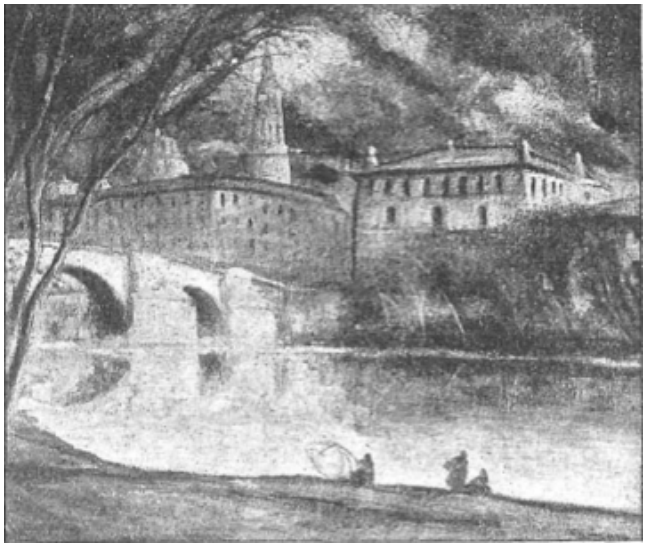
AGUADO ARNAL, Rafael
Bodegón con flores y frutas
c. 1924
Óleo sobre tabla
51,3 x 41,3 cm (sin marco)
60 x 50 cm (con marco)
Áng. inf. izq.: "R. AGUADO ARNAL"



5.38

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Orillas del Ebro (Zaragoza)
c. 1924
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1924. Exposición Rafael Aguado Arnal, Salón El Siglo, Barcelona.
1926. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926. Catálogo oficial, Madrid, Mateu, 1926.
Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa, nº 42, Zaragoza, SIPA, marzo de 1929.
HESPERIA, "De Arte: Aguado Arnal y sus interesantes paisajes", *Alrededor del mundo*, Madrid, 10 de agosto de 1929, pp. 19-20.

5.39 **Colección particular**

AGUADO ARNAL, Rafael
Puente de piedra
1924-1936
Óleo sobre lienzo
Áng. inf. izq.: "R. AGUADO ARNAL"



Exposiciones

2008-2009. *Vistas de Zaragoza: pinturas de la modernidad*, Centro de HIstoria, Zaragoza.

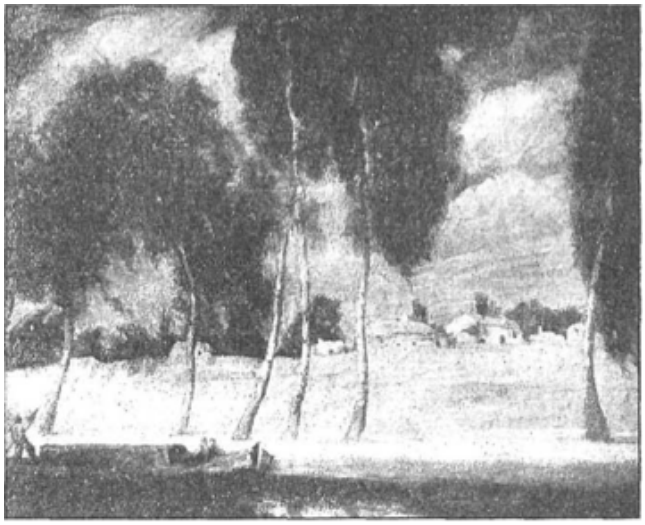
Bibliografía

LORENTE LORENTE, J. P. (ed.), *Zaragoza vista por los artistas, 1808-2008*, Zaragoza, Fundación Zaragoza 2008, 2008.

5.40

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Canal Imperial
c. 1926
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1926? Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.
1933. *III Salón Regional de Bellas Artes,* Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

HESPERIA, "De Arte: Aguado Arnal y sus interesantes paisajes", *Alrededor del mundo*, Madrid, 10 de agosto de 1929, pp. 19-20.

5.41 Centro Mercantil (Bantierra)

AGUADO ARNAL, Rafael
La Cometa
1927
Óleo sobre sarga
279 x 395 cm



5.42

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Las Vistillas
c. 1927
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1928. Exposición de la Agrupación de Paisajistas, Circulo de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

FRANCÉS, J., "Vida artística. Agrupación de paisajistas", *La Esfera*, nº 732, Madrid, 14 de enero de 1928.
HESPERIA, "De Arte: Aguado Arnal y sus interesantes paisajes", *Alrededor del mundo*, Madrid, 10 de agosto de 1929, pp. 19-20.

5.43

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Casas de Lerma
c. 1929



Exposiciones

1929? *I Salón Regional de Arte Aragonés*, Centro Mercantil, Zaragoza.
1933. Exposición de Rafael Aguado Arnal, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

FRANCÉS, J., "La Semana. Los paisajes de Aguado Arnal", *Nuevo Mundo*, Madrid, 24 de marzo de 1933, pp. 24-25.

5.44 **Colección particular (Madrid)**

AGUADO ARNAL, Rafael
Acarreo (boceto)
1930
Óleo sobre lienzo
73 x 90 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho: "R. AGUADO ARNAL / R. Aguado Arnal"



AGUADO ARNAL, Rafael
Acarreo
1930
Óleo sobre lienzo
150 x 205 cm



Exposiciones

1930. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid (tercera medalla).

Bibliografía

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930. Catálogo oficial, Madrid, Blass, 1930.

5.46

Desconocido

AGUADO ARNAL, Rafael
Bodegón de los ajos
c. 1930
Áng. inf. dcho.: "R. AGUADO ARNAL"



Exposiciones

1930. Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid.
1930. *II Salón Regional de Bellas Artes*, Centro Mercantil, Zaragoza

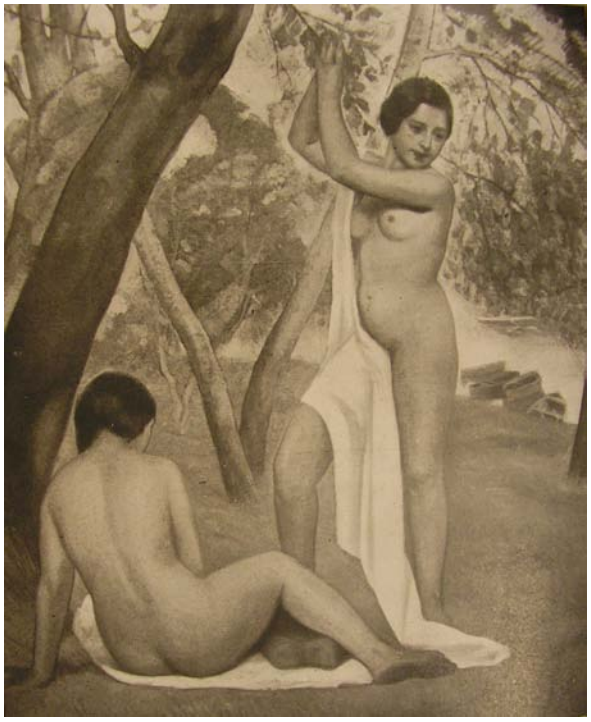
Bibliografía

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930. Catálogo oficial, Madrid, Blass, 1930.
ZEUXIS, "II Salón Regional de Bellas Artes", *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa*, nº 65, Zaragoza, SIPA, febrero de 1931.

5.47

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Desnudos con paisaje o Desnudos en la orilla del Ebro
1932
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1932. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1932.

5.48 **Colección particular (Madrid)**

AGUADO ARNAL, Rafael
La siega
c. 1933
Oleo sobre lienzo
68 x 88 cm (sin marco)
86 x 108 cm (con marco)
Ánf. inf. dcho.: "R. AGUADO ARNAL"



Exposiciones

1933? Exposición de Rafael Aguado Arnal, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

5.49 Círculo de Bellas Artes de Madrid

AGUADO ARNAL, Rafael
La siega
c. 1933
óleo sobre lienzo
62 x 78,5 cm (con marco)
55,5 cm x 72 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "R. Aguado Arnal"



Exposiciones

1933. Exposición de Rafael Aguado Arnal en el Círculo de Bellas Artes, Madrid.

5.50 **Colección particular (Madrid)**

AGUADO ARNAL, Rafael
Ría de Bilbao e iglesia de San Antón
1930-1939
Óleo sobre lienzo pegado a cartón
41 x 33 cm (sin marco)
54 x 46 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "R. AGUADO ARNAL."



5.51

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
El puente viejo de Ondárroa
c. 1933



Exposiciones

1933. Exposición de Rafael Aguado Arnal, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

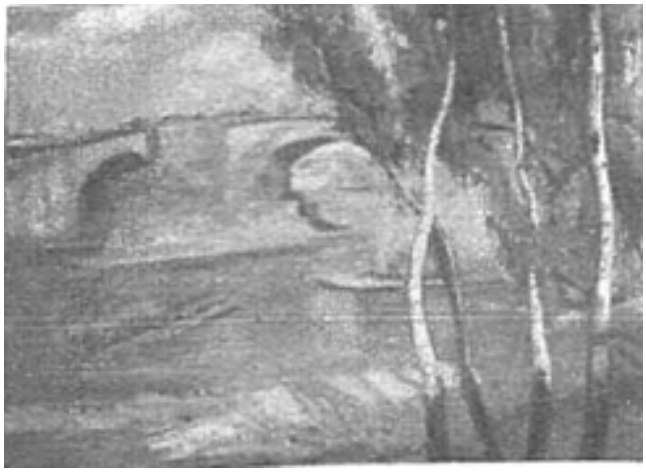
Bibliografía

FRANCÉS, J., "La semana artística. Los paisajes de Aguado Arnal", *La Esfera*, Madrid, 24 de marzo de 1933.
FRANCÉS, J., "La Semana. Los paisajes de Aguado Arnal", *Nuevo Mundo*, Madrid, 24 de marzo de 1933, pp. 24-25.
ABRIL, M., "Otras exposiciones", *Blanco y Negro*, Madrid, 19 de marzo de 1933, p. 62.

5.52

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Orillas del Ebro
c. 1933



Exposiciones

1933. Exposición de Rafael Aguado Arnal en el Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

FRANCÉS, J., "La Semana. Los paisajes de Aguado Arnal", *Nuevo Mundo*, Madrid, 24 de marzo de 1933, pp. 24-25.

5.53 Centro Mercantil (Bantierra)

AGUADO ARNAL, Rafael
Orillas del Ebro I
1934
Óleo sobre lienzo
250 x 180 cm
Áng. inf. izq.: "R. AGUADO ARNAL"



Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.

5.54

Centro Mercantil (Bantierra)

AGUADO ARNAL, Rafael
Orillas del Ebro II
1934
Óleo sobre lienzo
250 x 180 cm
Áng. inf. dcho.: "R. AGUADO ARNAL"



Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.

5.55 Centro Mercantil (Bantierra)

AGUADO ARNAL, Rafael
Alegoría del Comercio, la Industria y la Agricultura
1934
Óleo sobre lienzo pegado a muro 380 x 707 cm
Zona inferior derecha: "R. AGUADO ARNAL"



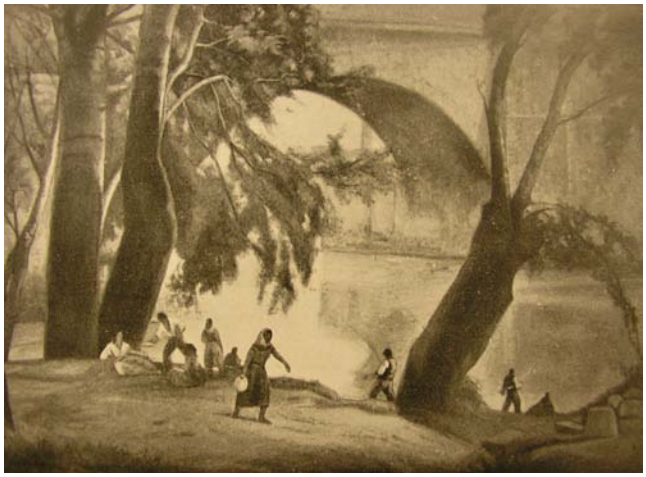
Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.

5.56

Desconocida

AGUADO ARNAL, Rafael
Orillas del Ebro (Zaragoza)
1934
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1934. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1934.

5.57 Diputación de Zaragoza

AGUADO ARNAL, Rafael
Paisaje
1934-45
Óleo sobre lienzo
84 x 108 cm
Áng. inf. izq.: "R. AGUADO ARNAL"



Exposiciones

2008-09. *Vistas de Zaragoza: pinturas de la modernidad*, Centro de Historia, Zaragoza.

Bibliografía

CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
LORENTE LORENTE, J. P. (ed.), *Zaragoza vista por los artistas, 1808-2008,* Zaragoza, Fundación Zaragoza 2008, 2008.
BERNAD, P. (coord.), *La cultura del agua en Aragón: usos tradicionales*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2008.

AGUADO ARNAL, Rafael
Paisaje de otoño
1933-1940
Óleo sobre lienzo
140 x 175 cm
Áng. inf. dcho.: "R. AGUADO ARNAL"



Exposiciones

1941. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

TORRES, L., "Notas de arte. Los artistas aragoneses, en la Exposición Nacional de Bellas Artes 1941", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 29 de noviembre de 1941, p. 4.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

5.59

Colección particular (Madrid)

AGUADO ARNAL, Rafael
Retrato de Francisco Aguado Arnal
1934 (posterior a)
Óleo sobre lienzo
37 x 30 cm (sin marco)
43 x 36 cm (con marco)



5.60 **Colección particular (Madrid)**

AGUADO ARNAL, Rafael
El Batán (Vitoria)
1933-1945
Óleo sobre lienzo
45,7 x 58,3 cm (sin marco)
54 x 68 cm (con marco)
Áng. inf. izq.: "R. AGUADO ARNAL"



AGUADO ARNAL, Rafael
Casas de pescadores: Motrico
1937-40
Óleo sobre lienzo
72,6 x 61 cm. (con marco)
61 x 50 cm. (sin marco)
Áng. inf. izq.: "R. AGUADO ARNAL"



Exposiciones

1983. *Exposición Antológica del Patrimonio Artístico Municipal*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.
1984. *El paisaje en el Museo de Zaragoza (siglos XIX y XX)*, Museo Provincial, Zaragoza.

Bibliografía

BELTRAN MARTINEZ, A., *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza,* Zaragoza, Librería General, 1964.
GARCIA CAMON, M.J., *El paisaje en el Museo de Zaragoza (siglos XIX y XX)*, Madrid, Ministerio de Educación, 1984.
BELTRÁN LLORIS, M. y DÍAZ DE RÁBAGO,B., *Museo de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988.
GÓMEZ DE SALAZAR, R., "Aguado Arnal, Rafael", en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, Madrid, Ediciones Antiquaria, S.A., 1988.
GARCÍA LOCARNA, A. y GARCÍA-RAMA, J. R., *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja y Guadalajara*, Zaragoza, Ibercaja, 1992.
BELTRÁN LLORIS, M. y PAZ PERALTA, J. A.(coords.), *Museo de Zaragoza. Guía*, Zaragoza, Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, 2003.

5.62 Ayuntamiento de Zaragoza

AGUADO ARNAL, Rafael
Calle de Motrico
1937-40
Oleo sobre lienzo
61 x 50 cm
Áng. inf. dcho.: "R. AGUADO ARNAL"



Exposiciones

1983. *Exposición Antológica del Patrimonio Artístico Municipal*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

5.63 **Colección particular (Madrid)**

AGUADO ARNAL, Rafael
Bodegón de cerezas
1938
Óleo sobre tabla
33,2 x 41,3 cm (sin marco)
Óleo sobre tabla
Áng. inf. dcho.: "R. AGUADO ARNAL"



5.64

Colección particular (Madrid)

AGUADO ARNAL, Rafael
Bodegón de pimientos
c. 1938
Óleo sobre tabla
30 x 40 cm (sin marco)
45,5 x 55,5 cm (con marco)



6. SANTIAGO PELEGRÍN (Alagón, 1885 – Madrid, 1954)

Santiago Pelegrín ocupa un lugar destacado entre aquellos autores que durante la década de 1920 protagonizaron la recepción del arte nuevo en España. Su participación en la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en 1925, la personal reformulación del cubismo que desarrolló brevemente algún tiempo después o su particular interpretación de los realismos de nuevo cuño durante esa década y la siguiente, han llamado la atención de diferentes investigadores señalándole como una figura necesaria para entender ese proceso de renovación plástica e incluyendo sus trabajos en diferentes muestras colectivas. Al mismo tiempo, ha sido objeto de un estudio monográfico realizado por Concha Lomba y de una exhibición individual comisariada por Chus Tudelilla que contribuyó a su redescubrimiento por parte de la historiografía[57].

En cualquier caso, Pelegrín pertenecía a la generación regionalista, y, antes del cambio que experimentó su pintura dese principios de la década de 1920, llevaba más de una década de trayectoria artística. Lamentablemente, son pocas las obras que conocemos de este periodo de su producción y lo cierto es que el autor participó muy puntualmente de la vida artística zaragozana o madrileña; por lo que resulta complejo tratar de analizar esta primera etapa. En realidad, su inclusión en el presente estudio no responde al hecho de que sus trabajos de ese momento se enmarquen cómodamente en el contexto regionalista, pero sí que es cierto que el autor participaba de un realismo expresivo, heredero de la tradición académica, que podemos vincular con ese ámbito. En realidad, tan sólo conocemos una obra en que el autor recreara una escena costumbrista aragonesa y lo cierto es que el tema le vino impuesto por las bases de un concurso público de oposición. Sin embargo, sí que encontramos en su trabajo posterior una atención por asuntos castizos, tipos populares madrileños, que le sitúan en una órbita no tan alejada de la que nos ocupa. De ahí que hayamos incluido en la presente selección sus obras de ese momento, así como algunas

[57] LOMBA SERRANO, C.., "La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín (1885-1954), *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 13, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994, pp. 313-360; y *Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía* [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

posteriores que, de forma puntual, ilustren lo que sería su trayectoria posterior, fundamentalmente para constatar la diferencia con que se ocupó de una serie de asuntos, más o menos cercanos a los que había trabajado previamente.

Santiago Pelegrín nació en Alagón en 1885. La prematura muerte de su padre, Alejo Pelegrín, en 1888, le llevó a ingresar en el Hospital Pignatelli, institución benéfica perteneciente a la Diputación de Zaragoza. Tras realizar su primera formación entre la Escuela de Artes y Oficios y la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, trató de obtener la plaza de pensionado en Italia que la Diputación de Zaragoza ofertó en 1908. Una oposición que ganó Francisco Marín Bagüés. El ejercicio de Pelegrín *Baturros pulseando en una posada*, muestra a un artista todavía en formación, con ciertos problemas compositivos y algo incómodo al ocuparse de este tipo de escenas.

El año siguiente recibió el encargo más ambicioso de que tenemos noticia durante su primera etapa. Se trataba de decorar el salón comedor de una casa situada en su localidad natal. Dispuso en las paredes seis escenas al óleo que recogían paisajes y composiciones costumbristas y de recreo burgués. El dinero obtenido gracias a este encargo le permitió trasladarse en 1910 a Madrid, donde permaneció hasta su muerte. Allí trató de ingresar en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, si bien no lo logró al no superar la prueba de acceso. Sí que pudo realizar algunos cursos de pintura en el Círculo de Bellas Artes, donde, al parecer, sus avances sí que fueron debidamente valorados. Nada conocemos de su producción entre 1910 y 1917, momento en que, según señala Chus Tudelilla, están documentados sus primeros contactos con los círculos más avanzados del ambiente madrileño, formando parte de la tertulia del café Zaragoza[58]. Ese mismo año participó por primera vez en una Exposición Nacional y lo hizo con un *Autorretrato* que pasó bastante desapercibido. El autor miraba por entonces hacia la producción de los maestros retratistas de su generación, vinculados muchos de ellos a las premisas del regionalismo. No se decantó en cualquier caso por la recreación de escenas costumbristas sino que se especializó en el retrato de tipos populares, tomados de forma independiente en obras de pequeño formato como *Paquillo* (1919) *El escultor Máximo* (1919) o *Madrileña* (1922). Personajes representativos todos ellos del Madrid más castizo. Este tipo de imágenes son las que enviaba por entonces a las Exposiciones Nacionales o los Salones de Otoño. Antonio Espina describió algunos años después la primera producción de Pelegrín indicando que el autor no buscaba otra cosa que el "retrato de gran parecido y justa entonación"[59].

Aunque ya a principios de la década, obras como su retrato de *Rafael Botí* (1921) indican el camino del cambio, todavía no abandonó definitivamente sus asuntos y

[58] TUDELILLA, C., "Santiago Pelegrín", en *Luces de ciudad. Arte y Cultura y en Zaragoza, 1914-1936* [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 371-373.
[59] ESPINA, A., "3 pintores. Pelegrín o el hallazgo", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de enero de 1929, p. 7.

planteamientos anteriores, tal y como demuestra *Retrato* (1922) imagen de una joven –en ocasiones identificada como *La gitanilla*– perteneciente a la colección del Estudio Goya de Zaragoza.

En cualquier caso, Pelegrín no se adentró abiertamente en las premisas del arte nuevo hasta el año 1925, contando ya con cuarenta años. Eso sí, lo hizo de forma decidida y demostrando rápidamente la calidad de sus propuestas, vinculadas al ámbito del retorno al orden. Con obras de este tipo participó en la Exposición de la Sociedad de Artista Ibéricos. Y esas fueron también parte de las obras que expuso en el Círculo Mercantil de Zaragoza junto a Luis Berdejo en 1926. Eran ambos unos desconocidos totales para los medios aragoneses, de modo que debieron ser las gestiones llevadas a cabo por Emilio Ostalé Tudela, las que posibilitaron su presentación zaragozana. Junto a sus nuevos trabajos, Pelegrín mostró también sus obras de su etapa anterior, obviamente las que más interesaron a críticos como los hermanos Albareda que renegaron abiertamente de sus propuestas "ultramodernas".

Una vez conocido en la ciudad, llegaron puntuales encargos, como el que recibió por parte del Mercantil. Fue uno de los artistas encargados de contribuir a una serie de tapices basados en la obra de Goya que la entidad encargó para decorar uno de sus salones, al tiempo que conmemoraba el centenario de la muerte del autor. Su propuesta fue *El pelele*, el mismo asunto con el que había participado en 1926 en el concurso de carteles organizado por la Junta del Centenario de Goya.

Precisamente en ese momento, entre 1927 y 1928, Pelegrín se vio inmerso en su particular reinterpretación del cubismo. El resultado de ese camino pudo verse en una muestra individual que celebró en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid en 1928. Abandonada esa línea de trabajo optó por adentrarse en la recuperación de los valores del clasicismo en una línea acorde con lo que en ese momento se estaba ensayando en el ámbito europeo a través del *Novecento* italiano o del realismo mágico propugnado por Frank Roh. Pelegrín también se destacó en estos años por su trabajo como ilustrador para portadas de libros y revistas.

En 1929 participó con dos obras en el I Salón Regional de Bellas Artes, causando un gran revuelo con el cubismo de su *Jazz Band*. Pese a las críticas recibidas, volvió a enviar dos trabajos el año siguiente en la nueva edición del evento. También participó en colectivas madrileñas como el II Salón de los Independientes organizado por *Heraldo de Madrid* en 1930, el X Salón de Otoño celebrado ese mismo año o las Nacionales que tuvieron lugar en 1930, 1932 y 1934.

Desde la proclamación de la República, Pelegrín se caracterizó por su compromiso político, participando de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, la Nueva Federación de las Artes o la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Un compromiso que mantuvo durante la guerra civil, realizando trabajos de carácter propagandístico o

formando parte del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937. Con la derrota, su obra perdió el vigor experimental del periodo inmediatamente anterior. En cualquier caso siguió participando de las Nacionales, concretamente en 1945 y 1948 y expuso de forma individual en 1944 y 1947 en los Salones Macarrón y la Librería Clan, respectivamente.

6.1 **Colección particular**

PELEGRÍN, Santiago
Baturros pulseando en una posada
1908
Óleo sobre lienzo
78 x 108 cm



Bibliografía

GARCÍA LOCARNA, A. y GARCÍA-RAMA, J. R., *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja y Guadalajara*, Zaragoza, Ibercaja, 1992.
LOMBA SERRANO, C.., "La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín (1885-1954), *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 13, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994, pp. 313-360.
Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

6.2 Colección particular (Alagón)

PELEGRÍN, Santiago
Conversando
1909
Óleo sobre yeso
Áng. inf. dcho.: "S Pelegrín
1909"



Bibliografía

Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
IGUARBE, J. I., *Alagón. Luces y sombras*, Zaragoza, J. Ignacio Iguarbe, 2005.

6.3 **Colección particular (Alagón)**

PELEGRÍN, Santiago
Flores
1909
Óleo sobre yeso



Bibliografía

Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
IGUARBE, J. I., *Alagón. Luces y sombras*, Zaragoza, J. Ignacio Iguarbe, 2005.

6.4 **Colección particular (Alagón)**

PELEGRÍN, Santiago
Recogiendo algas
1909
Óleo sobre yeso
Áng. inf. dcho. "S Pelegrín / 1909"



Bibliografía

Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
IGUARBE, J. I., *Alagón. Luces y sombras*, Zaragoza, J. Ignacio Iguarbe, 2005.

PELEGRÍN, Santiago
El paseo
1909
Óleo sobre yeso
Áng. inf. izq.: "S Pelegrín / 1909"



Bibliografía

Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
IGUARBE, J. I., *Alagón. Luces y sombras*, Zaragoza, J. Ignacio Iguarbe, 2005.

6.6 **Colección particular (Alagón)**

PELEGRÍN, Santiago
Paseo en barca
1909
Oleo sobre yeso
Áng. inf. dcho.: "S Pelegrín"



Bibliografía

Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
IGUARBE, J. I., *Alagón. Luces y sombras*, Zaragoza, J. Ignacio Iguarbe, 2005.

6.7 Colección particular (Alagón)

PELEGRÍN, Santiago
Paisaje martítimo
1909
Óleo sobre yeso
Áng. inf. dcho.: "S Pelegrín"



Bibliografía

Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
IGUARBE, J. I., *Alagón. Luces y sombras*, Zaragoza, J. Ignacio Iguarbe, 2005.

6.8

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

PELEGRÍN, Santiago
Máximo, poeta cubano o El escultor Máximo
1919
Óleo sobre lienzo
84 x 64,5 cm
Áng. inf. izq.: "Santiago Pelegrín / 1919"



Exposiciones

1926. Exposición de Santiago Pelegrín y Luis Berdejo, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

LOMBA SERRANO, C.., "La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín (1885-1954), *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 13, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994, pp. 313-360.
Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

6.9

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

PELEGRÍN, Santiago
Paquillo o *Retrato de Pepe*
1919
Óleo sobre lienzo
42 x 33 cm
Áng. inf. izq.: "S. Pelegrín / 1919"



Bibliografía

LOMBA SERRANO, C.., "La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín (1885-1954), *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 13, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994, pp. 313-360.
Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

6.10 **Fundación Rafael Botí, Córdoba**

PELEGRÍN, Santiago
Rafael Botí
1921
Óleo sobre lienzo
Áng. inf. dcho.: "S. Pelegrín / 1921"



Exposiciones

1926. Exposición de Santiago Pelegrín y Luis Berdejo, Centro Mercantil, Zaragoza.

6.11 Estudio Goya (Zaragoza)

PELEGRÍN, Santiago
Retrato o La gitanilla
1922
Óleo sobre lienzo
21,5 x 16,5 cm (sin marco)
25 x 20 cm (con marco)
Áng. inf. izq.: "S. Pelegrín / 1922"



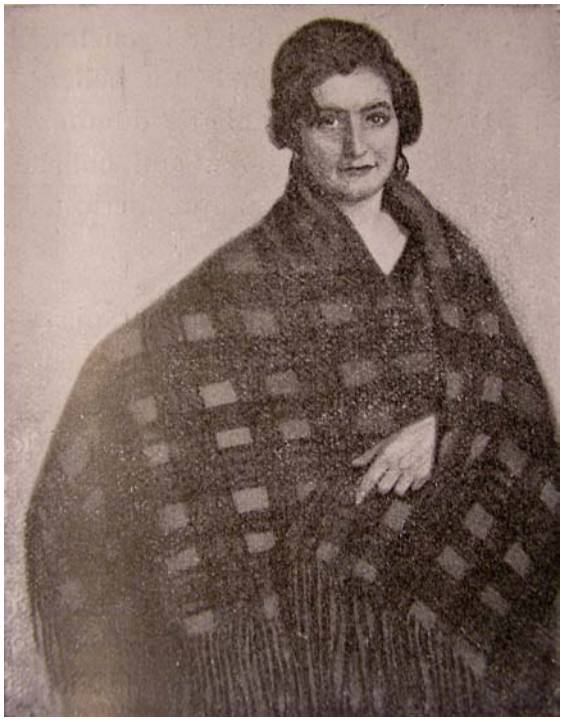
Exposiciones

Bibliografía

ESAÍN, J., "Santiago Pelegrín. Perfil íntimo del pintor de Alagón", *Pasarela*, nº 6, Zaragoza, enero de 1996, pp. 34-39.
VÁZQUEZ, M. (coord..), *Comarca de Ribera Alta del Ebro*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005.

6.12 Desconocida

PELEGRÍN, Santiago
Madrileña o *La Trini*
c. 1922



Exposiciones

1920. Salón de Otoño, Madrid.
1922. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.
1926. Exposición de Santiago Pelegrín y Luis Berdejo, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

Catálogo del Primer Salón de Otoño, Madrid, Ángel Alcoy, 1920.
Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922, Madrid, Mateu, 1922.

6.13

Centro Mercantil (Bantierra)

PELEGRÍN, Santiago
El Pelele
1926
Óleo sobre tela
184 x 179 cm

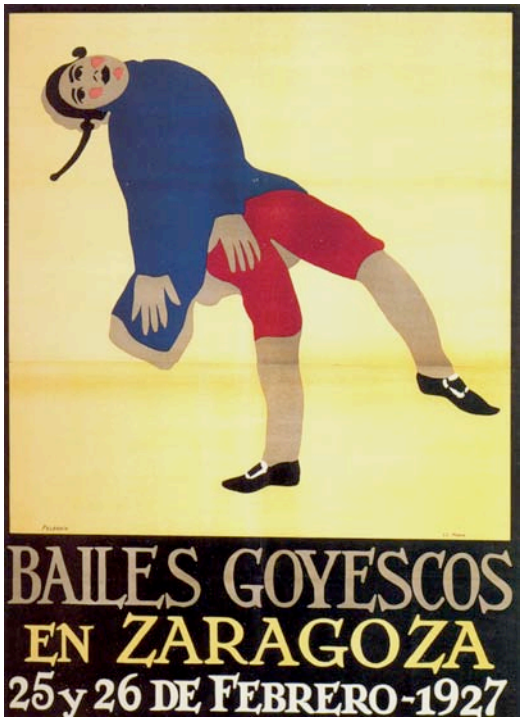


Bibliografía

Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
GARCÍA GUATAS, M., *Una Joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Caja Rural de Aragón, 2004.
La memoria de Goya (1828-1978) [catálogo de la exposición comisariada por Juan Carlos Lozano], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2008.

6.14 **Colección particular (Zaragoza)**

PELEGRÍN, Santiago
El pelele
1927
Cromolitografía
96 x 70 cm
Áng. inf. dcho: "PELEGRÍN"
Áng. inf. izq.: "Lit. MARÍN"



Exposiciones

1995. *Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de una utopía*, Museo Pablo Gargallo, Zaragoza.
2008. *La memoria de Goya (1828-1978)*, Museo de Zaragoza.

Bibliografía

Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
Luces de la Ciudad. Arte y Cultura en Zaragoza. 1914-1936 [catálogo de exposición], Zaragoza,Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
La memoria de Goya (1828-1978) [catálogo de la exposición comisariada por Juan Carlos Lozano], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2008.

6.15

Museo de Zaragoza

PELEGRÍN, Santiago
Jardinero
1926-1927
Óleo sobre tabla
49 x 39 cm (sin marco)
51,6 x 41,3 cm (con marco)
Áng. inf. izq.: "Pelegrín"



Exposiciones

1995. *Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de una utopía*, Museo Pablo Gargallo, Zaragoza.

Bibliografía

Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

6.16

Museo de Zaragoza

PELEGRÍN, Santiago
Mujer lavando
1926-1927
Óleo sobre tabla
50,5 x 40 cm (sin marco)
52,4 x 42 cm (con marco)



Bibliografía

LOMBA SERRANO, C.., "La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín (1885-1954), *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 13, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994, pp. 313-360.
Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

6.17 Museo de Zaragoza

PELEGRÍN, Santiago
Mujer con huevos
1929
Óleo sobre lienzo
84 x 63 c (sin marco)
85,8 x 64,8 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "Pelegrín"



Exposiciones

1930 *II Salon de Independientes,* Madrid.
1931 *Segundo Salón Regional de Bellas Artes,* Zaragoza.
1944. *Exposición Santiago Pelegrín*, Salones Macarrón, Madrid.
1962. *Exposición en homenaje y recuerdo del pintor Santiago Pelegrín (1885-1954)*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
1995. *Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de una utopía*, Museo Pablo Gargallo, Zaragoza.
1995. *Luces de la ciudad. Arte y Cultura en Zaragoza 1914-1936,* Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

ZEUXIS, "II Salón Regional de Bellas Artes", *Aragón*, Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, febrero de 1931, p. 24.
LOMBA SERRANO, C., "La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín (1885-1954), *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 13, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994, pp. 313-360.
Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
Luces de la Ciudad. Arte y Cultura en Zaragoza. 1914-1936 [catálogo de exposición], Zaragoza,Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.
VÁZQUEZ, M., "Santiago Pelegrín Martínez", en HERMOSO, M., y VÁZQUEZ, M. (coord..), *Comarca de Ribera Alta del Ebro*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005.

6.18

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

PELEGRÍN, Santiago
Mujer vasca (María San Sebastián)
1932
Óleo sobre lienzo
61 x 48 cm
Áng. inf dcho.: "Pelegrín"



Bibliografía

LOMBA SERRANO, C., "La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín (1885-1954), *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 13, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994, pp. 313-360.
Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

PELEGRÍN, Santiago
Evacuación y defensa del norte
1937
Óleo sobre lienzo
Ánf. inf. dcho.: "Pelegrín"



Exposiciones

1937. Exposición Internacional de París, Pabellón de España, París.

Bibliografía

LOMBA SERRANO, C.., "La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín (1885-1954), *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 13, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994, pp. 313-360.
Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.

6.20

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

PELEGRÍN, Santiago
Retrato de la esposa del pintor
1939
Óleo sobre lienzo
95 x 75 cm
Áng . inf. dcho.: "Pelegrín"



Exposiciones

1944. *Exposición Santiago Pelegrín*, Salones Macarrón, Madrid.
1962. *Exposición en homenaje y recuerdo del pintor Santiago Pelegrín (1885-1954)*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
1995. *Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de una utopía*, Museo Pablo Gargallo, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA LOCARNA, A. y GARCÍA-RAMA, J. R., *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja y Guadalajara*, Zaragoza, Ibercaja, 1992.
LOMBA SERRANO, C., "La vanguardia olvidada: Santiago Pelegrín (1885-1954), *Boletín del Museo de Zaragoza*, nº 13, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1994, pp. 313-360.
Santiago Pelegrín, 1925-1939: los límites de una utopía [catálogo de la exposición comisariada por Chus Tudelilla], Zaragoza, Diputación General de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
ESAÍN, J., "Santiago Pelegrín. Perfil íntimo del pintor de Alagón", *Pasarela*, nº 6, Zaragoza, enero de 1996, pp. 34-39.
VÁZQUEZ, M., "Santiago Pelegrín Martínez", en HERMOSO, M., y VÁZQUEZ, M. (coords.), *Comarca de Ribera Alta del Ebro*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2005.

7. MIGUEL VILADRICH (Torrelameu, 1887 – Buenos Aires, 1956)

Miguel Viladrich es el único pintor ajeno al ámbito aragonés incluido en nuestro estudio –dado que Ángel Díaz Domínguez se trasladó a Zaragoza con tan sólo dos años de edad–. En cualquier caso, y pese a ser de origen catalán, vivió en la localidad de Fraga una parte fundamental de su trayectoria, dedicado precisamente a la representación de sus tipos locales, dando lugar a una de las imágenes más perdurables de Aragón que podemos vincular a la plástica regionalista y que, además, ha sido una de las que ha tenido una mayor difusión.

Tanto su biografía como el análisis de sus planteamientos estéticos quedaron perfectamente trazados a través del catálogo de la exposición que se le dedicó en el año 2007, por lo que debemos remitirnos a las informaciones y juicios allí expresados por diversos especialistas[60]. Tampoco puede olvidarse que se trata de un autor que contaba con una considerable bibliografía previa, la cual arrancaría de su propio momento histórico, cuando se le dedicaron dos monografías y diversos artículos. Después llegaron diferentes muestras tanto en Argentina, el país de su exilio, como en España. Y, si bien las publicaciones derivadas de éstas mantuvieron una serie de lugares comunes tanto sobre su personalidad como sobre su pintura, la labor de investigación llevada a cabo con motivo de su última exhibición –en la que se pudo estudiar directamente un grupo de obras conocidas previamente sólo a través de reproducciones–, se ha ocupado de clarificar una buena parte de los interrogantes suscitados hasta el momento.

En nuestro caso, por lo tanto, nos hemos ocupado fundamentalmente de la vinculación que Viladrich mantuvo con Aragón, especialmente de la manera en que se relacionó con el ambiente artístico local y fue considerado desde éste y, finalmente, hemos contextualizado su particular interpretación de los tipos fragatinos dentro de los planteamientos del regionalismo plástico. Todo ello sin olvidar los estrechos vínculos que,

[60] LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007. Contiene ensayos realizados por José Carlos Mainer, Jaime Brihuega, Chus Tudelilla, Concha Lomba, Alberto Castán y Diana Weschler.

como han apuntado diversos autores, ésta mantiene con el simbolismo y sin pasar por alto tampoco el rechazo que su trabajo suscitó en un primer momento desde el ámbito noucentista pese a que, como hemos planteado, la distancia que lo separaba de éste fuera menor de lo que en un primer momento se podía pensar.

De este modo, las obras seleccionadas a continuación se centran, sobre todo, en su tratamiento de los asuntos aragoneses, a las cuales hemos añadidos puntuales muestras del resto de su trabajo que sirven para ilustrar de un modo más completo su vinculación con el regionalismo. Una vinculación que, tal y como apuntó Concha Lomba, partiría de obras como *Alcalde Almatret* o *El hereu Curo*[61].

Nacido en Torrelameu (Lérida), Viladrich comenzó a estudiar Arquitectura en Barcelona pero, finalmente, decidió dedicarse a la pintura. Abandonados sus estudios se trasladó a Madrid con una beca de la Diputación leridana. Allí se formó durante la primera década del siglo XX entre el naciente regionalismo y la doctrina simbolista propagada por Valle-Inclán desde la tertulia del Nuevo Café Levante. En este contexto su pintura se pobló de figuras extraídas de la Cataluña rural e interior de la que procedía, al tiempo que se alejaba de los preceptos más estrictos del *noucentisme.*

La relación entre Viladrich y Aragón fue temprana. Sabemos que pasó el verano de 1908 en Estadilla, donde su hermano Paco ejercía como médico[62]. Y también que después viajó con Julio Antonio hasta Zaragoza donde pudieron ver la Exposición Hispano-Francesa antes de desplazarse a Navarra, Burgos, Ávila y, finalmente, Madrid. Pero en el contacto inicial de Viladrich con Aragón fue fundamental su conocida amistad con el oscense Felipe Alaiz, que arrancaría de fechas anteriores a lo que se pensaba hasta el momento. De hecho, debieron realizar sus primeros estudios juntos en Lérida, iniciando una relación que se mantendría en el tiempo. Alaiz, que a partir de 1913 se encargó de destacar el trabajo de Viladrich desde *El Diario de Huesca,* siendo el primero en hacerlo desde Aragón, señaló en ese mismo medio que había conocido todos los estudios en que había trabajado el pintor hasta el momento; dando prueba de su cercanía[63].

Alaiz también se había hecho eco algún tiempo antes del éxito obtenido por el pintor en el *Salon des Indépendants* parisino de 1913, logrando importantes ventas al Conde de la Pradere y Archer M. Huntington, fundador de *The Hispanic Society of America*[64]. A su regreso a España, Viladrich no buscó un rápido reconocimiento que se le había negado hasta entonces, sino que prefirió recluirse en la pequeña localidad de Fraga. Según recoge Chus Tudelilla, antes de su viaje a París había conocido la población en un viaje realizado junto a Julio Antonio[65]. Impresionado por los motivos que ésta le ofrecía para su pintura, y

---

61 LOMBA, C., "Metamorfosis de la mirada", en *Viladrich. Primitivo… op. cit.*, 2007, pp. 130-165, espec. p. 155.
62 TUDELILLA, C.., "Biografía", en *Viladrich. Primitivo… op. cit.*, pp. 304-337.
63 ALAIZ, F., "Con cursiva del diez. Azulejos", *El Diario de Huesca,* Huesca, 30 de noviembre de 1915, p. 1
64 ALAIZ, F., "Miguel Viladrich", *El Diario de Huesca*, Huesca, 8 de julio de 1913, p. 1.
65 TUDELILLA, *op. cit.*, 2007, p. 323.

ante el buen recibimiento que sintió, compró una casa, se instaló allí, e inició los trámites para convertir el castillo en ruinas en su espacio de trabajo. El 13 de diciembre de 1914 se firmaba la cesión del castillo por noventa y nueve años con la obligación de convertirlo en museo. Durante el acto de toma de posesión mostró algunos de sus trabajos, tres bustos y algunas pinturas, entre las que se encontraba su primera gran obra de inspiración local: *Las tres fragatinas*. Viladrich se hacía así uno con el medio que le serviría en lo sucesivo como motivo fundamental de su pintura. Una toma de postura de carácter romántico, pero también de afirmación regionalista.

Aunque únicamente había participado del ambiente artístico madrileño durante sus años de juventud, su amistad con algunos destacados miembros de la intelectualidad –Gómez de la Serna, Valle-Inclán, Baroja, Pérez de Ayala…– y con destacados artistas –Zuloaga, Romero de Torres, Anglada…–, le debió favorecer a la hora de contar con un espacio donde mostrar su trabajo. Tras la negativa recepción que éste había obtenido en las Nacionales de 1910 y 1912, Viladrich realizó una por fin una muestra individual en el Salón del Ateneo en junio de 1918. Ésta no pasó desapercibida, generando una importante atención tanto por parte de la crítica como por parte del público. Autores como Tomás Borrás se hicieron eco de su capacidad para representar los tipos fragatinos, incluso destacándolos sobre los andaluces que el pintor había pintado algunos años antes. Encontraba en ellos la perpetuación de una raza, un tiempo y un aspecto de la tierra.

En Aragón, mientras tanto, salvo por la atención que le habían dedicado desde la prensa sus amigos Felipe Alaiz y Joaquín Maurín, su presencia había pasado prácticamente desapercibida. En cualquier caso, Alaiz llevaba un tiempo planeando su presentación en Zaragoza, la cual se inauguró finalmente el 31 de octubre de 1918 en el Centro Mercantil –tras descartarse la Lonja y el Museo provincial por diversos motivos que dieron lugar a una cierta polémica–, e incluyó treinta y dos pinturas y tres esculturas. Entre ellas, *La boda de Fraga*, casi un vaticinio de su próxima boda con una argentina de raíces aragonesas, Ana Morera, a la que acaba de conocer, y a la que se unió en Buenos Aires en 1920.

La recepción de su exposición zaragozana fue entusiasta, si bien no dio lugar a la exaltación aragonesista que habían generado otros pintores como García Condoy o Díaz Domínguez. El catalán no fue considerado como parte integrante de la pintura regional, pese a lo mucho que gustó su interpretación de los asuntos locales. Tampoco su pintura debió pasar desapercibida para los propios artistas. De hecho, pronto se señaló su influencia en el trabajo de Julio García Condoy, y resulta más que evidente en los primeras obras realizadas por el joven Ramón Martín Durbán a principios de la década siguiente y que conocemos, fundamentalmente, a partir de fotografías.

No se llamó la atención, sin embargo, sobre su profunda implicación en la vida cultura, social y hasta económica de Fraga, uno de los rasgos que más directamente vinculan al pintor con un regionalismo de acción. Una labor en la que, en cualquier caso, se

destacaría sobre todo durante la década siguiente. Especialmente entre 1926 y 1931, tras regresar a la localidad después de haber vendido la mayor parte de su obra a *The Hispanic Society* durante un viaje a Nueva York. Fue entonces cuando puso en marcha la asociación *Amigos de Fraga* y el periódico *La Ribera del Cinca*. La primera sirvió para potenciar el desarrollo de la marca *Higos de Fraga* y tratar de dinamizar el turismo de la ciudad, retomando iniciativas como la de crear en el castillo de la localidad un Museo fragatino decorado por el propio Viladrich, y poniendo en marca otras nuevas. La publicación, por su parte, se ocupó puntualmente de la vida local, dando cuenta también de la propia actividad del pintor; informando, por ejemplo, de los trabajos que entre 1929 y 1931 llevó a cabo para el Ayuntamiento de Barcelona: un retrato del rey Alfonso XIII y un gran tríptico para decorar la nueva escalera de acceso a la planta noble de la Casa Consistorial: *Barcelona. Cap i casal de Catalunya.*

Después, entre 1932 y 1934, Viladrich se instaló junto a su familia en Tetuán, donde encontró una nueva fuente de inspiración para su trabajo. La estancia dio lugar a una extensa serie dedicada a las artes y oficios marroquíes que se exhibió 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 desigual y, si bien Viladrich planeaba exponerla también en París, finalmente no fue posible[66].

La guerra civil supuso el compromiso del pintor, su mujer y sus hijos con el bando republicano. El estallido de la contienda les tomó en Estadilla, desde donde se trasladaron a Barcelona, fijando allí su residencia. Mientras sus dos hijos mayores y su sobrino se enrolaron en el ejército, él siguió participando de las exposiciones que se celebraron en la ciudad. De la situación del momento dejó constancia a través del retrato de todos ellos, los dos primeros, Jorge y Wifredo, con casco, y el tercero con gorro miliciano. También a través de uno de sus mejores trabajos de ese periodo: *El héroe del Ebro.*

Cuando la situación fue insostenible, llegó el exilio a Francia. Y desde allí a Buenos Aires. En Argentina –y Catamarca (Uruguay) donde la familia vivió algunos periodos–, Viladrich, encontró no sólo un país de acogida, sino también una nueva realidad que pronto incorporó a su pintura. Atrás quedaban Aragón y Cataluña, pero permanecía su particular interpretación de ambas, en una imagen que había llevado por Madrid, París, Buenos Aires y Nueva York y que perduraría en el tiempo.

[66] OLMEDILLA, J. G., "Viladrich, el 'primitivo' catalán, en tierra de moros", *Crónica*, nº 266, Madrid, 16 de diciembre de 1934, pp. 14-15.

7.1 Colección particular (Figueras)

VILADRICH VILÁ, Miguel
Retrato de la madre del artista
c. 1908
Oleo sobre tabla
57 x 38,6 cm



Exposiciones

1909. Estudio del artista, Madrid.
1918. Ateneo, Madrid.
2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

TRISTÁN (Ramón Gómez de la Serna), "Miguel Viladrich", *Prometeo*, nº 11, Madrid, 1909.
BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, vol. 68, Madrid-Barcelona, Espasa Calpe, 1929.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
La monja novicia
c. 1908
Óleo sobre lienzo
54 x 60,5 cm
Áng. inf. dcho.: "M. Viladrich".



Exposiciones

1918. Ateneo, Madrid.
1919. Salón Müller, Buenos Aires.

Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
A. Puch. El lego
c. 1908
Óleo sobre tabla
51,8 x 61,4 cm
Áng. sup. izq.: "M. Viladrich".
Zona inferior: "ANTONIO DE HUESCA".



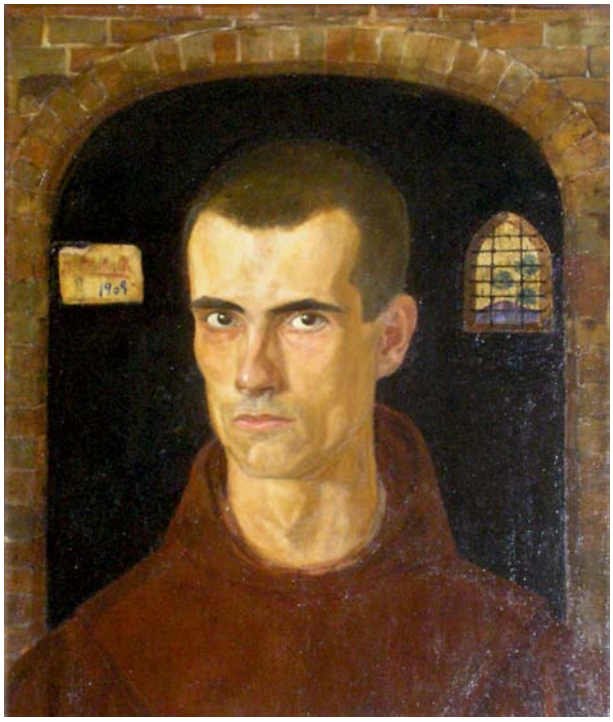
Exposiciones

1918. Ateneo, Madrid (*El lego de Huesca*).
1919. Salón Müller, Buenos Aires (*Fraile Puch*).

Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
El monje Juan Vilas
1909
Óleo sobre tabla
47,2 x 40 cm
Zona superior izquierda: "M. Viladrich / 1909"



Exposiciones

1909. Estudio del artista, Madrid.
1910. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid (*Retrato de un fraile*).
1918. Ateneo, Madrid (*El lego de Huesca*).
2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

TRISTÁN (Ramón Gómez de la Serna), "Miguel Viladrich", *Prometeo*, nº 11, Madrid, 1909.
Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1910. Catálogo oficial, Madrid, Graf. Mateu, [1910].
PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [1918].
BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Vieja gitana
c. 1909
Óleo sobre lienzo
51 x 36 cm
Zona central izq.: "Miguel Viladrich"



Exposiciones

1909. Estudio del artista, Madrid.
1919. Salón Müller, Buenos Aires.
2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

TRISTÁN (Ramón Gómez de la Serna), "Miguel Viladrich", *Prometeo*, nº 11, Madrid, 1909.
PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [1918].
BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Mis funerales
1910
Óleo sobre tabla
176 x 133 cm
Panel central, a media altura: "M. Viladrich / MCMX"



Exposiciones

1910. Salón de actos del Ayuntamiento, Lérida.
1910. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.
1913. *Salon des Indépendants*, París.
1918. Ateneo, Madrid.
1918. Ateneo-Centro Mercantil, Zaragoza.
1919. Salón Müller, Buenos Aires.
1926. Asociación de Amigos del Arte, Buenos Aires.
2000. *De Goya a Zuloaga. La pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America*, BBVA, Madrid.
2005. *Luz de gas. La noche y sus fantasmas en la Pintura española 1880-1930*, Fundación Mapfre, Madrid.
2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura de 1910. Catálogo oficial, Madrid, Graf. Mateu, [1910].
PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [1918].
BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
ABRIL, M., *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso,* Madrid, Espasa-Calpe, 1935.
Miguel Viladrich (1887-1956). Un catalán universal [catálogo de exposición], Buenos Aires, Palais de Glace, 1991.
De Goya a Zuloaga. La pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America [catálogo de la exposición comisariada por Priscila e. Muller], Madrid, BBVA, 2000.
Luz de gas. La noche y sus fantasmas en la Pintura española 1880-1930 [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2005.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Alcalde de Almatret
1910
Óleo sobre tabla
Zona sup. izq.: "Viladrich / 1910"
Zona inf.: "EN TON PINAR CALOERO / BATLLE D ALMATRET"



Exposiciones

2006-07. *El món d'Anglada-Camarasa*, Caixa Forum Barcelona; Caixa Forum Palma.
2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Museu d'Art Jaume Morera, Lérida.

Bibliografía

PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [1918].
BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
El món d'Anglada-Camarasa [catálogo de exposición], Barcelona, Fundació "La Caixa", 2006.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
El heredero Curo
1910
Óleo sobre tabla
46 x 42,3 cm
Áng. sup. izq.: "M. Viladrich"
Zona sup. izq.: "FET. A LLEIDA"
Zona sup. dcha.: "MCMX"



Exposiciones

2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [1918].
BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

7.9

Desconocida

VILADRICH VILÁ, Miguel
Pantón rey
c. 1910



Bibliografía

PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [1918].
BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

7.10

Desconocida

VILADRICH VILÁ, Miguel
Mil hombres
1911
158 x 120 cm
Dcha. centro.: "M. Viladrich / Lleyda / 1911"
Zona inf.: "JOSEPET MILHOMES D DESCALSOS"



Exposiciones

1912. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [1918].
BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

7.11

Desconocida

VILADRICH VILÁ, Miguel
Torero de Sevilla o *Bizcocho, el novillero*
1911



Bibliografía

PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [1918].
BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

7.12

Desconocida

VILADRICH VILÁ, Miguel
Gitana de Sevilla o *La gitana Joaquina Montes*
1911



Bibliografía

PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [1918].
BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

7.13

Desconocida

VILADRICH VILÁ, Miguel
Gitanos de Triana
1911
Zona inf. dcha.: "M. Viladrich / TRIANA / 1911"



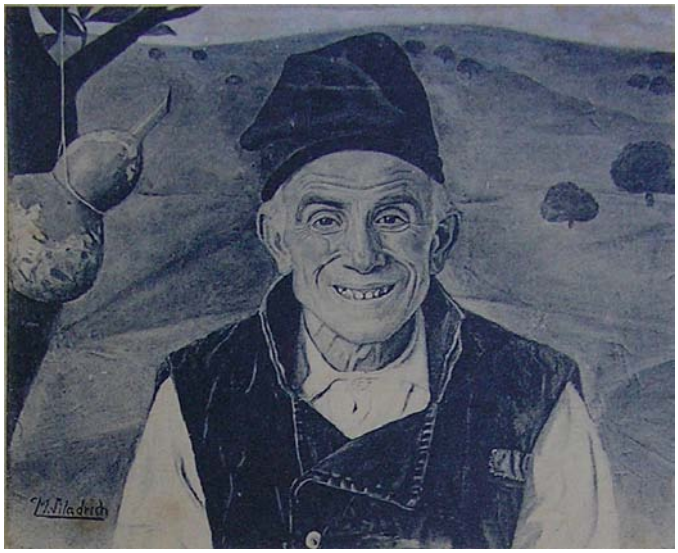
Bibliografía

W.R., "La vida artística", *Museum*, vol. III, nº 7, Barcelona, julio de 1913.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

7.14

Desconocida

VILADRICH VILÁ, Miguel
Payés de Lérida
1910-1913
Áng. inf. izq.: "M. Viladrich"



Bibliografía

PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [1918].
BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Don Miguel Viladrich Camarasa, padre del artista
1912
Óleo sobre lienzo
195,8 x 103,4 cm
Ángulo inferior derecho: "M. Viladrich Vilá"
Zona inferior: "D. MIGUEL VILADRICH"



Exposiciones

1918. Ateneo, Madrid.
1918. Ateneo-Centro Mercantil, Zaragoza.
1919. Salón Müller, Buenos Aires.
2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [1918].
BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, vol. 68, Madrid-Barcelona, Espasa Calpe, 1929.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Doña Dolores Vila de Viladrich, madre del artista
c. 1912
Óleo sobre lienzo
195 x 99,8 cm
Áng. inf. izq.: "M. Viladrich Vilá / Almatret"
Zona inferior: "DOÑA DOLORES VILÁ"



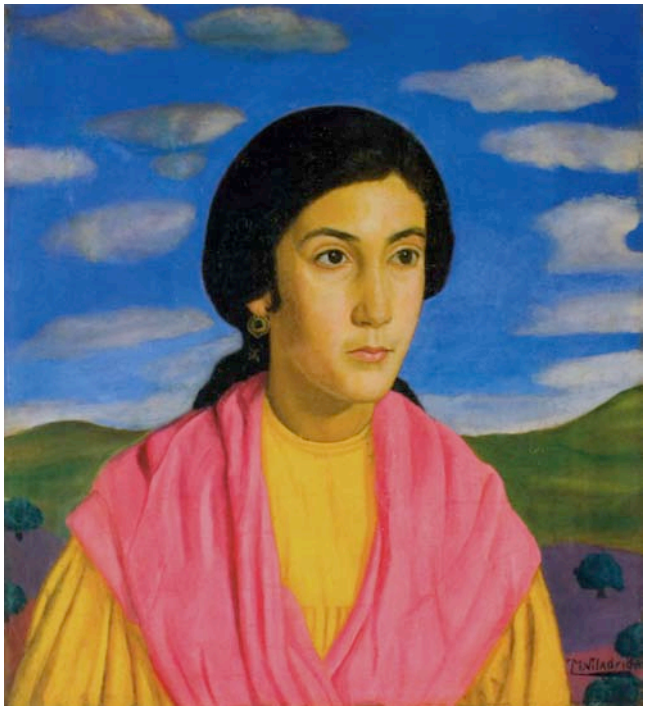
Exposiciones

1918? Ateneo, Madrid.
1918? Ateneo-Centro Mercantil, Zaragoza.
1919. Salón Müller, Buenos Aires.

Bibliografía

PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [1918].
BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Bernarda
c. 1912
Óleo sobre lienzo
49 x 44,2 cm
Áng. inf. dcho.: "M. Viladrich"



Exposiciones

1918. Ateneo, Madrid.
1919. Salón Müller, Buenos Aires.

Bibliografía

TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Los seis herederos de Almatret
1914
Óleo sobre tabla
60 x 159 cm
Zona inf.: "M. Viladrich / RICART.P /S. RAMELLS / A. VIDAL / LLVCIA. E / BALDOMER / DORET. C".



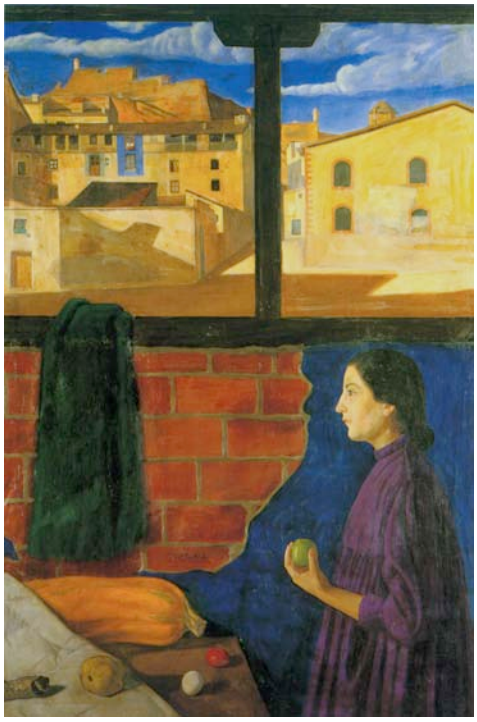
Exposiciones

1918. Ateneo, Madrid.
1919. Salón Müller, Buenos Aires.

Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Carmeta de Lleida
1914-1918
Óleo sobre lienzo
140 x 94 cm
Zona inf. central.: "M. Viladrich"



Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

7.20

Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo

VILADRICH VILÁ, Miguel
Sisquet de Montblanc
1914-1918
Óleo sobre lienzo
108 x 82 cm
Áng. inf. dcho.: "M. Viladrich"



Exposiciones

1922. Montevideo.

Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Tres mujeres jóvenes de Fraga
1914
Óleo sobre tabla
195 x 177,5 cm
Áng. inf. dcho.: "M. Viladrich / FRAGA"



Exposiciones

1918. Ateneo, Madrid.
1918. Ateneo-Centro Mercantil, Zaragoza.
1919. Salón Müller, Buenos Aires.
2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [1918].
BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, vol. 68, Madrid-Barcelona, Espasa Calpe, 1929.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Catalanes de Almatret
1915
Óleo sobre tabla
193,5 x 182,5 cm
Áng. inf. dcho: "VILADRICH PINTOR"
ÁnG. sup. izq.: "Mariano Andreu / Jonet de Molins / Francisqueta Teixido / MCMXV"



Exposiciones

1918. Ateneo, Madrid.
1918. Ateneo-Centro Mercantil, Zaragoza.
1919. Salón Müller, Buenos Aires.
2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [1918].
BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, vol. 68, Madrid-Barcelona, Espasa Calpe, 1929.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
Miguel Viladrich (1887-1956). Un catalán universal [catálogo de exposición], Buenos Aires, Palais de Glace, 1991.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Xanet de Balances
c. 1915
Óleo sobre tabla
61 x 62,4 cm
Áng. sup. izq.: "F... TARRAGÓ D'AL / MATRET... ANOME / NAT XANET DE BA / LANCES / M. VILA / DRICH L'HA PINTAT"



Exposiciones

1918. Ateneo, Madrid.
1918. Ateneo-Centro Mercantil, Zaragoza.
2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [1918].
BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

7.24 **Colección particular (Figueras)**

VILADRICH VILÁ, Miguel
Heredero Vilá
c. 1915
Óleo sobre tabla
61,5 x 63,2 cm
Áng. sup. izq.: "MIQUEL-HEREUET / DE-VILÁ Y PALLARES"
Áng. sup. dcho.: "M. VILADRICH VILÁ / LHA FET-A-ALMATRET"



Exposiciones

1918. Ateneo, Madrid.
1976. Glería Tera Ferma, Lérida
2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, vol. 68, Madrid-Barcelona, Espasa Calpe, 1929.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

7.25

Desconocida

VILADRICH VILÁ, Miguel
Fragatinita
1915-1918
Áng. sup. dcho.: "M. Viladrich"



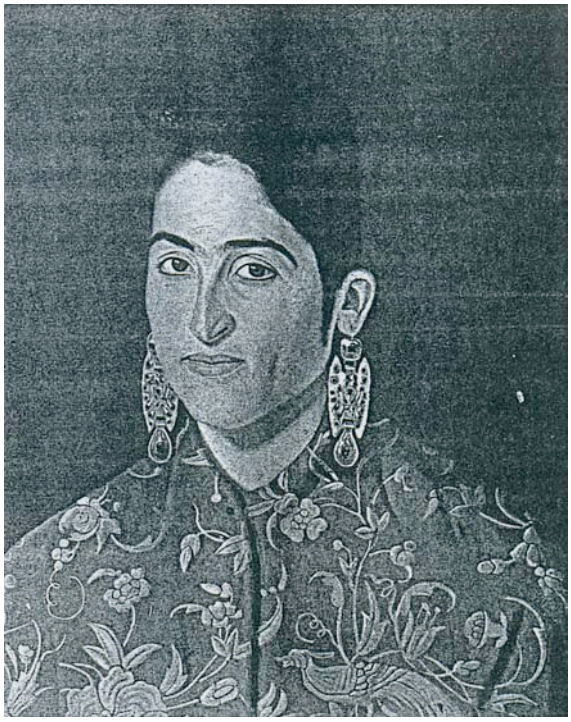
Bibliografía

PÉREZ DE AYALA, R., *Miguel Viladrich*, Madrid, Biblioteca Estrella, [1918].
BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

7.26

Desconocida

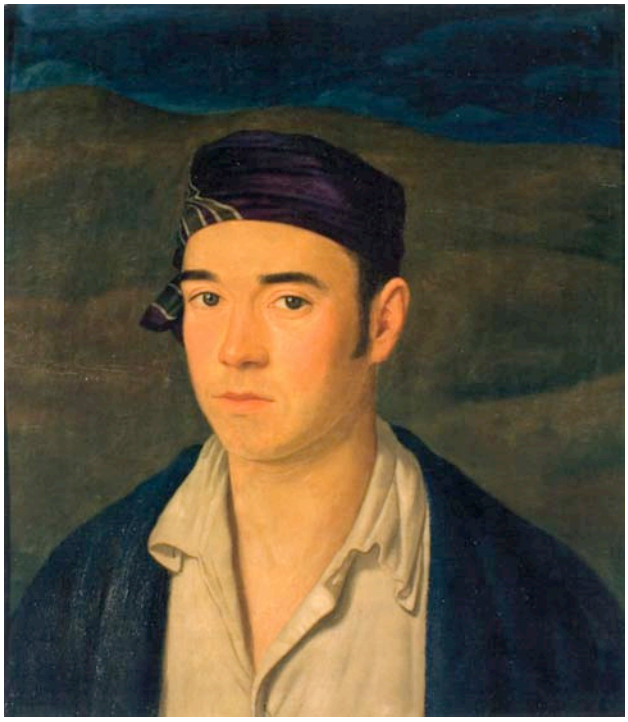
VILADRICH VILÁ, Miguel
La sirvienta de Lafuerza
1915-1918



Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Pentinetas
1915-1918
Óleo sobre tabla
44,3 x 39,8 cm
Zona izq.: "M. Viladrich".



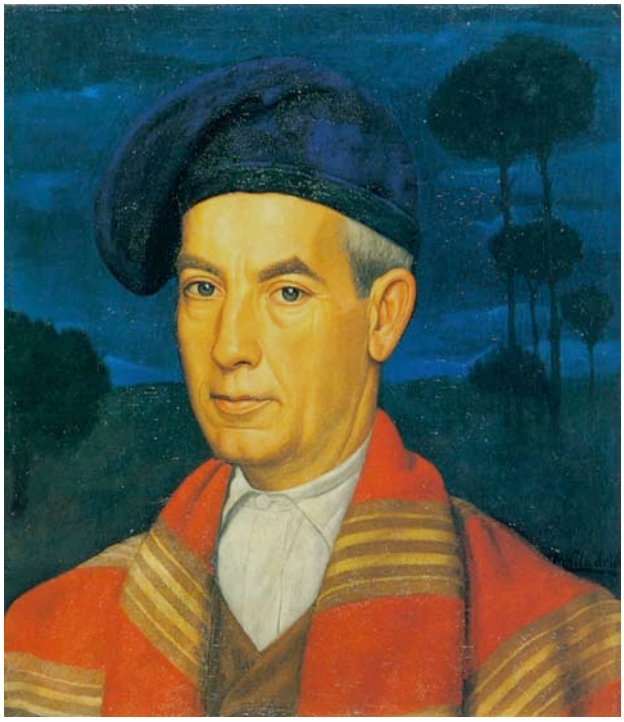
Exposiciones

1926. Asociación de Amigos del Arte, Buenos Aires.

Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
El platero
1915-1918
Óleo sobre tabla
44,5 x 39.1 cm
Zona inf. dcho.: "M. Viladrich".



Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
La niña con el gallo
1915-1918
Óleo sobre tabla
122,3 x 131,5 cm
Ángulo superior izquierdo: "Salvadora / Cariño / FRAGA / Viladrich-pintor"



Exposiciones

2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
La niña del cestito
1915-1918
Óleo sobre tabla
51,2 x 39,8 cm
Ángulo superior izquierdo: "M. Viladrich / FRAGA"



Exposiciones

2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
La chica de los tomates
1915-1918
Óleo sobre tabla
134 x 39,5 cm
Zona inferior derecha: "M. Viladrich"



Exposiciones

2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Frutos de Fraga
1915-1918
Óleo sobre tabla
56,5 x 170 cm
Áng. inf. dcho.: "M. Viladrich"



Exposiciones

1918. Ateneo, Madrid.
1926. Asociación de Amigos del Arte, Buenos Aires.
2000. *De Goya a Zuloaga. La pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America*, BBVA, Madrid.
2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
De Goya a Zuloaga. La pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America [catálogo de la exposición comisariada por Priscila e. Muller], Madrid, BBVA, 2000.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Frutos de Fraga
1915-1918
Óleo sobre tabla
48,5 x 147,5 cm
Áng. inf. dcho.: "M. Viladrich"



Exposiciones

1918. Ateneo, Madrid.
1926. Asociación de Amigos del Arte, Buenos Aires.
2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Frutos de Fraga
1915-1918
Óleo sobre tabla
49 x 147 cm
Áng. inf. izq.: "VILADRICH -"



Exposiciones

1918. Ateneo, Madrid.
1926. Asociación de Amigos del Arte, Buenos Aires.
2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
El chico del halcón
1915-1918
Óleo sobre tabla
121 x 128,5 cm
Áng. inf. dcho.: "M. Viladrich / FRAGA"



Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

7.36

Desconocida

VILADRICH VILÁ, Miguel
Antonio González o *El mueblista de Zaragoza*
c. 1918



Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.

7.37

Ayuntamiento de Fraga (Ayuntamiento de Zaragoza)

VILADRICH VILÁ, Miguel
La boda de Fraga
1918
Óleo sobre tabla
197 x 200 cm
Áng. inf. dcho.: "M. Viladrich"



Exposiciones

1918. Ateneo-Centro Mercantil, Zaragoza.
1929. Pabellón de Aragón, Exposición Iberoamericana de Sevilla.
1997. *Pintura Simbolista en España*, Fundación Mapfre, Madrid.
2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.
2012. *Fuera de lienzo*, Palacio de Montemuzo, Zaragoza.

Bibliografía

Aragón, Zaragoza, SIPA, diciembre de 1929.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
Pintura simbolista en España [catálogo de la exposición comisariada por Francisco Calvo Serraller], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1997.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.
Fuera de lienzo. Pintura e indumentaria aragonesa [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2012.

VILADRICH VILÁ, Miguel
La novia
c. 1920
Óleo sobre tabla
64,5 x 52,3 cm
Áng. sup. izq.: "M. Viladrich".



Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

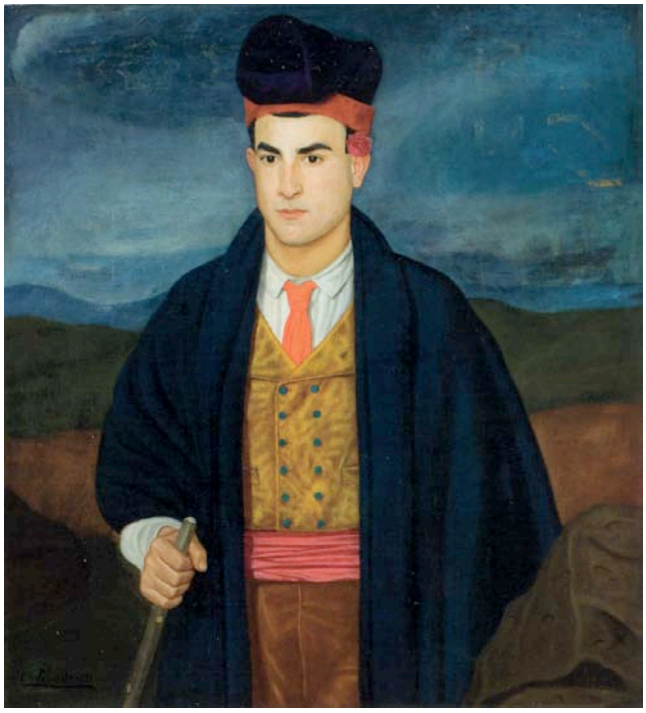
VILADRICH VILÁ, Miguel
Aguadorcita
c. 1920
Óleo sobre tabla
72 x 48 cm
Áng. inf. dcho.: "M. Viladrich"



Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
El pastor
c. 1920
Óleo sobre lienzo
94,3 x 86,9 cm
Ángulo inferior izquierdo: "M. Viladrich"



Exposiciones

2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Las hilanderas
1920-1921
Óleo sobre lienzo
221 x 226 cm
Zona superior derecha: "M. Viladrich"



Exposiciones

1926. Asociación de Amigos del Arte, Buenos Aires.
2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados* Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, vol. 68, Madrid-Barcelona, Espasa Calpe, 1929.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
De Goya a Zuloaga. La pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America [catálogo de la exposición comisariada por Priscila e. Muller], Madrid, BBVA, 2000.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Las cinco chicas del cántaro
1920-1921
Óleo sobre lienzo
222,5 x 222,5 cm
Áng. inf. izq. : "M. Viladrich"



Exposiciones

2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, vol. 68, Madrid-Barcelona, Espasa Calpe, 1929.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930.
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Las seis herederas de Fraga
c. 1925
Óleo sobre tabla
40 x 133 cm
Zona inf.: "M. Viladrich / Pintor /MARÍA. C / SALVADORA. DE. P / JOAQUINA F. / J. NICOLASA / M. LA TOLEDANA / ISABEL DEL ROSSO"



Exposiciones

1926. Asociación de Amigos del Arte, Buenos Aires.
2007. *Viladrich. Primitivo y perdurable*, Castell, Frága; Museu d'Art Jaume Morera, Lérida; Centro de Exposiciones y Congresos de Ibercaja, Zaragoza.

Bibliografía

BERTRÁN, L., *La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, Ateneo Miguel Viladrich, 1926.
TRAPIER, E. du G., *Viladrich in The Collection of The Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America, New York, 1930
TRAPIER, E. du G., *The Hispanic Society of America. Catalogue of paintings (19th and 20th centuries)*, vol. II, The Hispanic Society of America, New York, 1932.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

7.44

Ayuntamiento de Barcelona

VILADRICH VILÁ, Miguel
Barcelona. Cabeza y Hogar de Cataluña
1929-1931
Óleo sobre tabla



Bibliografía

CATASÚS, A., *Barcelona: La Casa de la Ciudad: siete siglos de historia*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Lunwerg, 2005.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

7.45

Ayuntamiento de Barcelona

VILADRICH VILÁ, Miguel
Barcelona. Cabeza y Hogar de Cataluña
1930
Óleo sobre tabla
Áng. inf. dcho.: "M. Viladrich 1930"



Bibliografía

CATASÚS, A., *Barcelona: La Casa de la Ciudad: siete siglos de historia*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Lunwerg, 2005.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

7.46

Ayuntamiento de Barcelona

VILADRICH VILÁ, Miguel
Barcelona. Cabeza y Hogar de Cataluña
1929-1931
Óleo sobre tabla
Áng. inf. dcho.: "M. Viladrich / 19??"



Bibliografía

CATASÚS, A., *Barcelona: La Casa de la Ciudad: siete siglos de historia*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Lunwerg, 2005.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

7.47 Ayuntamiento de Fraga

VILADRICH VILÁ, Miguel
La novia
c. 1935
Óleo sobre tabla
71,5 x 53,2 cm
Zona inf. dcha.: "M. Viladrich".



Exposiciones

1938. *III Exposición Trimestral de Artes Plásticas. Competición de Otoño*, Barcelona.

Bibliografía

LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

VILADRICH VILÁ, Miguel
Niño del lagarto
c. 1935
Óleo sobre tabla
68 x 130 cm



Exposiciones

1938. Saló de Tardor, Barcelona.

Bibliografía

Saló de Tardor 1938 del 1 al 15 d'octubre; Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona, Junta d'Exposicions d'Art de Catalunya, Barcelona, Nagsa, 1938.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

7.49 Ayuntamiento de Fraga

VILADRICH VILÁ, Miguel
El héroe del Ebro
c. 1938
Óleo sobre tabla
62,5 x 48,5 cm
Áng. inf. dcho.: "M. Viladrich"



Exposiciones

1938. *III Exposición Trimestral de Artes Plásticas. Competición de Otoño*, Barcelona.
1986. *Art contra la guerra. Entorn del Pabelló Espanyol a l'Exposició Internacional de Paris de 1937*, Palau de la Virreina, Barcelona.

Bibliografía

Art contra la guerra. Entorn del Pabelló Espanyol a l'Exposició Internacional de Paris de 1937 [catálogo de la exposición comisariada por Manuel Arenas y Pedro Azara], Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1986.
Miguel Viladrich (1887-1956). Un catalán universal [catálogo de exposición], Buenos Aires, Palais de Glace, 1991.
LOMBA, C. y TUDELILLA, C., *Viladrich. Primitivo y perdurable* [catálogo de exposición], Zaragoza, Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, IberCaja, 2007.

8. RAMÓN ACÍN (Huesca, 1888 – Huesca, 1936)

La trayectoria vital, el compromiso político, los diversos escritos y, por supuesto, la producción plástica de Ramón Acín, son asuntos abundantemente tratados por la historiografía precedente. Ya el año siguiente a su trágico asesinato, su íntimo amigo Felipe Alaiz le dedicó una monografía, *Vida y muerte de Ramón Acín,* que sirvió como fuente esencial de información para trabajos posteriores. Entre los más destacados hay que destacar la tesis doctoral que Miguel Bandrés dedicó a su obra "artigráfica" en 1986, publicada poco después; la exposición que en 1988 le dedicó Manuel García Guatas y la monografía firmada por Sonya Torres una década después[67]. En fechas más recientes, Concha Lomba, comisarió una exposición que recogía y ampliaba la información contenida en los estudios precedentes[68] y, por último, el dvd *Ramón Acín: La línea sentida*, dirigido por Emilio Casanova y Jesús Lou, reunió en un único soporte toda su producción plástica –parte de ella inédita– y escrita, así como las informaciones de prensa relativas a su figura de que se tenía noticia; generando una herramienta de trabajo fundamental para investigadores posteriores[69].

En nuestro caso, nos hemos limitado a realizar puntuales aportes biográficos que habían pasado desapercibidos hasta el momento y, obviamente, a analizar una parte de su producción –plástica, gráfica, periodística…– y de su compromiso, en el contexto del regionalismo.

Ramón Acín Aquilué, nacido en Huesca el 30 de agosto de 1888, era el cuarto hijo del matrimonio formado por Santos Acín y María Aquilué. Su primera formación artística tuvo lugar entre 1900 y 1904 y corrió a cargo del pintor Félix Lafuente, profesor de dibujo

---

[67] ALAIZ, F., *Vida y muerte de Ramón Acín*, Barcelona, Oficinas de Propaganda de la CNT, 1937 (colección semanal reeditada como monografía en París por la ed. Umbral); BANDRÉS NIVELA, M., *La obra artigráfica de Ramón Acín (1911-1936)*, Huesca, Diputación de Huesca, 1987; GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1998; y TORRES PLANELLS, S., *Ramón Acín. Una estética anarquista y de vanguardia*, Barcelona, Virus, 1998.

[68] *Ramón Acín* [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.

[69] *Ramón Acín: la línea sentida* [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

del Instituto Oscense; tal y como el propio Acín recordaba en un artículo publicado a la muerte de éste[70]. Tras abandonar los estudios de Ciencias Químicas que había comenzado en 1908 en la Universidad de Zaragoza, inició su labor como ilustrador en 1910 en el *Diario de Avisos de Zaragoza*, pasando el año siguiente a colaborar con el semanario satírico madrileño *Don Pepito*, al tiempo que experimentaba, por unos meses, la vida bohemia de la capital. Firmaba entonces como Fray Acín, apelativo con el que fue conocido durante sus primeros años.

Cuando en 1911 se publicó su primera entrevista en prensa en *La Voz de la Provincia* de Huesca, se declaraba contrario a la idea de matricularse en una Academia, si bien no descartaba entrar en el estudio de algún maestro como Manuel Benedito[71]. Habla el artículo de su dedicación a la pintura decorativa y la caricatura, además de al paisaje y, en menor medida, el retrato. El propio Acín reconocía en éste su adscripción al "estilo modernista", que consideraba el único que daba cabida a la originalidad, declarando al mismo tiempo su admiración por Rusiñol.

Ese mismo año, Acín presentó por primera vez su trabajo ante el público, concretamente un dibujo y dos acuarelas, en el marco de la exposición regional organizada por el Ateneo. E incluso planeaba una exposición individual para Huesca de la que no tenemos noticia que llegara a celebrarse.

Su actividad fue especialmente intensa el año siguiente: en abril pintó junto a Antonio Arriba el decorado para la obra *El genio alegre,* representada en Huesca; expuso una caricatura en el mes de mayo en el escaparte de Aventín, también en Huesca; realizó la portada del libro de poesías *Abril*; diseñó invitaciones para bailes, publicidad para los almacenes San Pedro de Huesca y la portada para el programa de fiestas de San Lorenzo que también se expuso en un escaparte junto a algún otro trabajo… También arrancaron en 1912 sus colaboraciones con *El Diario de Huesca*, coincidiendo con el nombramiento del escritor regionalista Luis López Allué como su director. Las notas cómicas de Acín en el diario estaban compuestas por una escena dibujada que era completada por un texto, normalmente dialogado, recogido al pie. Éstos incluían giros propios del habla popular, subrayando el sabor costumbrista de las escenas. Acín retrataba a sus baturros como seres inocentes, incluso brutos, pero siempre dignos.

En 1913 volvió a participar en la exposición regional celebrada en Zaragoza, si bien su trabajo no recibió especial atención. Casi al mismo tiempo le fue concedida una beca de formación por parte de la Diputación de Huesca, lo que le permitió conocer, durante los dos años siguientes, ciudades como Barcelona, Granada, Toledo y Madrid. De los progresos durante su etapa como pensionado dio buena cuenta Ricardo del Arco,

[70] ACÍN, R., "El amado maestro", *El Diario de Huesca*, Huesca, 11 de octubre de 1927, p. 1.
[71] MARTÍNEZ DE LA FUENTE, J., "Nuestros artistas. Ramón Acín", *La Voz de la Provincia*, Huesca, 1911 (se desconoce la fecha exacta. Recogido en BANDRÉS, *op. cit.*, 1987).

coincidiendo con la exhibición de algunos de sus trabajos en la sede de la Diputación oscense entre septiembre y octubre de 1915, entre ellos, *Granada*[72]. Ese mismo año también participó en la exposición regional de arte organizada en Zaragoza por la revista *Paraninfo*. Envió a ésta un paisaje del que se hicieron eco diferentes cronistas, aludiendo a sus vinculación con los trabajos de Rusiñol. Algunos, como Gascón de Gotor, se lamentaron también de que no hubiera enviado muestras de su trabajo como caricaturista.

Aunque durante su etapa como pensionado, Acín redujo sus colaboraciones gráficas, retomó esta actividad de forma intensa hacia el final de la I Guerra Mundial. Entonces la denuncia social y política cobró una especial fuerza. El baturro, más que motivo de humor, se convirtió en instrumento para la denuncia de las situaciones padecidas por las clases oprimidas. Colaboró con medios marcado compromiso político con la izquierda –*Ideal de Aragón, El Comunista, Solidaridad Obrera, Lucha Social* o *Floreal*–, pero también con otros de carácter más generalistas como *El Diario de Huesca, Heraldo de Aragón* o *Diario de Avisos de Zaragoza*. Sus caricaturas muestran la influencia de autores como Bagaría o Castelao, a los que debió conocer durante sus estancias madrileñas.

El regionalismo ideológico de Acín, era compatible con sus ideas progresistas y favorable a la creación de un estado federal, mostrándose rotundamente alejado de los postulados conservadores de, por ejemplo, la Lliga Regionalista de Francesc Cambó. Pero el aragonesismo de Acín, no se expresó tanto a través de la política como a partir de una serie de actuaciones vinculadas a la defensa del patrimonio cultural como motor de desarrollo. Así, fue quizá el autor que mejor entendió el folclore aragonés, con el que se sintió profundamente identificado y convirtió en motivo de su pintura. Consideró que éste debía estudiarse, fomentarse y protegerse, valorando la labor desarrollada por la Comisaría Regia de Turismo, cuya actividad quiso completar a través de diversas acciones. E incluso planteó la necesidad de crear lo que denominó como una Universidad de Estudios Aragoneses, proponiendo a López Allué como su presidente. También se implicó en un primer momento en los actos organizados para la celebración del centenario de la muerte de Goya, mostrándose después notablemente crítico con el rumbo que tomaron éstos; salvo en lo relativo a la construcción del Rincón de Goya de Fernando García Mercadal, cuyo trabajo defendió durante la polémica suscitada.

Su pintura, desde sus primeros trabajos, mostró su predilección por la representación del paisaje oscense, en la línea defendida por su maestro Lafuente. Pero Acín, dio pronto un cambio en sus planteamientos y, a partir de 1915-16 desarrolló un lenguaje personal, ajeno a los postulados más ortodoxos del regionalismo, y siempre con un carácter rotundamente avanzado desde el punto de vista plástico. De ello dan prueba obras tempranas como *Alegoría del Baile*, si bien se mantuvo en esta línea en obras posteriores,

[72] R. A., "La labor de un oscense. Ramón Acín", *El Diario de Huesca*, Huesca, 2 de octubre de 1915, p. 1.

dedicadas al paisaje y los tipos aragoneses como su magnífica *Feria de Ayerbe* (1921) que estuvo a punto de enviar a la *I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses*. Finalmente prefirió participar con un *Paisaje de Granada* y algunos dibujos de su serie *Guerra a la guerra*, descarnada crítica contra cualquier posturas militarista.

Las calles de Huesca fueron también motivo habitual de sus dibujos y pinturas –llegó a ilustrar *Las calles de Huesca* de Ricardo del Arco en 1922–, pero también otras localidades como Ansó, por cuyos tipos sintió especial predilección, Alquézar, Loarre o Aniés; e incluso la catalana abadía de Montserrat sirvió como motivo para unos dibujos que envió después a la *II Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses* de 1923.

Aunque, siguiendo los planteamientos defendidos por Concha Lomba podemos situar entre 1915 y 1925 la vinculación de Acín con la plástica regionalista, lo cierto es que sus motivos de inspiración no cambiaron después de esa segunda fecha[73]. La intención, la atención, el interés, la constante búsqueda que encontramos en su acercamiento a lo aragonés, permaneció inalterable. Únicamente transformó el modo de acercarse estos asuntos, de acuerdo con las nuevas vías que exploró en su trabajo a partir de la estancia parisina que realizó entre junio y noviembre de 1926. Allí se relacionó con los ambientes vanguardista, concretamente con autores como Luis Buñuel o el pintor Ismael González de la Serna. De este modo, durante los años siguiente trabajó en nuevas visiones de ambientes populares como su conocida *La feria* (1927-28) o reinterpretó los tipos ansotanos desde la más absoluta simplificación formal y cromática en una serie de cartones pintados al óleo.

Una línea de experimentación en la que trabajó tanto en la pintura como en la escultura en lo sucesivo y que mostró en la Galería Dalmau de Barcelona en diciembre de 1929. Menos preparado para enfrentarse a sus propuestas se encontraba el público zaragozano, que pudo contemplarlas en la muestra individual que celebró en el Rincón de Goya en mayo de 1930; o el oscense, que pudo hacerlo cuando expuso en el Círculo Oscense en junio de 1932. También en el Ateneo madrileño, concretamente en junio de 1931, se vio su producción de esos años. Poco meses después, coincidiendo con el momento de mayor madurez de su lenguaje, su trabajo formó parte de la exposición celebrada en San Sebastián por la Sociedad de Artistas Ibéricos. El premio obtenido en la lotería de Navidad en 1932, le permitió ampliar sus horizontes artísticos, financiando la película de Luis Buñuel *Tierra sin pan*, que se rodó el año siguiente en Las Hurdes.

Finalmente, la intransigencia y el odio descarnado que se impusieron tras el golpe de estado de julio de 1936 acabaron con su vida. Debido a su conocido compromiso político fue fusilado en Huesca el 6 de agosto de 1936. Pocos días más tarde, su mujer, Conchita Monrás, corrió la misma suerte.

[73] LOMBA, *op. cit.*, 2003, pp. 20-23.

8.1

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Niño a la vista de Zaragoza
1902 (octubre)
Lápiz sobre papel
18,3 x 22 cm
Zona inf. izq.: "Huesca octubre 1902"
Áng. inf. dcho.: "R. Acín"



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.2

Familia Acín

ACÍN, Ramón
Casa de Salillas
1905
Óleo sobre lienzo
25,8 x 19,2 cm
Áng. .inf. dcho.: "1905"



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.3

Familia Acín

ACÍN, Ramón
Iglesia de Salillas
1905
Óleo sobre lienzo
25,8 x 19,2 cm
Áng. .inf. dcho.: "1905"



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.4

Familia Acín

ACÍN, Ramón
Vagabundo
1906
Óleo sobre lienzo
35 x 25 cm
Áng. inf. dcho.: "R.Acín / 1906"



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.5

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Campesino descansando en Salillas
1907
Óleo sobre gutapercha
22,3 x 32,1 cm
Áng. inf. dcho: R. Acín / Salillas / 1907"



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.6 Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Fuente de Loarre
1908
Óleo sobre lienzo
16,5 x 22,5 cm
Áng. inf. izq.: "R. Acín / Loarre / 1908"



Exposiciones

1982. *Exposición de Ramón Acín (1888-1936)*, Museo del Altoaragón, Huesca.
1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
2003. *Ramón Acín*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

Exposición de Ramón Acín (1888-1936), Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1982.
GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

ACÍN, Ramón
Pareja abrazada en la calle de un pueblo
1910-1912
Óleo sobre lienzo
27,2 x 34 cm



Exposiciones

2003. *Ramón Acín*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.8

Familia Acín

ACÍN, Ramón
Portada del programa de fiestas de San Lorenzo 1911. Boceto
1911
Tinta y gouache sobre papel
22,1 x 9,7 cm
Áng. inf. izq.: "R. Acín"



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.9

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Boceto de viñeta Chascarrillos baturros
1912
Tinta sobre papel
13,2 x 12,3 cm



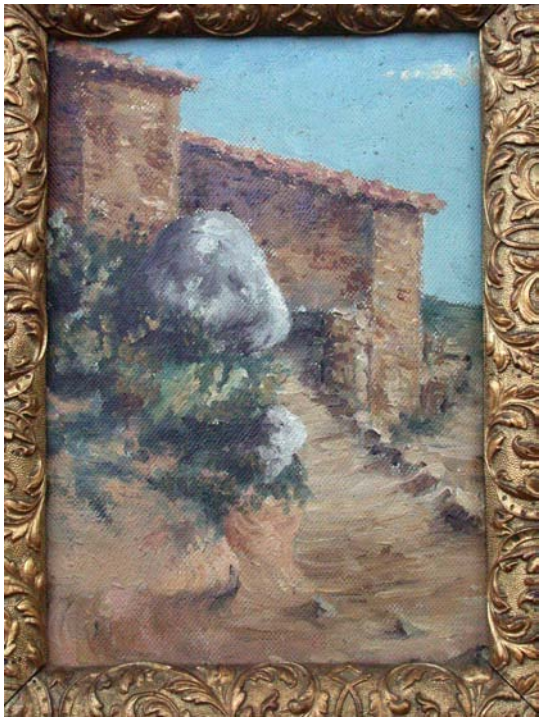
Bibliografía

FRAY ACÍN, "Palique baturro", *El Diario de Huesca*, 28 de enero de 1912.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.10

Colección particular

ACÍN, Ramón
Rincón de Salillas
c. 1913
Óleo sobre lienzo
20,3 x 13,3 cm



Exposiciones

2003. *Ramón Acín*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.11

Colección particular

ACÍN, Ramón
Salillas (Huesca)
c. 1913
Óleo sobre lienzo
21,5 x 15,3 cm



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.12 Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Haciendo chorizos
1913-1919
Gouache sobre papel
127 x 17 cm
Áng. inf. dcho.: "Haciendo chorizos"



Exposiciones

1982. *Exposición de Ramón Acín (1888-1936)*, Museo del Altoaragón, Huesca.
1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
2003. *Ramón Acín*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

Exposición de Ramón Acín (1888-1936), Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1982.
GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936) [*catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.13

Desconocido

ACÍN, Ramón
Toledo
1914
Acuarela sobre papel
Áng. inf. dcho.: "Acín / Toledo / 1914"



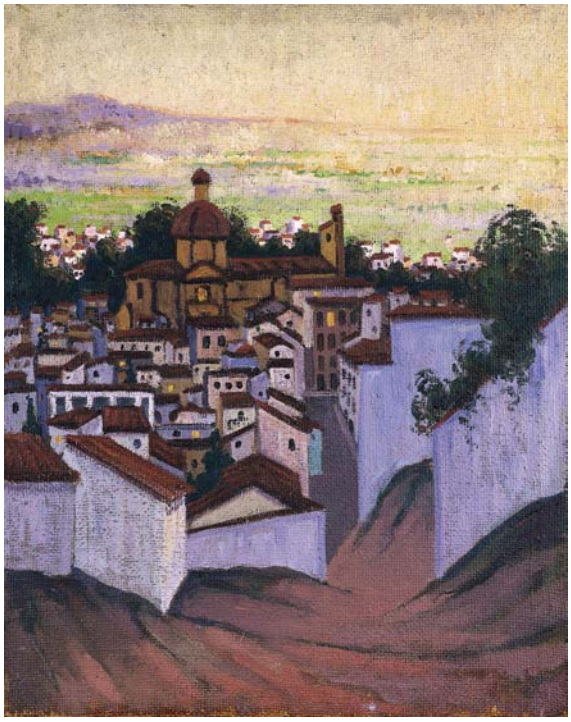
Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.14

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Paisaje urbano
1914-1915
Óleo sobre lienzo
61 x 47 cm



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
2003. *Ramón Acín*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

ACÍN, Ramón
Granada
1915
Óleo sobre lienzo
90,5 x 105 cm
Áng. inf. izq.: "R. Acín / Granada / 1915"



Exposiciones

1921? *I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses*, Centro Mercantil, Zaragoza.
1982. *Exposición de Ramón Acín (1888-1936)*, Museo del Altoaragón, Huesca.
1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
2003. *Ramón Acín*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

R. A., "La labor de un oscense. Ramón Acín", *El Diario de Huesca*, Huesca, 2 de octubre de 1915, p. 1.
Exposición de Ramón Acín (1888-1936), Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1982.
GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936) [*catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
TORRES PLANELLS, S., *Ramón Acín. Una estética anarquista y de vanguardia,* Barcelona, Virus, 1998.
Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.16 Familia Acín

ACÍN, Ramón
Paisaje ¿Granada?
c. 1915
Óleo sobre madera
8,2 x 18,2 cm
Áng. inf. dcho.: "Acín"



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.17

Colección particular

ACÍN, Ramón
Alquézar
1916
Óleo sobre cartón
38,5 x 47,5 cm
Reverso: "Ramón Acín / Alquézar / 1916"



Exposiciones

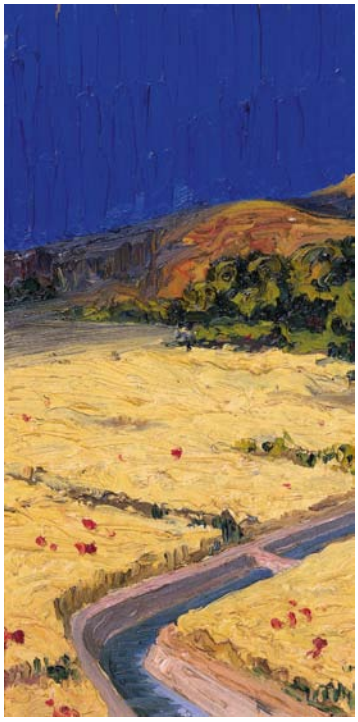
1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
2003. *Ramón Acín*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936) [*catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.18 Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Alegoría del baile. Campos y canal de riego
1915-1916
Óleo sobre cartón
39 x 20 cm



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
1995. *Luces de la Ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936*, La Lonja y Palacio de Montemuzo, Zaragoza.
2001-2. *Cartografía de una soledad. El mundo de Ramón J. Sender*, Museo de Zaragoza, Zaragoza; Residencia de Estudiantes, Madrid; Museo de Huesca, Huesca.
2003. *Ramón Acín*, Museo De Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Luces de la Ciudad. Arte y Cultura en Zaragoza. 1914-1936 [catálogo exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón y Ayunt. de Zaragoza, 1995.
Cartografía de una soledad. El mundo de Ramón J. Sender [catálogo de la exposición comisariada por Juan Carlos Ara y Chus Tudelilla], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001.
Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.19 Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Alegoría del baile. Escena central
1915-1916
Óleo sobre cartón
46 x 51,5 cm



Exposiciones

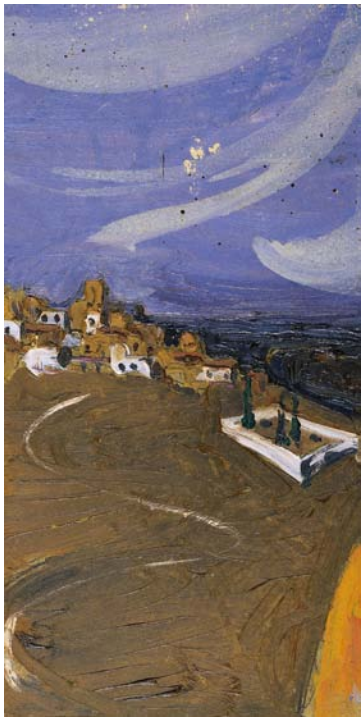
1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
1995. *Luces de la Ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936*, La Lonja y Palacio de Montemuzo, Zaragoza.
2001-2. *Cartografía de una soledad. El mundo de Ramón J. Sender*, Museo de Zaragoza, Zaragoza; Residencia de Estudiantes, Madrid; Museo de Huesca, Huesca.
2003. *Ramón Acín*, Museo De Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Luces de la Ciudad. Arte y Cultura en Zaragoza. 1914-1936 [catálogo exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón y Ayunt. de Zaragoza, 1995.
Cartografía de una soledad. El mundo de Ramón J. Sender [catálogo de la exposición comisariada por Juan Carlos Ara y Chus Tudelilla], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001.
Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.20 Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Alegoría del baile. Paisaje con un pueblo
1915-1916
Óleo sobre cartón
38,5 x 19,5 cm



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
1995. *Luces de la Ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936*, La Lonja y Palacio de Montemuzo, Zaragoza.
2001-2. *Cartografía de una soledad. El mundo de Ramón J. Sender*, Museo de Zaragoza, Zaragoza; Residencia de Estudiantes, Madrid; Museo de Huesca, Huesca.
2003. *Ramón Acín*, Museo De Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Luces de la Ciudad. Arte y Cultura en Zaragoza. 1914-1936 [catálogo exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón y Ayunt. de Zaragoza, 1995.
Cartografía de una soledad. El mundo de Ramón J. Sender [catálogo de la exposición comisariada por Juan Carlos Ara y Chus Tudelilla], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001.
Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.21 Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Boceto del tríptico Alegoría del baile
1915-16
Óleo sobre cartón
13,6 x 26 cm



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

ACÍN, Ramón
Tópicos
1915-1921
Lápiz sobre papel
21,7 x 32
Zona superior: "Topicos (¿?) / Romería -¿?-¿?".
Zona inferior: "Ansotanos / ¿? Sª Orosia"



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.23

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Afueras de Huesca
1916-1918
Carboncillo sobre papel
32,2 x 43,8 cm



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

ACÍN, Ramón
Alrededores de Jaca
1917
Carboncillo sobre papel
29,5 x 42,5 cm



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

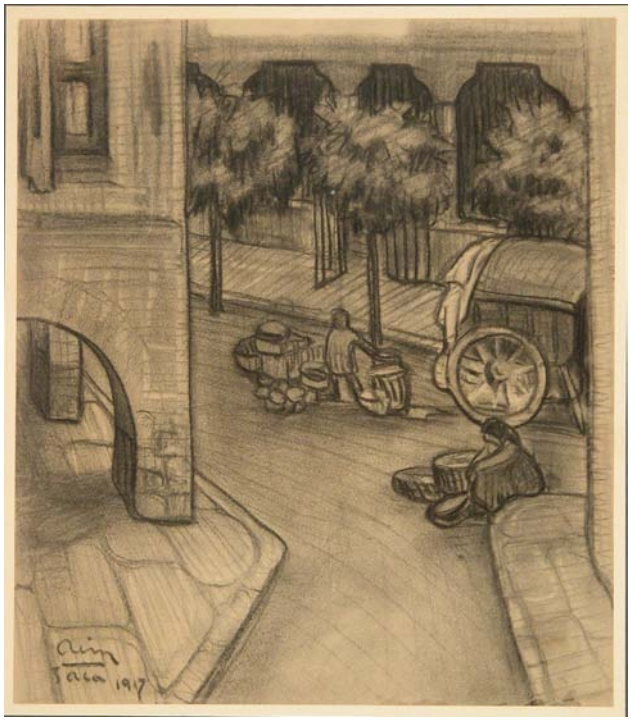
Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.25

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Plaza de la catedral de Jaca
1917
Carboncillo sobre papel
36,3 x 31,5 cm
Áng. inf. izq.: "Acín / Jaca / 1917"



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.26

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Portada del programa de fiestas de San Lorenzo de 1917
1917
Impresión
Áng. inf. dcho.: "Acín"



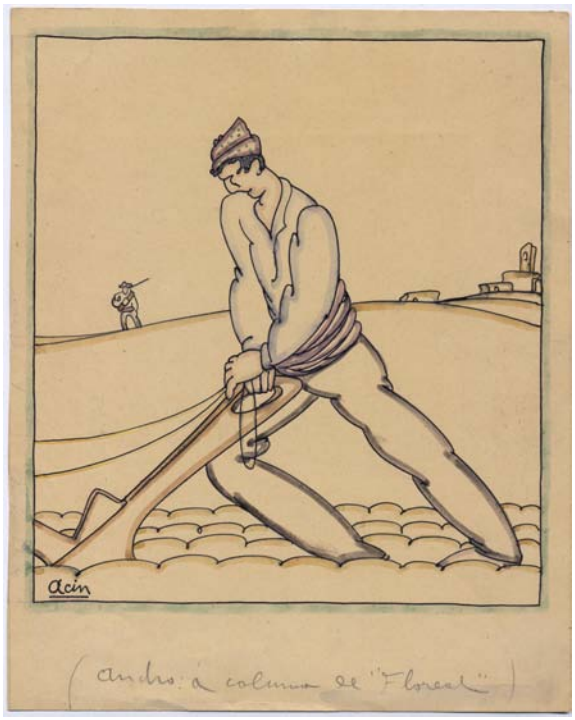
Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.27

Familia Acín

ACÍN, Ramón
Floreal. Campesino arando
1918-1920
Tinta y acuarela sobre papel
24 x 18 cm
Áng. inf. izq.: "Acín"
Zona inferior: "ancho a columan de "Floreal"



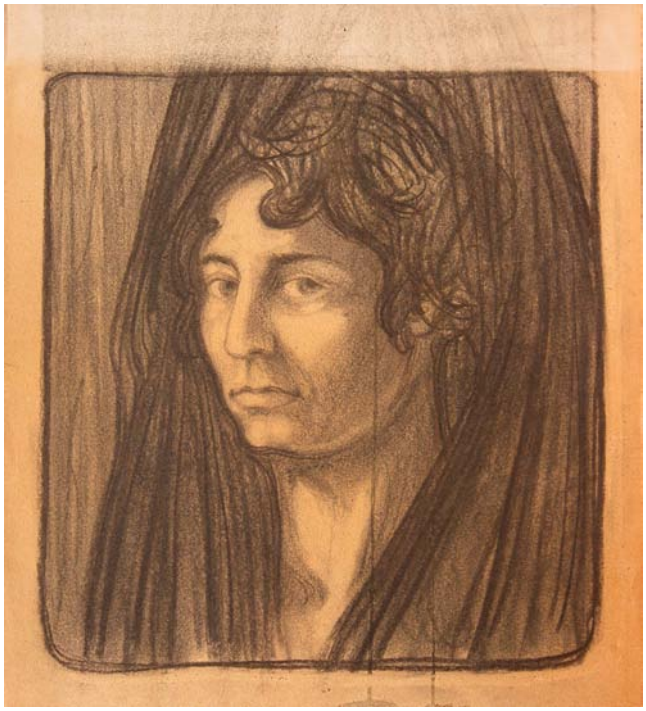
Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.28

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Mujer con mantilla
1918-1920
Carboncillo sobre papel
35,6 x 32,2 cm



Exposiciones

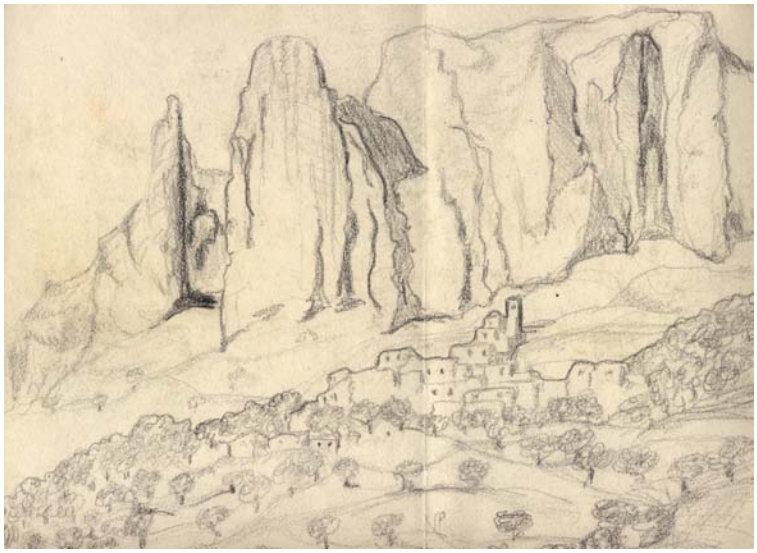
1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.29 Familia Acín

ACÍN, Ramón
Riglos
1918-1920
Lápiz sobre papel
21,6 x 30 cm



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.30

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Procesión en Huesca
1918-1922
Lápiz sobre papel
32,3 x 37,5 cm



Exposiciones

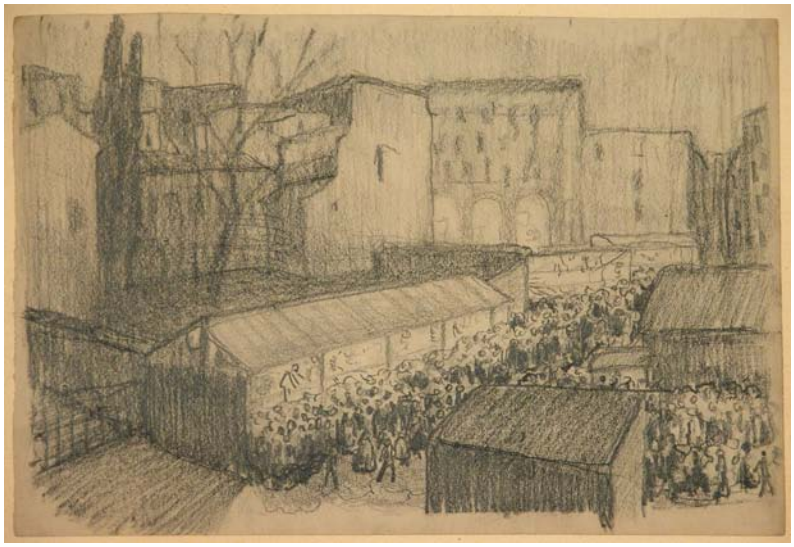
1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.31 Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Feria de Huesca
1919-1921
Lápiz sobre papel
22 x 32,5 cm



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.32 Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Feria de Ayerbe
1921
Óleo sobre lienzo
79,5 x 104,5 cm



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936)*, Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
2003. *Territorium: el largo camino hacia las comarcas en Aragón*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
2003. *Ramón Acín*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.
2011. *Joaquín Costa. El fabricante de Ideas*. Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza y Biblioteca Nacional, Madrid.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.
Territorium: el largo camino hacia las comarcas en Aragón [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.
Joaquín Costa. El fabricante de Ideas [catálogo de la exposición comisariada por Ignacio Peiró y Rafael Bardají], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2011.

8.33 Familia Acín

ACÍN, Ramón
Escena de toros
1920-1925
Óleo sobre lienzo
101 x 126 cm



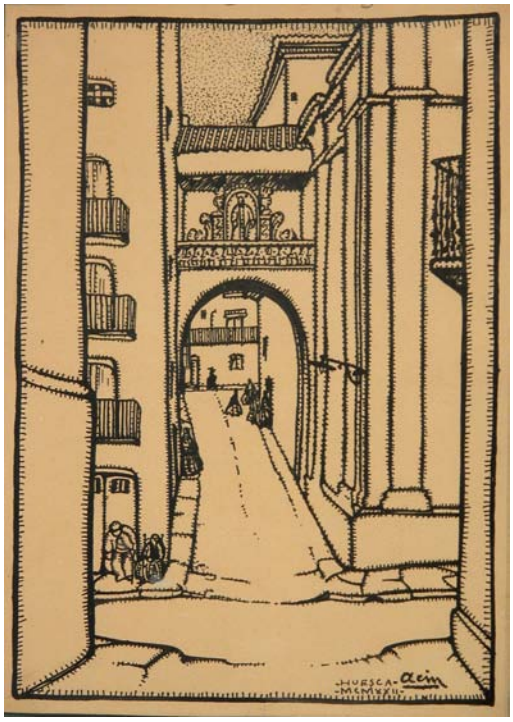
Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.34

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Las calles de Huesca. Costilla de Lastanosa
1922
Tinta sobre papel
23 x 16,5 cm
Áng. inf. izq.: "HUESCA - Acín / MCMXXII"



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

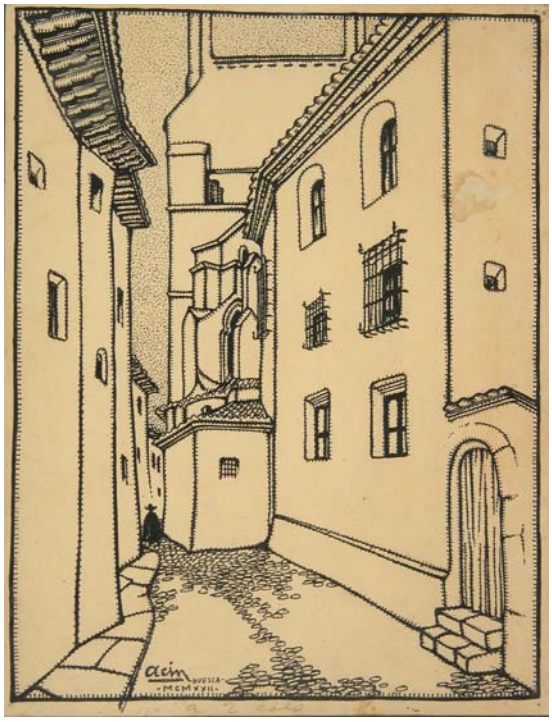
Bibliografía

ARCO, R. del, *Las calles de Huesca*, Huesca, viuda de Justo Martínez, 1922.
GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.35

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Las calles de Huesca. Calle del Palacio
1922
Tinta sobre papel
32,5 x 25 cm
Áng. inf. izq.: " Acín HUESCA / MCMXXII"



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

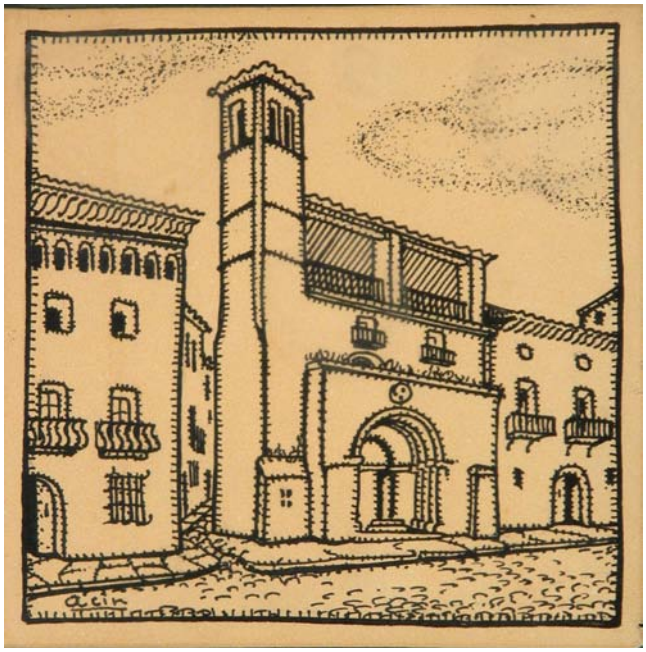
Bibliografía

ARCO, R. del, *Las calles de Huesca*, Huesca, viuda de Justo Martínez, 1922.
GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.36

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Las calles de Huesca. Iglesia del Espíritu Santo
1922
Tinta sobre papel
13 x 13 cm
Áng. inf. izq.: "Acín"



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

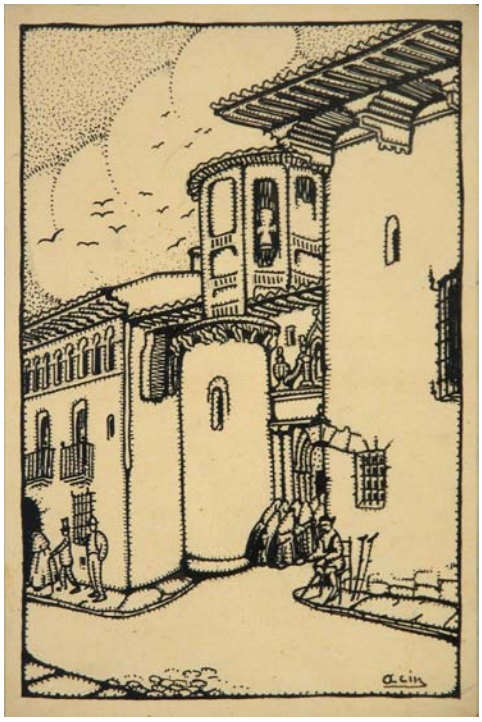
Bibliografía

ARCO, R. del, *Las calles de Huesca*, Huesca, viuda de Justo Martínez, 1922.
GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.37

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Las calles de Huesca. Iglesia de San Vicente Alto
1922
Tinta sobre papel
19,5 x 13 cm
Áng. inf. dcho.: "Acín"



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

ARCO, R. del, *Las calles de Huesca*, Huesca, viuda de Justo Martínez, 1922.
GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.38

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Las calles de Huesca. Plaza de Santo Domingo
1922
Tinta sobre papel
19,5 x 13 cm
Áng. inf. dcho.: "Acín"



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

ARCO, R. del, *Las calles de Huesca*, Huesca, viuda de Justo Martínez, 1922.
GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.39 Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Las calles de Huesca. Calle de Santiago
1922
Tinta sobre papel
32,5 x 25 cm
Áng. inf. izq.: " Acín - HUESCA / MCMXXII"



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

ARCO, R. del, *Las calles de Huesca*, Huesca, viuda de Justo Martínez, 1922.
GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
TORRES PLANELLS, S., *Ramón Acín. Una estética anarquista y de vanguardia,* Barcelona, Virus, 1998.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

ACÍN, Ramón
Procesión en la calle de Santiago
c. 1922
Óleo sobre tabla
77,5 x 59,2 cm



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
2003. *Ramón Acín*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.41 **Museo de Huesca**

ACÍN, Ramón
El árbol representa la vida
1922-1924
Tinta sobre papel
24,4 x 15 cm



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.42

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Invitación para el homenaje al jotero "El Chino"
1922
Impresión
14 x 16,5 cm



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.43

Colección particular

ACÍN, Ramón
El entierro de los pobres
1920-1922
Tinta sobre papel
Áng. inf. izq.: "Acín"
Zona inf.: "Alguna vez tenían que saludar a los pobres los señoricos"



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.44

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
La riada
1922
Tinta sobre papel
32,5 x 24,8 cm
Áng. inf. izq.: "Acín"
Zona inferior: "¡Redios! Te ní has llevar el campo, llévate la escretura, p'algo podrá servite"



Exposiciones

Bibliografía

ACÍN, R., "La riada", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de junio de 1922.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.45 **Museo de Huesca**

ACÍN, Ramón
Alquézar
c. 1922
Pastel sobre papel
43,7 x 37,5 cm



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.46 **Museo de Huesca**

ACÍN, Ramón
Vista de Ansó
1923
Lápices de colores sobre papel
21,6 x 32 cm
Áng. inf. izq.: "Acín / Ansó / 1923"

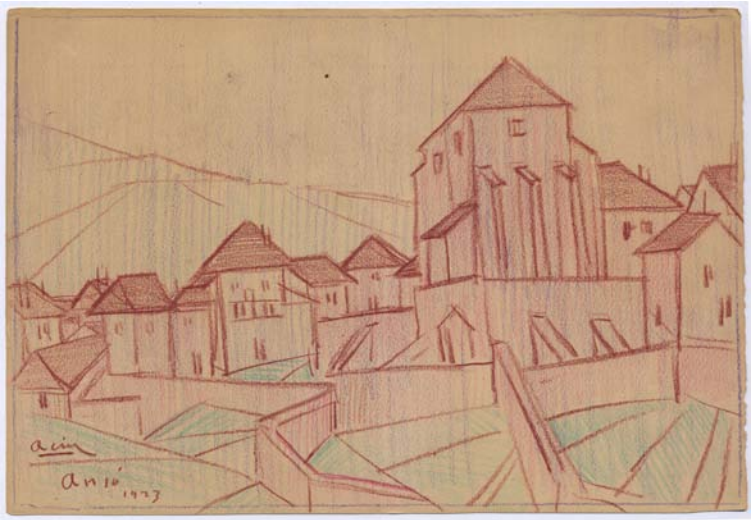


Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.47 Familia Acín

ACÍN, Ramón
Casas e iglesia de Ansó
1923
Lápices de colores sobre papel
22 x 32,3 cm
Áng. inf. izq.: "Acín / Ansó / 1923"



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.48

Museo de Zaragoza

ACÍN, Ramón
Una calle de Ansó
1923
Lápices de colores sobre papel
36,2 x 46,9 cm. (con marco)
22 x 32,5 cm. (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "R. Acín / Ansó / 1923 / Una calle"



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.49 **Museo de Huesca**

ACÍN, Ramón
Calle de Ansó
1923
Lápices de colores sobre papel
22,3 x 32,1 cm

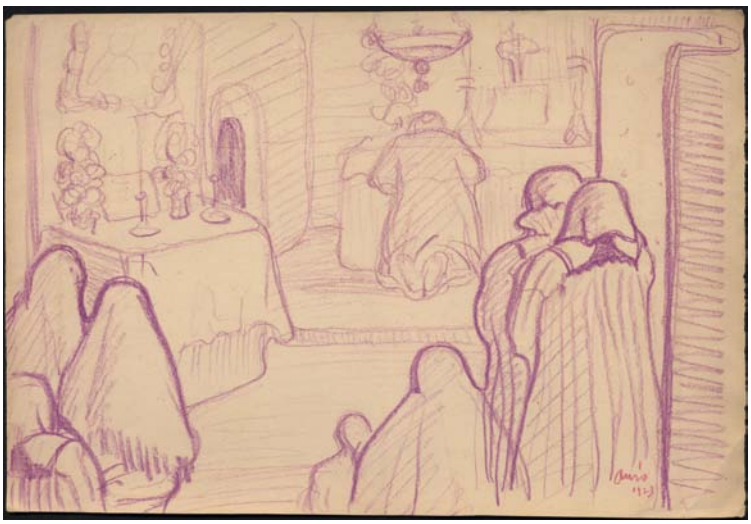


Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.50 **Museo de Huesca**

ACÍN, Ramón
Misa en Ansó
1923
Lápiz de color sobre papel
21,6 x 32 cm
Áng. inf. dcho.: "Acín / 1923"



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.51

Museo Etnológico de Zaragoza

ACÍN, Ramón
Romería a la Virgen de Puyeta. Ansó
1923
Lápices de colores sobre papel
22 x 32 cm
Áng. inf. dcho.: "Acín / Romería a la Virgen de Puyeta / Ansó 1923"



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.52

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Montserrat
1923
Lápices de colores sobre papel
43,5 x 32 cm
Áng. sup. dcho.: "Acín / Montserrat / 1923"



Exposiciones

1923. *II Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses*, Centro Mercantil, Zaragoza.
1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.53

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Montserrat
1923
Lápices de colores sobre papel
43,5 x 32 cm
Áng. inf. dcho.: "Acín / Montserrat / 1923"



Exposiciones

1923. *II Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses*, Centro Mercantil, Zaragoza.
1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.54

Familia Acín

ACÍN, Ramón
Ermita de la Virgen de la Peña en Aniés
1924
Lápices de colores sobre papel
32 x 22 cm
Zona inf.: "R. Acín / La Virgen de la Peña - Aniés 1924"



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

ACÍN, Ramón
Ermita de la Virgen de la Peña en Aniés
1924
Lápices de colores sobre papel
32 x 22 cm
Zona sup.: "R. Acín / La Virgen de la Peña - Aniés"



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.56

Familia Acín

ACÍN, Ramón
Baturro con guitarra
1921-1925
Acuarela y tinta sobre papel
36,2 x 25 cm



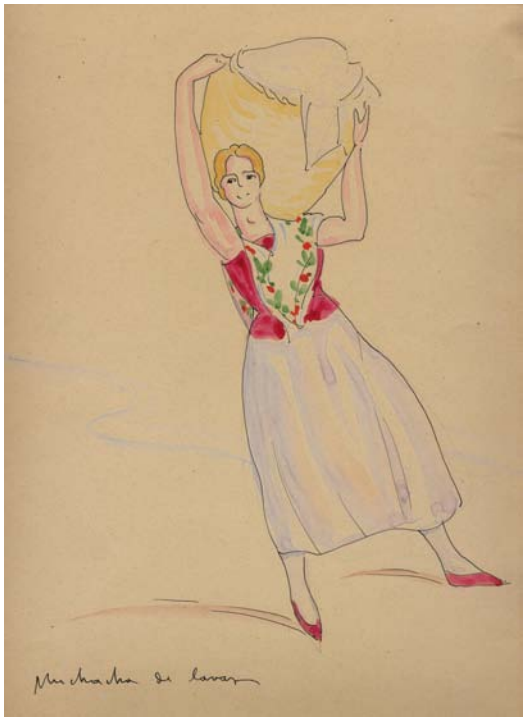
Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.57

Familia Acín

ACÍN, Ramón
Muchacha de lavar
1921-1925
Acuarela y tinta sobre papel
23 x 21,6 cm



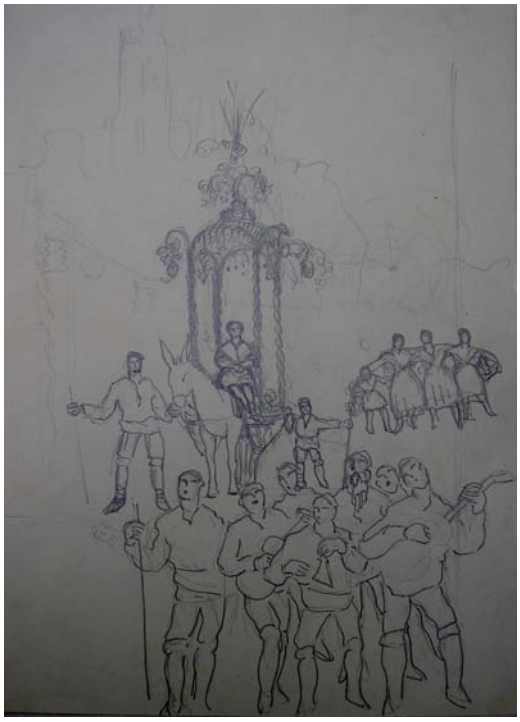
Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.58

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Rondalla en fiestas
1921-1925
Lápiz sobre papel
21 x 15 cm



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.59

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Mediodía. Boceto
1924
Sanguina sobre papel
21 x 19,5 cm
Áng. inf. izq.: "R. ACÍN 1924"
Áng. inf. dcho.: "MEDIO DÍA
BOCETO"



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.60

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Apunte de jotero con guitarra y baturra. Boceto para cartel
1924-1925
Sanguina sobre papel
22 x 32
Zona superior: "Ojo / cartel / F"



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.61 **Museo de Huesca**

ACÍN, Ramón
Programa de fiestas de San Lorenzo de 1925
1925
Litografía a color
25,2 x 17,3 cm
Áng. inf. izq: "Acín"



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.62

Familia Acín

ACÍN, Ramón
Plaza de Loarre
1923-1925
Lápices de colores sobre papel
21,9 x 32,5 cm



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.63

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Vista de Almudévar
1925
Lápices de colores sobre papel
21,6 x 32 cm
Áng. inf. dcho.: "Acín Almudévar 1925"



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.64

Familia Acín

ACÍN, Ramón
Feria de maderas en Huesca
1925
Lápices de colores sobre papel
22,6 x 32,3 cm
Áng. inf. dcho.: "Feria de maderas / Acín / Huesca 1925"



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.65

Familia Acín

ACÍN, Ramón
Paisaje urbano de Huesca
1926-1928
Acuarela y lápiz sobre papel
18,25 x 22,5 cm

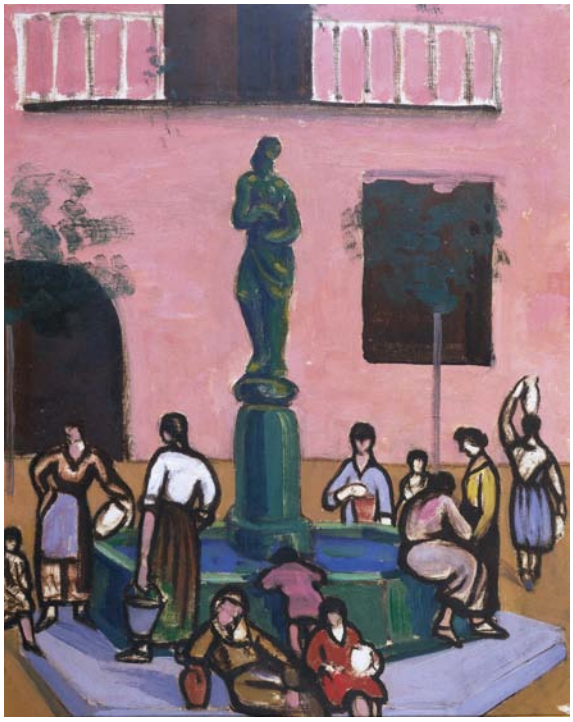


Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.66 **Museo de Huesca**

ACÍN, Ramón
En la fuente de la moreneta
1926-1928
Óleo sobre cartón
38 x 30 cm



Exposiciones

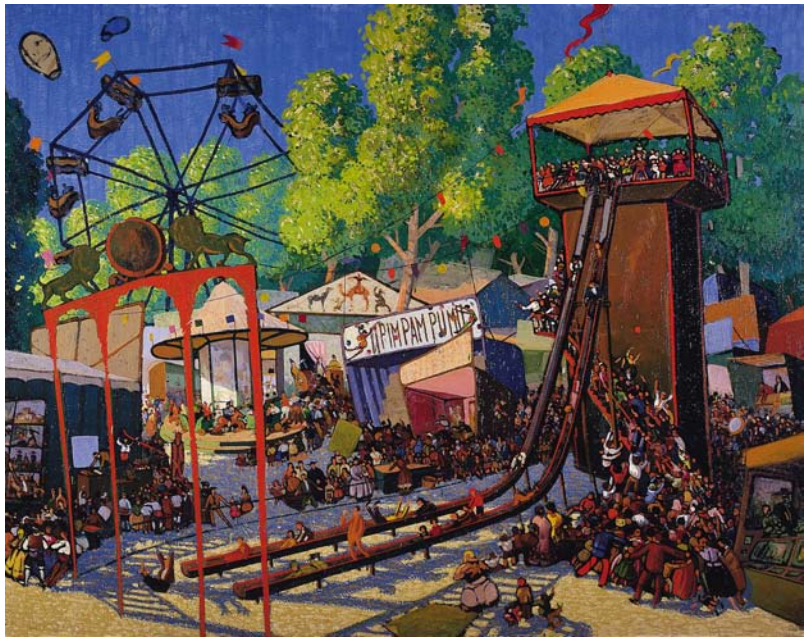
1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
2003. *Ramón Acín*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.67 **Museo de Huesca**

ACÍN, Ramón
La feria
1927-1928
Óleo sobre lienzo
169 x 215 cm



Exposiciones

1982. *Exposición de Ramón Acín (1888-1936)*, Museo del Altoaragón, Huesca.
1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
2001. *Ramón Acín en familia*, Sala de Exposiciones Francisco de Goya, Barbastro.
2003. *Ramón Acín*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

Exposición de Ramón Acín (1888-1936), Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1982.
GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
GARCÍA LORANCA, A. y GARCÍA RAMA, J. R., *Pintores del siglo XIX. Aragón. La Rioja. Guadalajara*, Zaragoza, Ibercaja, 1992.
TORRES PLANELLS, S., *Ramón Acín. Una estética anarquista y de vanguardia,* Barcelona, Virus, 1998.
Ramón Acín. En familia, Huesca, UNED Barbastro, Fundación «Ramón J. Sender», 2001.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.
Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.68

Familia Acín

ACÍN, Ramón
Vista de Murillo de Gállego
1926-1929
Acuarela sobre papel
85 x 90 cm



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.69 Familia Acín

ACÍN, Ramón
Vista de Huesca
1927-1929
Acuarela y óleo sobre cartón
86 x 58 cm



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.70 **Museo de Huesca**

ACÍN, Ramón
Chica del cántaro
1928-1929
Óleo sobre cartón
40 x 30 cm
Áng. inf. dcho.: "Acín"



Exposiciones

1929. Exposición de Ramón Acín, Galerías Dalmau, Barcelona.
1930. Exposición de Ramón Acín, Rincón de Goya, Zaragoza.
1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
2003. *Ramón Acín*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.71 **Museo de Huesca**

ACÍN, Ramón
Cantaor flamenco
1928-1930
Óleo sobre cartón
26,2 x 18,6 cm



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

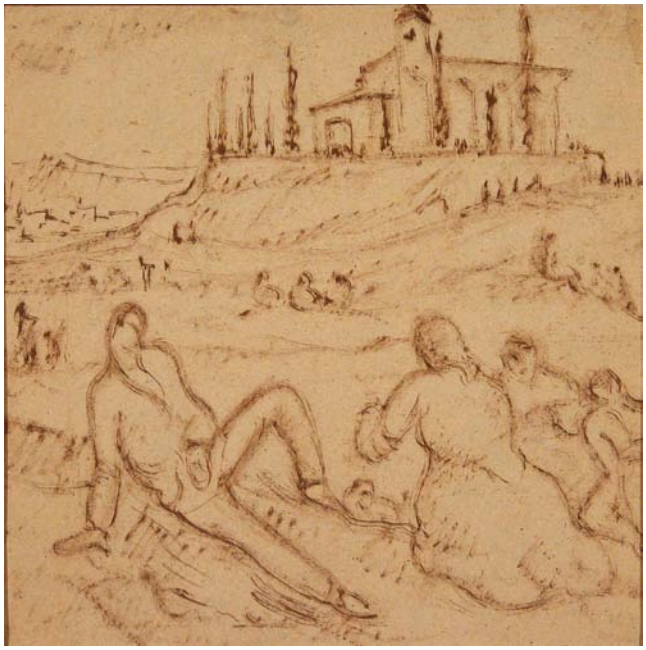
Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.72

Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Romería en la ermita de San Jorge
1928-1930
Óleo sobre cartón
25,7 x 35,7 cm



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.73 **Museo de Huesca**

ACÍN, Ramón
Vendimia
1928-1930
Óleo sobre cartón
52,4 x 37,4 cm



Exposiciones

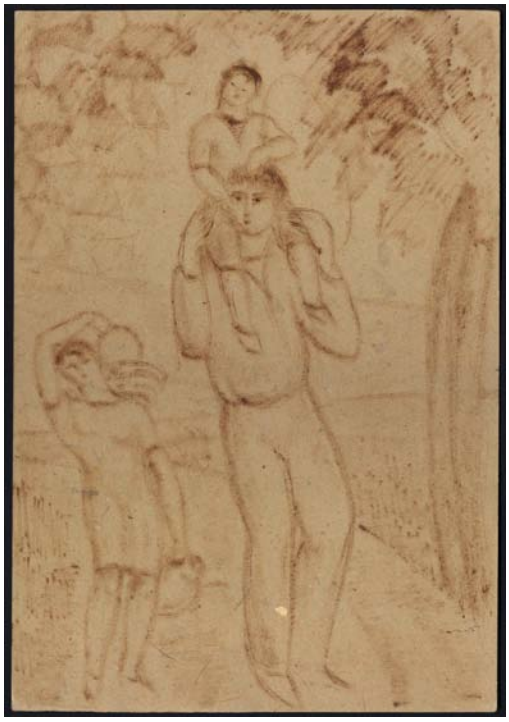
1930. Exposición de Ramón Acín, Rincón de Goya, Zaragoza.
1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
2003. *Ramón Acín*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.74 **Museo de Huesca**

ACÍN, Ramón
Familia campesina
1928-1930
Óleo sobre cartón
37,5 x 26 cm



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.75 **Museo de Huesca**

ACÍN, Ramón
Muchacha con cántaro
1928-1930
Óleo sobre cartón
37,5 x 26 cm



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
2003. *Ramón Acín*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.76 Familia Acín

ACÍN, Ramón
Espigadoras
1928-1930
Óleo sobre cartón
18,5 x 51,5 cm



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.77 Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Las madres
1929
Óleo sobre cartón
26,5 x 61,5 cm
Áng. inf. dcho.: "Las madres / R.Acín / MCMXXIX"



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.78

Familia Acín

ACÍN, Ramón
Ansotana
1928-1930
Carboncillo sobre papel
52,3 x 37,8 cm



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

ACÍN, Ramón
Ansotano
1928-1930
Carboncillo sobre papel
52,5 x 37,5 cm



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

ACÍN, Ramón
Escena ansotana
1928-1930
Óleo sobre cartón
44 x 64,5 cm



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.81 Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Escena ansotana
1928-1930
Óleo sobre cartón
436,5 x 52,5 cm



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.82

Familia Acín

ACÍN, Ramón
Sol vestida de Ansotana
1928-1930
Óleo sobre cartón
105 x 75 cm



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.83

Familia Acín

ACÍN, Ramón
Vista de Ansó
c. 1930
Óleo sobre cartón
37 x 52 cm



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.84 **Colección particular**

ACÍN, Ramón
San Juan de la Peña
c. 1930
Óleo sobre tabla
30 x 36,5 cm
Áng. inf. dcho.: "R. Acín / San Juan de la Peña"



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.85

Familia Acín

ACÍN, Ramón
Casa del Altoaragón
1928-1930
Óleo sobre cartón
52,5 x 37,5 cm



Bibliografía

Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.86 Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Jóvenes campesinos
1930-1934
Óleo sobre cartón
38,5 x 46,5 cm
Áng. sup. izq.: "Acín"



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

8.87 Museo de Huesca

ACÍN, Ramón
Venta de pescado
1933-1935
Óleo sobre lienzo
29,5 x 37,5 cm



Exposiciones

1988. *Ramón Acín (1888-1936),* Diputación de Huesca, Huesca; Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

Bibliografía

GARCÍA GUATAS, M. (dir.), *Ramón Acín (1888-1936)* [catálogo de exposición], Huesca, Diputación de Huesca, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1988.
Ramón Acín: la línea sentida [dvd dirigido y coordinado por Emilio Casanova y Jesús Lou], [Zaragoza], Gobierno de Aragón, [Huesca], Diputación de Huesca, 2004.

9. JULIO GARCÍA CONDOY (Zaragoza, 1889 – Aranjuez, 1977)

Aunque las alusiones a la figura de Julio García Condoy son habituales entre la historiografía referida al arte aragonés del primer tercio del siglo XX, el primer, y único, estudio monográfico sobre el pintor no apareció hasta el año 2006[74]. En cualquier caso, el trabajo que desarrollamos en aquella ocasión ha podido ser completado gracias a la localización de nuevas noticias sobre su trayectoria y, sobre todo, al estudio de una serie de obras inéditas hasta el momento conservadas en su mayor parte por sus descendientes. Aunque el acercamiento de García Condoy al regionalismo fue mas bien puntual, lo cierto es que lo hizo a través de una serie de obras de especial relevancia, que le sitúan como uno de los mejores representantes de este lenguaje en el ámbito aragonés.

Mayor de los siete hijos del matrimonio formado por el pintor valenciano Elías García Martínez y de Juliana Condoy Tello, natural de Villamayor –el menor fue el escultor Honorio–, el ambiente familiar propiciado por su padre le permitió aprobar el examen de ingreso en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza en septiembre de 1900, contando con tan solo once años de edad[75]. Allí, donde su padre era Profesor Ayudante, se formó hasta 1903. Esperando completar su formación, en octubre de 1905 remitió, junto a otros alumnos de la Escuela como Miguel Marín, Juan Marqués, Domingo Ainaga y Enrique Anel, una carta al Ayuntamiento de Zaragoza solicitando una nueva convocatoria de la plaza de pensionado de pintura[76]. Pese a que ésta se puso en marcha el año siguiente, García Condoy, no formó parte del grupo de opositores[77].

En cualquier caso, pronto empezó a despuntar en el ambiente zaragozano, obteniendo el segundo premio en las ediciones del concurso Villahermosa-Guaqui de 1906

[74] CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»,* nº XCVII, Zaragoza, IberCaja, pp. 59-102.
[75] Archivo de la Escuela de Arte de Zaragoza, Actas del examen de ingreso, 19 de septiembre de 1900.
[76] Archivo Municipal de Zaragoza, CAJA 622 2139/1905.
[77] GARCÍA GUATAS, M. y LORENTE LORENTE, J. P., "Pintores pensionados por el Ayuntamiento de Zaragoza", *Artigrama*, nº 4, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 235-258.

y 1907. Su actividad fue especialmente intensa el año siguiente participando en la exposición Hispano-Francesa de Zaragoza y en los concursos para realizar el cartel de las corridas de toros que conmemoraban el centenario de Los Sitios y la exposición mariana, así como, una vez más, en el convocado por la fundación Villahermosa. Pero, sobre todo, ese fue el año en que compitió por obtener la plaza de pensionado en Italia ofertada por la Diputación de Zaragoza. No lo logró, pero fue el principal contrincante del ganador, Francisco Marín Bagüés; hasta el punto de que el tribunal propuso que se le gratificara económicamente y figurara "en el segundo lugar de la terna"[78]. A finales de 1912, una vez terminado el periodo de Marín como pensionado, solicitó a la institución ocupar su lugar, lo cual le fue concedido de forma automática. Hasta ese momento García Condoy había sabido mantener una buena relación con la entidad, incluso realizando en 1911 la donación de una de sus obras, *Los vencidos*; un gesto que le fue gratificado con la cantidad de setecientas cincuenta pesetas. Este dinero le permitió viajar hasta París para continuar con su formación pictórica.

Mientras tanto, García Condoy se había convertido en uno de los principales protagonistas de la vida artística local. Expuso de forma individual en la tienda de muebles de José González e hijos en dos ocasiones, concretamente en noviembre de 1909 y abril de 1910. Especialmente esta última – en realidad una versión ampliada de la anterior– recibió una importante atención por parte de la prensa local que le dedicó extensas crónicas. El trabajo de Condoy se caracterizaba entonces por un sobrio realismo, de muy reducida paleta, que aplicaba especialmente en escenas vinculadas a la moda de la pintura social y retratos. También trabajaba el paisaje en composiciones algo más luminosas.

Obras de ese tipo presentó García Condoy a las exposiciones regionales organizadas por el Ateneo en 1911 y 1912. Entre otras, paisajes tomados en el Moncayo o Borja así como en el Pirineo, e incluso Salamanca. Los tipos ansotanos, sobre los que volvería más adelante, también llamaron su atención; si bien la crítica local destacó sobre todo sus habilidades para el retrato. Ésta insistió también en buscar múltiples referentes para su trabajo aludiendo, según las obras, a Rusiñol, Casas, Chicharro, Zuloaga o los hermanos Zubiaurre.

La estancia italiana del pintor tuvo finalmente lugar entre 1913 y 1914, viéndose interrumpida por el estallido de la I Guerra Mundial; razón por la que se vio obligado a completar su pensionado en Madrid. En cualquier caso, se trató de dos años especialmente fructíferos. Trajeron consigo un cambio radical en su forma de entender el color, abandonando marrones y ocres en favor de tonalidades claras y animadas, y la luz, que se adueñó de sus composiciones dejando atrás la oscuridad dominante en sus trabajos previos. Además, gracias a las gestiones llevadas a cabo por Eduardo Chicharro, en 1914 pudo

[78] Archivo de la Diputación de Zaragoza [A.D.Z.], Legajo XIV-940, exp. 118.

exponer junto a los pensionados de la Academia de España en Roma, pese a que su beca era provincial y, por lo tanto, no pertenecía a la institución. Mostró en esa ocasión un magnífico *Desnudo* que daba buena prueba de la evolución de su trabajo.

Mientras tanto, cumplió también con sus obligaciones con la Diputación con el envío de *Campesinos italianos* que, como haría poco después con su segundo trabajo para la institución *La reina nómada*, contravenía la caduca normativa de la oposición que obligaba a demostrar sus avances a través de la pintura de historia. En cualquier caso, ambas obras fueron recibidas con halagos. No en vano, el gusto por el costumbrismo había dejado atrás a modas anteriores también entre los diputados. Curiosamente, ninguna de las obras entregadas recogía tipos de su propia región.

El regreso de García Condoy a Zaragoza despertó un gran interés en la prensa local, que no dudó en interrogarle por sus gustos pictóricos. Éste dejó claro el que se encontraba más cerca de Anselmo Miguel Nieto que de Julio Romero de Torres, se mostró comprometido con la revisión de la tradición pictórica y rechazó frontalmente ese futurismo que había podido conocer en Roma. El clasicismo de sus composiciones sería, desde entonces y hasta el final de su trayectoria, la nota más comúnmente expresada por cuantos se ocuparon de su pintura.

Afincado entre Madrid y Zaragoza, el pintor se involucró en la vida artística de ambas ciudades participando tanto en la exposición organizada en 1915 por la revista *Paraninfo* con algunos de sus trabajos italianos, como en la Exposición Nacional de ese año; en esta ocasión con dos retratos femeninos. Sin embargo, su participación en la muestra *Zuloaga y los artistas aragoneses* celebrada el año siguiente fue bastante discreta. Acudió con dos obras de su primera época que ya eran conocidas por el público. Una falta de interés que se debía, en realidad, a que el autor estaba acariciando por entonces un proyecto mucho más ambicioso: realizar una gran exposición individual en la sede del Ateneo zaragozano, la primera de esas características que se celebró en el edificio del Mercantil.

Tras algunos retrasos la exhibición tuvo lugar en marzo de 1917, una vez cumplidas sus obligaciones con la Diputación y queriendo dejar constancias de los avances que había experimentado en ese periodo. Entre las obras expuestas se encontraba *La reina nómada*, que había supuesto la definitiva inclusión de García Condoy en las filas del regionalismo; si bien a través de un asunto gitano y no aragonés. Sus trabajos se encontraban en esa línea de revisión de la tradición que autores como García Maroto vincularon con el Renacimiento. Se trata de una pintura preocupada por el realismo, de nítidos perfiles y coloridos brillantes, que únicamente avanzará en busca de una mayor depuración de sus elementos. De Italia, el pintor había traído una importante cantidad de paisajes rurales, concretamente de la localidad de Anticoli Corrado, y vistas de ruinas romanas. Tampoco había decaído su interés por el retrato, disciplina de la que mostró un importante grupo de obras. Pero la gran novedad de la exposición fueron las obras

pintadas en el valle de Ansó en el verano de 1916, especialmente, una gran composición titulada *En la ermita*, en la que un grupo de mujeres ataviadas con el traje tradicional oraban en el interior de una iglesia. Las fotografías conservadas permiten intuir en este trabajo algunos de los mejores rasgos del regionalismo de García Condoy. Además de un brillante colorido del que nos hablan las crónicas, avanza en la eliminación de la carga anecdótica decantándose por una representación de carácter atemporal, a través de unos tipos escultóricos, hieráticos, construidos a partir de una depuración de las formas que incluso le llevaba a optar por cierta reducción geométrica en los paños de las figuras. El propio autor debió sentirse orgulloso del resultado, puesto que envió esta obra a la Nacional de 1917 obteniendo una tercera medalla.

García Condoy quiso insistir en esa línea de trabajo, de modo que se embarcó poco después en una nueva composición de gran tamaño de inspiración aragonesa, *Ya llega el vencedor*, que dio a conocer en la Hispano-Francesa de 1919. Profundizó en ella en esa vía de depuración formal, lo que le supuso algunas críticas airadas entre los que no entendieron la modernidad de su propuesta. Se le censuró por un carácter excesivamente "siluetista" que se consideraba influencia de Miguel Viladrich. Fuera esto cierto o no, lo cierto es que su trabajo daba muestra de la capacidad del regionalismo para adaptarse a las posibilidades de ese retorno al orden que, poco a poco, estaba ganando importancia en el contexto europeo. La reinterpretación de las premisas clasicistas que había preocupado al pintor desde su estancia italiana dio lugar a una de las mejores obras del regionalismo aragonés. Afortunadamente, este trabajo recibió una mejor recepción en la Nacional de 1920, donde fue destacada por críticos como Francisco Alcántara o Enrique Vaquer.

En esos años García Condoy se vio implicado en la decoración de la sede del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza. Concretamente, se le encargó la de los salones Luis XIV y Luis XVI, situados en el tercer piso. Sabemos con seguridad que llegó a decorar con sus pinturas las paredes del primero, si bien éstas no han llegado hasta nosotros. Por otro parte, se atribuye a García Condoy la decoración de otra estancia del edificio, conocida como Salón Luis XV, lo cual es posible aunque no contamos con referencias documentales que confirmen esta intervención.

Muy diferente fue la trayectoria posterior del autor, fundamentalmente a partir del año 1925 cuando fue nombrado pintor restaurador del Museo Naval de Madrid. A partir de ese momento, García Condoy dejó de participar en exposiciones regionales y nacionales y se centró, fundamentalmente en su trabajo para esa institución, que conservó hasta su jubilación ya en la década de 1970. Su labor consistió en el cuidado de las obras conservadas en el centro, así como en la realización de diferentes pinturas que se consideraban necesarias para completar sus colecciones. De ahí que acometiera una gran cantidad de retratos históricos que representaban a figuras relacionadas con la armada: capitanes de navío, guardiamarinas, brigadieres, pilotos de nave, vicealmirantes, capitanes

generales, tenientes de navío, almirantes o coroneles; así como a otras figuras vinculadas con ese mismo ámbito como cosmógrafos, intendentes, ministros, marqueses o reyes. Monótonas recreaciones de carácter historicista en las que, en cualquier caso, el autor demostraba su capacidad para reinterpretar o, en ocasiones copiar, diferentes estilos y obras del pasado. Una amplia nómina de trabajos pensados con una finalidad precisa que, en ocasiones, ni siquiera se preocupaba de firmar.

En el ámbito más personal siguió pintando de un modo más libre. Continuó trabajando en el retrato y el paisaje, así como en puntuales escenas de carácter costumbrista. Ahora bien, la principal novedad que vivió su pintura en esos años fue de carácter temático y tuvo lugar hacia principios de la década de 1930. Fue entonces cuando se interesó por el ámbito del bodegón. Más concretamente por composiciones de inspiración oriental, que construía a partir de piezas que él mismo coleccionaba.

Tras la guerra civil recuperó cierto interés por participar de la vida cultural zaragozana, acudiendo a los Salones de Artistas Aragoneses y las exposiciones organizadas por la Peña Niké. Sus bodegones, retratos y escenas goyescas –asunto que le ocupó especialmente durante sus últimas décadas–, de una cuidada técnica académica, volvieron a llamar la atención en la ciudad durante la década de 1940. En cualquier caso, su tiempo ya había pasado. Tras varias décadas de callada dedicación a su labor en el Museo Naval, se retiró junto a su esposa –con la que se había casado ya en su madurez–, a una residencia de Arajuez donde falleció en 1977.

9.1 **Colección particular (Zaragoza)**

GARCÍA CONDOY, Julio
Casas de Borja
1906-1910
Óleo sobre lienzo
46 x 55'2 cm (sin marco)
60'5 x 70 cm (con marco)



9.2 **Colección particular (Zaragoza)**

GARCÍA CONDOY, Julio
Santuario de Misericordia (Borja)
1908-1912
Óleo sobre lienzo
44'5 x 56'2 cm (sin marco)
59'5 x 70'5 cm (con marco)



9.3 Hermanas de la Caridad de Santa Ana

GARCÍA CONDOY, Julio
Entrevista de la madre Rafols con el general Lannes
1908
Óleo sobre lienzo
125 x 165 cm
Áng. inf. dcho.: "J. García Condoy 1908"



Exposiciones

1982. *Zaragoza y los Sitios*, Museo Camón Aznar, Zaragoza
2009. *Los Sitios de Zaragoza*, Palacio Sástago, 20 febrero-24 mayo 2009

Bibliografía

Exposición Zaragoza y los Sitios [catálogo], Zaragoza, Capitanía General de Aragón, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1982.
LORENTE LORENTE, J. P., *El arte de soñar el pasado: pinturas de historia en las colecciones zaragozanas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.
Los Sitios de Zaragoza [catálogo de exposición], Zaragoza, Fundación Zaragoza 2008, 2009.

9.4 Colección particular (Zaragoza)

GARCÍA CONDOY, Julio
Anciano bebiendo
1909
Óleo sobre lienzo
112 x 92 cm (con marco)
100 x 80 cm (sin marco)
Áng. inf. izq.: "DEDICADO A D. JUAN MORALES (ESTUDIO) / JULIO Gª CONDOY / 1909 / ZARAGOZA"



Exposiciones

1909? Exposición de Julio García Condoy, Tienda de muebles de los José González e hijos, Zaragoza (*¿Meditador*?).

9.5

En mercado

GARCÍA CONDOY, Julio
Campesino
1909-1912
Óleo sobre lienzo
110 x 70 cm
Áng. sup. dcho.



9.6 Ateneo de Zaragoza

GARCÍA CONDOY, Julio
Retrato de Gregorio García Arista
1910
Óleo sobre tela
96,5 x 73,7 (con marco)
79,5 x 56 (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "Al mejor escritor regional / G. García Arista /Julio García Condoy / 1910?"



Exposiciones

1988. *Artistas aragoneses de la generación del 31*, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

MARTÍNEZ VERÓN, J. y RIVAS GIMENO, J.L., *El Centro Mercantil de Zaragoza, 1909-1935*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985, p. 46.
Artistas aragoneses de la generación del 31 [catálogo de la exposición celebrada en La Lonja entre octubre y noviembre de 1988], Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1988.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

GARCÍA CONDOY, Julio
Los vencidos
1910
Óleo sobre lienzo
122 x 170 cm (sin marco)
140 x 187 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "JVLIO GARCÍA /CONDOY / ZARAGOZA / 1910"



Exposiciones

1910. Exposición de Julio García Condoy, Tienda de muebles de José González e hijos, Zaragoza.
2011. *Joyas de un patrimonio IV*, Palacio de Sástago, Zaragoza.

Bibliografía

M.B.C., "Crónica. Un artista joven", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de abril de 1910, p. 2.
LLORCA, F., "Julio García Condoy", *Ambiente*, nº 1, Zaragoza, 13 de julio de 1912.
CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.
Joyas de un patrimonio IV: restauraciones de la Diputación de Zaragoza (2003-2011) [catálogo de la exposición comisariada por José Ignacio Calvo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2011.

9.8 **Colección particular (Valencia)**

GARCÍA CONDOY, Julio
Retrato de mi madre o *Retrato de señora*
c. 1910
Óleo sobre lienzo
100,5 x 80,5 cm (con marco)
95,5 x 75,5 cm (sin marco)
Áng. sup. dcho.: "JVLIO GARCÍA / CONDOY = ZARA / GOZA"



Exposiciones

1910. Exposición de Julio García Condoy, Tienda de muebles de José González e hijos, Zaragoza.
1916. *Zuloaga y los artistas aragoneses*. Zaragoza.

Bibliografía

CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.9 Museo de Zaragoza

GARCÍA CONDOY, Julio
Retrato ideal del rey electo en Caspe D. Fernando I
1911
Óleo sobre tela
217 x 136,7 cm (con marco)
Áng. sup. izq.: "Julio G. Condoy. 1911 / Zaragoza"



Exposiciones

1911. Concurso Villahermosa Guaqui, Salón del Ateneo, Zaragoza

Bibliografía

LLORCA, F., "Julio García Condoy", *Ambiente*, nº 1, Zaragoza, 13 de julio de 1912.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.10

Diputación de Zaragoza

GARCÍA CONDOY, Julio
José Canalejas y Méndez
1913
Óleo sobre lienzo
170 x 100 cm
Áng. inf. izq.: "JVLIO GARCÍA CONDOY / 1913"



Bibliografía

CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.11

Diputación de Zaragoza

GARCÍA CONDOY, Julio
Campesinos italianos o *Pastoral*
1914
Oleo sobre lienzo
200 x 179 cm
Áng. inf. izq.: "JULIO GARCÍA C. / ROMA / 1914"



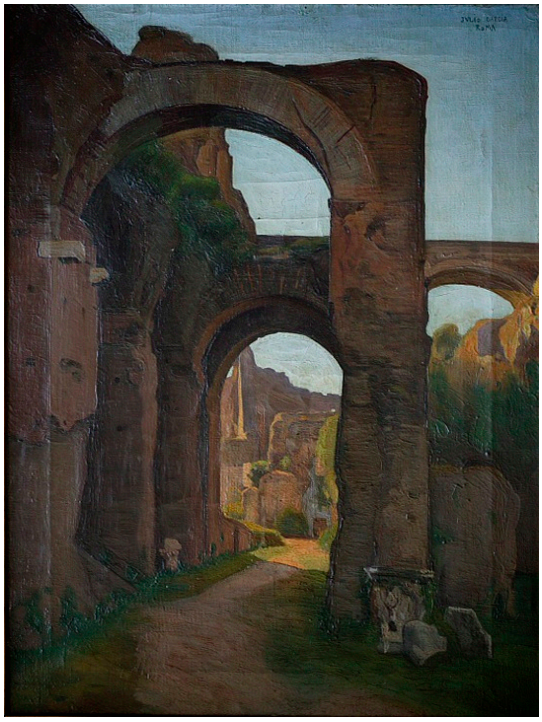
Bibliografía

CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.12

Colección particular (Zaragoza)

GARCÍA CONDOY, Julio
Termas de Caracalla
1913-1914
Óleo sobre lienzo
Áng. sup. izq.: "JULIO GARCÍA / ROMA"



Exposiciones

1915? Exposición regional de arte, Centro Mercantil, Zaragoza.
1917? Exposición Julio García Condoy. Centro Mercantil, Zaragoza.

9.13 **Colección particular (Zaragoza)**

GARCÍA CONDOY, Julio
Foro romano
1913-1914
Óleo sobre tabla
24 x 34 cm
Áng. sup. izq.: "FORO ROMANO /JULIO GARCÍA"



9.14 **Colección particular (Valencia)**

GARCÍA CONDOY, Julio
Vista de Roma desde el monte Mario
1913-1914
Gouache sobre cartón
Áng. sup. dcho.: "VEDUTA DE ROMA DE MONTE / MARIO / A ALEJANDRO GARCÍA / JVLIO GARCIA"



9.15 **Colección particular (Valencia)**

GARCÍA CONDOY, Julio
Strada romana
1913-1914
Óleo sobre cartón
25,5 x 34,5 cm (sin marco)
31,2 x 40,5 cm (con marco)
Áng. sup. dcho.: "STRADA ROMANA - JVLIO GARCIA"



9.16 Colección particular (Valencia)

GARCÍA CONDOY, Julio
Desnudo
1914
Óleo sobre lienzo
96 x 138 cm (sin marco)
121 x 159,5 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "1914 / JVLIO GARCÍA CONDOY"



Exposiciones

1914. Exposición de pensionados, Academia de España, Roma.
1917? Exposición Julio García Condoy, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

TORRES, L., "Julio García Condoy. De la risueña melancolía de un artista joven", *Juventud*, Zaragoza, 17 de enero de 1915, pp. 8-9.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.17 Desconocida

GARCÍA CONDOY, Julio
Retrato de la bailarina M. Vametzoff
1913-1914
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1915. Exposición regional de arte, Centro Mercantil, Zaragoza.
1915. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.
1917? Exposición Julio García Condoy, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

TORRES, L., "Julio García Condoy. De la risueña melancolía de un artista joven", *Juventud*, Zaragoza, 17 de enero de 1915, pp. 8-9.
Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, Mateu, 1915.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.18 **Colección particular (Valencia)**

GARCÍA CONDOY, Julio
Autorretrato ante ruinas romanas
1915
Óleo sobre cartón
52,5 x 37 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "JVLIO GARCIA CONDOY / 1915"



Exposiciones

1915. Exposición regional de arte, Centro Mercanti,. Zaragoza.
1916. *Exposición Aragonesa de Bellas Artes*, Centro Aragonés de Barcelona, Barcelona.
1917? Exposición Julio García Condoy, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

GASCÓN DE GOTOR, A., "Zaragoza y su exposición regional de arte", *El Diario de Huesca*, 20 de octubre de 1915.

9.19 **Ayuntamiento de Utiel (Valencia)**

GARCÍA CONDOY, Julio
Retrato de Alejandro García Martínez
1915
Óleo sobre tela
60 x 48 cm (sin marco)
Áng. sup. dcho.: "A MI AMIGO ALEJANDRO / JVLIO / ZARAGOZ FEBRER 1915"



9.20 Museo de Zaragoza

GARCÍA CONDOY, Julio
Gregorio García Arista
1916
Óleo sobre tela
53,5 x 43 cm (sin marco)
69,5 x 59 x 6 cm (con marco)
Zona inf. dcha.: "J. G. CONDOY / VI - 1916"



Exposiciones

1917. Exposición Julio García Condoy, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.21 Diputación de Zaragoza

GARCÍA CONDOY, Julio
La reina nómada o *Gitanos*
1916
Óleo sobre lienzo
158 x 206 cm.
Áng. sup. izq.: "JULIO GARCÍA CONDOY / 1916"



Exposiciones

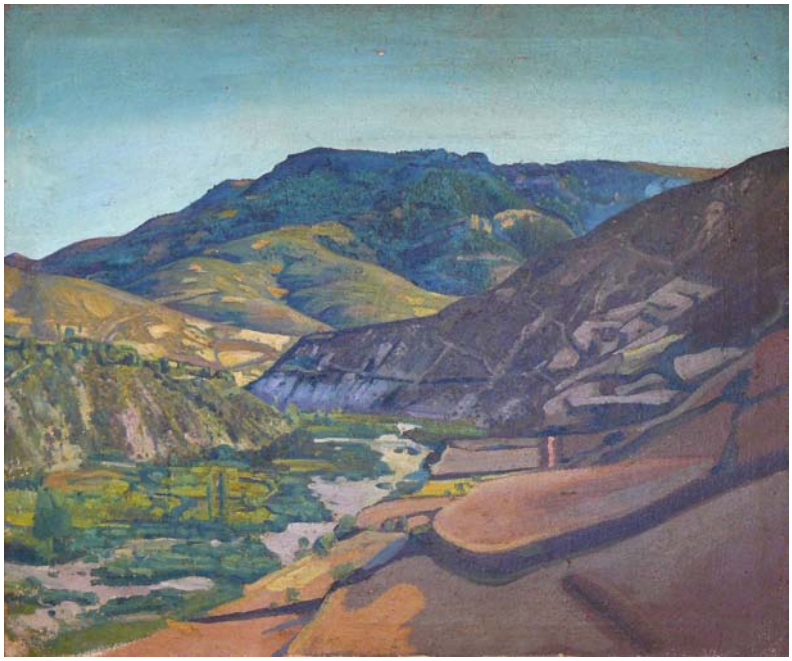
1917. Exposición Julio García Condoy, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.22 Colección particular (Valencia)

GARCÍA CONDOY, Julio
Valle de Ansó
c. 1916
Óleo sobre arpillera
77 x 90 cm (sin marco)
91 x 103 cm (con marco)



Exposiciones

1917? Exposición Julio García Condoy, Centro Mercantil, Zaragoza.

9.23 Desconocida

GARCÍA CONDOY, Julio
En la ermita
1916
Óleo sobre lienzo
158 x 200 cm



Exposiciones

1917. Exposición Julio García Condoy, Centro Mercantil, Zaragoza.
1917. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917, Madrid, Mateu, 1917.
AGUILERA, E. M., *Los trajes populares de España vistos por los pintores españoles*, Barcelona, Omega, 1948.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.24 Colección particular (Madrid)

GARCÍA CONDOY, Julio
Ya llega el vencedor
1919
Óleo sobre lienzo
2,52 x 3,01 cm
Áng. inf. dcho.: "JVLIO GARCÍA CONDOY / 1919"



Exposiciones

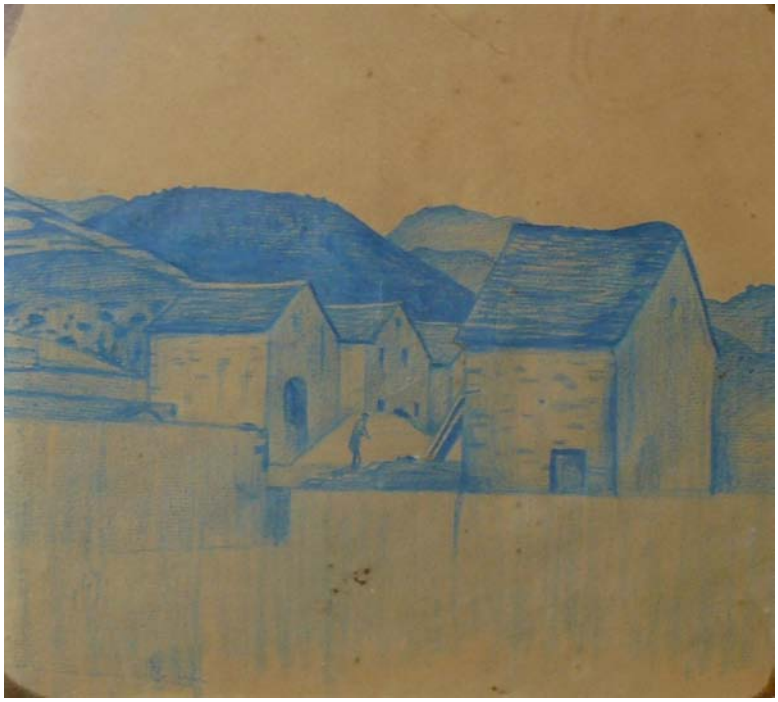
1919. Exposición Hispano-Francesa, Zaragoza.
1920. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

Libro de oro de la Exposición Hispano-francesa de Bellas Artes, Madrid, Mateu, 1919.
Exposición Nacional de Bellas Artes de 1920. Catálogo oficial, Madrid, Mateu, 1920.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.25 **Colección particular (Valencia)**

GARCÍA CONDOY, Julio
Casas
c. 1919
Lápiz azul sobre papel
22 x 24 cm (sin marco)
36,7 x 38,6 cm (con marco)



9.26

Desconocida

GARCÍA CONDOY, Julio
Jota aragonesa
1920
Impresión
Áng. inf. dcho.: "JULIO GARCÍA CONDOY"



Bibliografía

"Suplemento de Zaragoza", *El Sol,* 13 de abril de 1920, p. 1.

9.27 Centro Mercantil (Bantierra)

GARCÍA CONDOY, Julio
Decoración mural de la sala Luis XV del Centro Mercantil
c. 1920
Temple al agua con óleo
237 x 131 cm



Bibliografía

MARTÍNEZ VERÓN, J., y RIVAS GIMENO, J.L., *El Centro Mercantil de Zaragoza 1909-1935*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.28

Centro Mercantil (Bantierra)

GARCÍA CONDOY, Julio
Decoración mural de la sala Luis XV del Centro Mercantil
c. 1920
Temple al agua con óleo
60 x 131 cm

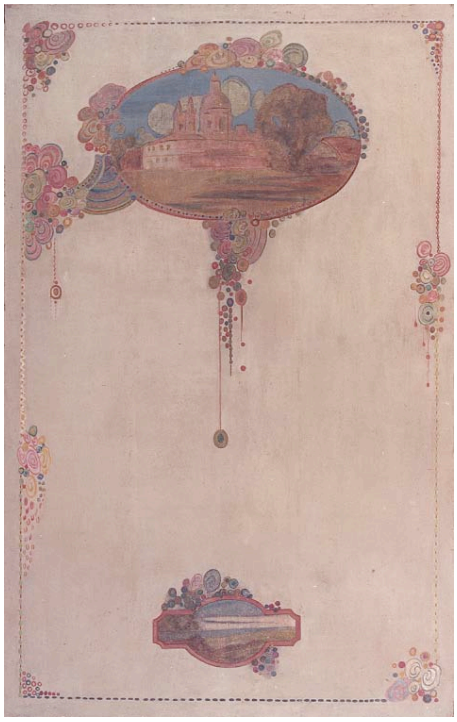


Bibliografía

MARTÍNEZ VERÓN, J., y RIVAS GIMENO, J.L., *El Centro Mercantil de Zaragoza 1909-1935*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.29 Centro Mercantil (Bantierra)

GARCÍA CONDOY, Julio
Decoración mural de la sala Luis XV del Centro Mercantil
c. 1920
Temple al agua con óleo
237 x 150 cm



Bibliografía

MARTÍNEZ VERÓN, J., y RIVAS GIMENO, J.L., *El Centro Mercantil de Zaragoza 1909-1935*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.30 Centro Mercantil (Bantierra)

GARCÍA CONDOY, Julio
Decoración mural de la sala Luis XV del Centro Mercantil
c. 1920
Temple al agua con óleo
237 x 131cm



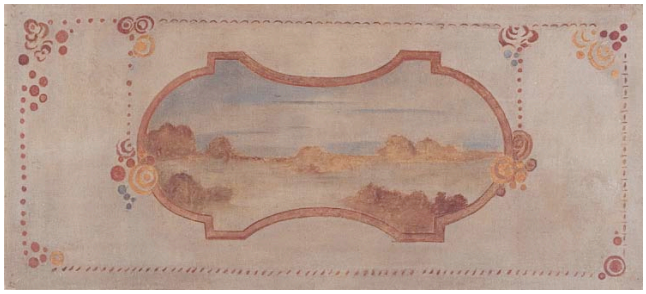
Bibliografía

MARTÍNEZ VERÓN, J., y RIVAS GIMENO, J.L., *El Centro Mercantil de Zaragoza 1909-1935*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.31

Centro Mercantil (Bantierra)

GARCÍA CONDOY, Julio
Decoración mural de la sala Luis XV del Centro Mercantil
c. 1920
Temple al agua con óleo
60 x 131 cm



Bibliografía

MARTÍNEZ VERÓN, J., y RIVAS GIMENO, J.L., *El Centro Mercantil de Zaragoza 1909-1935*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.32 Centro Mercantil (Bantierra)

GARCÍA CONDOY, Julio
Decoración mural de la sala Luis XV del Centro Mercantil
c. 1920
Temple al agua con óleo
237 x 131 cm



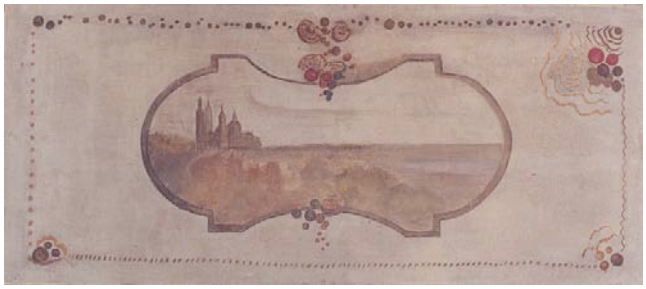
Bibliografía

MARTÍNEZ VERÓN, J., y RIVAS GIMENO, J.L., *El Centro Mercantil de Zaragoza 1909-1935*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.33

Centro Mercantil (Bantierra)

GARCÍA CONDOY, Julio
Decoración mural de la sala Luis XV del Centro Mercantil
c. 1920
Temple al agua con óleo
60 x 131 cm



Bibliografía

MARTÍNEZ VERÓN, J., y RIVAS GIMENO, J.L., *El Centro Mercantil de Zaragoza 1909-1935*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.34 Centro Mercantil (Bantierra))

GARCÍA CONDOY, Julio
Decoración mural de la sala Luis XV del Centro Mercantil
c. 1920
Temple al agua con óleo
237 x 131 cm



Bibliografía

MARTÍNEZ VERÓN, J., y RIVAS GIMENO, J.L., *El Centro Mercantil de Zaragoza 1909-1935*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.35

Centro Mercantil (Bantierra)

GARCÍA CONDOY, Julio
Decoración mural de la sala Luis XV del Centro Mercantil
c. 1920
Temple al agua con óleo
60 x 131 cm



Bibliografía

MARTÍNEZ VERÓN, J., y RIVAS GIMENO, J.L., *El Centro Mercantil de Zaragoza 1909-1935*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985.
GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el centro: un símbolo de la modernidad*, Zaragoza, Cajalón, 2004.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.36

Desconocida

GARCÍA CONDOY, Julio
Madrileña
1920-1929
Óleo sobre lienzo

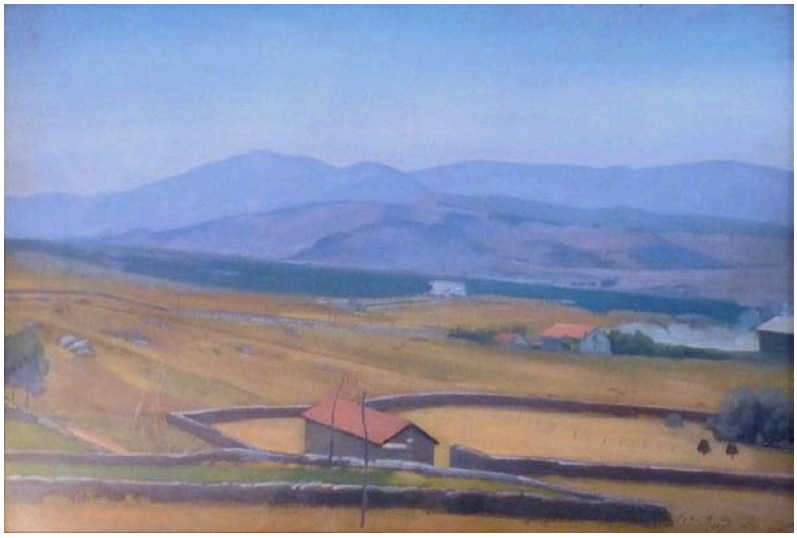


Bibliografía

Aragón, nº 42, Zaragoza, SIPA, marzo de 1929.

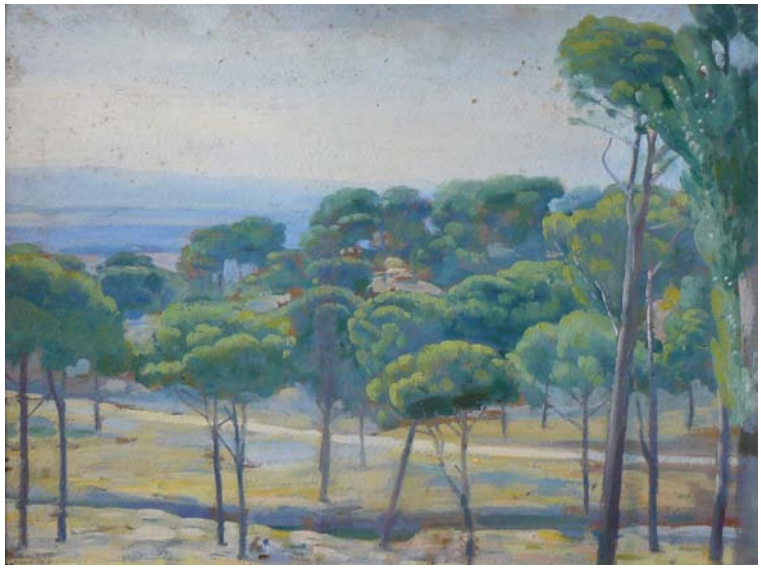
9.37 **Colección particular (Zaragoza)**

GARCÍA CONDOY, Julio
Paisaje de Navalperal (Ávila)
1923
Óleo sobre cartón
38x 51, 2 cm (sin marco)
52 x 65,2 cm (con marco)
Áng. inf. dcho:"Juio García Condoy /Sig. /23"



9.38 **Colección particular (Valencia)**

GARCÍA CONDOY, Julio
Paisaje
1925
Óleo sobre cartón
32 x 41 cm (sin marco)
45,3 x 54 cm (con marco)
Áng. sup. izq.: "Condoy / 25"



9.39 **Colección particular (Madrid)**

GARCÍA CONDOY, Julio
Paisaje
c. 1925
Óleo sobre lienzo
38,5 x 48,5 cm



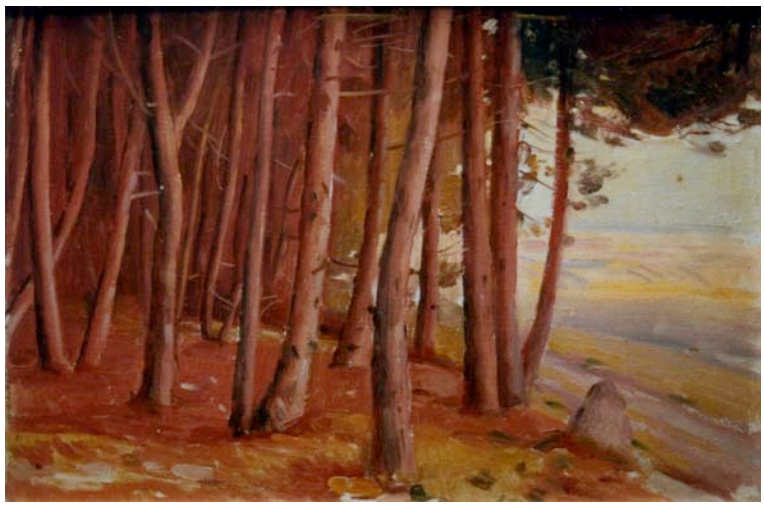
9.40 **Colección particular (Valencia)**

GARCÍA CONDOY, Julio
Paisaje
1925-1934
Óleo sobre cartón
Áng. sup. dcho.: "Para mi / sobrino Oscar / J. G Condoy"



9.41 **Colección particular (Córdoba)**

GARCÍA CONDOY, Julio
Arboleda del Santuario de Misericordia
1925-1934
Óleo sobre cartón
24 x 35 cm



9.42

Colección particular (Valencia)

GARCÍA CONDOY, Julio
Pórtico de la iglesia de San Xoán de Lagostelle (Guitiriz)
1934
Óleo sobre cartón
37,5 x 28,5 cm (con marco)
34,5 x 25 cm (sin marco)
Áng. sup. dcho.: "Para mi sobrino / Oscar / Condoy"
Áng. inf. izq.: "Guitiriz / Recuerdo (...) amigo (...) 1934"
Reverso: "Pórtico de la iglesia de / Guitiriz. Galicia / Agosto 1934 / Condoy"



9.43 **Museo Naval, Madrid**

GARCÍA CONDOY, Julio
Visita de Felipe II a Sevilla
1924
Mixta sobre pergamino
Áng. inf. dcho.: "J. G. CONDOY / 1924"



9.44 **Museo Naval, Madrid**

GARCÍA CONDOY, Julio
Jaime Janer Robinson
1925-1936
Óleo sobre lienzo
56 x 46,5 cm



9.45 **Museo Naval, Madrid**

GARCÍA CONDOY, Julio
Juan Viniegra Mendoza
1925-1936
Óleo sobre lienzo
100 x 65 cm



9.46 **Museo Naval, Madrid**

GARCÍA CONDOY, Julio
José María Chacón y Pery
1925-1936
Óleo sobre lienzo
100 x 65 cm
Áng. sup. izq.: "D. JOSÉ Mª CHACÓN / Y PERY, 1852 - 1922 / CAPITÁN GENERA DE LA ARMADA, / MINISTRO DE MARINA, / PRIMER DIRECTOR



9.47 **Museo Naval, Madrid**

GARCÍA CONDOY, Julio
Martín Cortés
1933
Mixta sobre pergamino
Áng. inf. dcho.: "CONDOY / 1933"



9.48 **Museo Naval, Madrid**

GARCÍA CONDOY, Julio
Pedro Medina
1934
Temple sobre tabla
19 x 10,7 cm



9.49

Museo Naval, Madrid

GARCÍA CONDOY, Julio
Zenón de Somodevila, Marqués de la Ensenada
1935
Óleo sobre lienzo
7,3 x 6,8 cm



9.50 **Museo Naval, Madrid**

GARCÍA CONDOY, Julio
Juan Bautista Antequera y Bobadilla
1935
Óleo sobre lienzo
60 x 47 cm
Áng. sup. dcho.: "J. G. CONDOY / 1935"



GARCÍA CONDOY, Julio
Rincón indio
1932
Óleo sobre lienzo
95 x 80 cm
Áng. sup. dcho.: "J. C. Condoy / 32"



Exposiciones

1943. Exposición Julio García Condoy, Salón Cano, Madrid.
1943. *I Salón de Artistas Aragoneses*, Zaragoza.

Bibliografía

"Guía de exposiciones", *Arriba*, Madrid, 17 de febrero de 1943, p. 5.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.52

Museo de Zaragoza

GARCÍA CONDOY, Julio
Bodegón con talla oriental
1932-1943
Óleo sobre tela
119,5 x 97 cm



Bibliografía

CASTÁN CHOCARRO, A., "Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVII, Zaragoza, Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros, de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

9.53

Colección particular (Madrid)

GARCÍA CONDOY, Julio
Flores y figura oriental
1932-1943
Óleo sobre lienzo
49,5 x 37,5 cm



10. MANUEL LEÓN ASTRUC (Zaragoza, 1889 – Madrid, 1965)

Manuel León Astruc fue una presencia habitual de las revistas ilustradas españolas desde finales de la década de 1910, participó de forma continuada en las Exposiciones Nacionales, los Salones de Otoño y las muestras del Círculo de Bellas Artes, ganó concursos de carteles en certámenes organizados por toda España y, sus obras fueron comentadas por cuantos críticos y cronistas se ocuparon de éstos y otros eventos. Pero, sin embargo, no cuenta hasta el momento con un estudio monográfico, más allá de pequeñas referencias biográficas incluidas en diferentes diccionarios. Pese a que algunos estudiosos sí que han aludido a su figura a partir de las escasas obras del autor conservadas en fondos públicos o de las citadas ilustraciones aparecidas en la prensa del momento, lo cierto es que su obra no ha sido investigada en profundidad hasta el momento, en buena medida, debido a que trabajó fundamentalmente para coleccionistas privados, especializado como estaba en el ámbito del retrato.

Nacido en Zaragoza en 1889, Manuel León Astruc, fue un pintor itinerante. Abandonó Zaragoza siendo un niño y tan sólo regresó a ésta durante muy limitados periodos de tiempo a lo largo de su trayectoria artística. Como las propias fuentes relatan, ése fue su proceder habitual. Contando con su residencia habitual en Madrid, León Astruc se desplazaba durante algunas semanas o meses a diferentes ciudades de provincias, se convertía en la novedad del mercado artístico local trabajando profusamente para diferentes comitentes y, después, buscaba un nuevo destino. Un sistema que, por lo que sabemos, funcionó especialmente bien entre la burguesía y la aristocracia de las diferentes capitales andaluzas a cuyo gusto artístico se adaptaban perfectamente las características de su pintura.

León Astruc pasó su infancia en Pamplona de donde su madre, Rosa Astruc, era oriunda. Allí recibió también su primera formación en la Escuela de Artes y Oficios donde estuvo matriculado, al menos, entre 1904 y 1908. Los buenos resultados obtenidos, con premios en diferentes asignaturas, le llevaron a trasladarse a Madrid donde ingresó en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado durante fue estudiante durante tres cursos académicos: 1908-1909, 1909-1910 y 1910-1911.

Superada esta etapa inicial debió regresar a Pamplona donde en el mes de abril de 1914 ganó el concurso para la elaboración del cartel de fiestas de San Fermín. Algunos meses después, cuando otro de sus trabajos fue elegido para anunciar las fiestas del Pilar de Zaragoza, la prensa navarra se hizo eco del nuevo reconocimiento. Mientras, los medios aragoneses descubrían a un nuevo autor del que incluso ignoraban su origen local, puesto que el certamen de ese año se había convocado con vocación nacional y la propuesta de León Astruc había llegado desde fuera. A partir de ese momento el pintor se convirtió en uno de los principales especialistas nacionales en la elaboración de carteles de fiestas, triunfando en diferentes ocasiones en concursos celebrados en ciudades como Córdoba, Sevilla, Málaga, Burgos y, por supuesto, Pamplona y Zaragoza. También trabajó en la publicidad de empresas privadas como las bodegas del Marqués del Mérito, así como para la industria cinematográfica.

En 1914, León Astruc debió residir durante algunos meses en Zaragoza, realizando diferentes encargos y mostrando algunos de sus trabajos a finales de año en el local de "La Veneciana". Se trataba de retratos de tamaño natural, algunos estudios femeninos y un boceto para cartel pensado para las fiestas de la ciudad de Valencia. En cualquier caso, cuando el año siguiente participó por primera vez en la Exposición Nacional con un retrato titulado *Esperancita*, el catálogo indicó que residía en Pamplona. También en 1915 tomó parte en la exposición organizada por el Círculo de Bellas Artes madrileño y ganó por primera vez el concurso para realizar el cartel anunciador de la feria de Córdoba. Una ciudad a la que estará especialmente ligado en lo sucesivo.

Volvió a concurrir a la Exposición Nacional en 1917, ya desde Madrid, con dos obras. Para entonces su presencia era habitual en las principales muestras organizadas en la capital como las del Círculo de Bellas Artes o los Salones de Humoristas. Al mismo tiempo sus obras empezaban a llamar la atención de la crítica y pronto ocuparon un espacio destacado ilustrando revistas como *La Esfera*. En ésta, Silvio Lago le dedicó un artículo a toda página en abril de 1918 aludiendo a la calidad de sus propuestas[79]. En noviembre de ese año, León Astruc realizó su primera muestra individual en el Círculo de la Amistad de Córdoba.

La celebración de la Exposición Hispano-Francesa de 1919, atrajo de nuevo al pintor hasta Zaragoza. En ésta mostró dos obras, *Muy siglo XVIII* y *Lucille*, que llamaron poderosamente la atención. Para entonces, su estilo estaba perfectamente perfilado. Se había especializado León Astruc en enigmáticos retratos de mujeres, atractivas, sensuales y, en algunos casos, amenazantes, que la crítica puso en relación con autores como Federico Beltrán o el francés Antonio de la Gandara. En éstos, mucho más libres que sus encargos privados, más sujetos por una realismo cuidadosamente académico al que el pintor nunca renunció, encontramos lo mejor de su producción, situada entre la moda finisecular de la

[79] S. L., "La vida artística. Manuel León Astruc", *La Esfera*, nº 225, Madrid, 20 de abril de 1918.

Belle Époque y los nuevos gustos importados de Francia. De este modo cabe señalarlo como un magnífico ejemplo de la implantación del gusto *art déco* en España, tanto a través de estos trabajos como de sus carteles o sus figurines de moda.

En realidad la vinculación de Manuel León Astruc con el regionalismo es más plástica que conceptual. No existe en su trabajo la más mínima reivindicación de carácter identitario. De hecho, el propio autor reconocía al periodista Luis Torres en 1915 que no era el regionalismo una cuestión que le interesara, de modo que no dudaba en adaptarse a los asuntos demandados por cada ciudad que visitaba[80].

A los referentes citados hasta el momento, cabría añadir otro autor con el que el trabajo de León Astruc presenta indudables vínculos: Gustavo de Maeztu. No en vano, algunas obras del aragonés han sido vendidas como trabajos del vasco tras añadirle la firma de éste. Así ocurrió con *La danzarina Noré* adquirida en 1985 por el Museo de Pamplona o con el *Retrato de Raquel Meller*, refirmado como ora de Maeztu, y que el Museo de Bellas Artes Bilbao incluye entre sus fondos de ese autor.

En 1919, León Astruc permaneció al menos seis meses en Zaragoza, donde llevó a cabo diferentes encargos y participó también en la Exposición de Artistas Independientes y Noveles celebrada a finales de año. Si bien tampoco descuidó su presencia en certámenes de otras ciudades españolas y europeas. Acudió a la exposición de arte español de Santander de 1919 y a 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 de ese mismo año. El siguiente, acudió al Salón de Humoristas de Madrid, la Nacional, el I Salón de Otoño, la de Arte Libre de Madrid y la *Exhibition of Spanish Painting* celebrada en la Royal Academy de Londres.

Durante las siguientes décadas, León Astruc siguió desarrollando una intensa labor como cartelista, obteniendo premios y accésits en abundantes concursos celebrados por toda España. En el ámbito zaragozano ganó los certámenes de fiestas del Pilar en 1923, 1925 y 1929; y participó también, aunque sin recompensa, en el de 1926. En todos estos carteles el pintor ofrece algunas de las escasas muestras de tipos aragoneses que encontramos en su producción, mucho más centrada en el retrato e incluso el folclore andaluz. En Córdoba se hizo cargo del cartel de feria en 1916, 1918, 1921 –año en que se impuso al propio Penagos–, 1924 1926 y 1935. En Sevilla anunció las fiestas de primavera en 1926 y 1930; en Málaga quedó segundo en el concurso para el cartel de Semana Santa de 1925, utilizándose su diseño para la edición de 1928. El año siguiente, 1929, ganó el certamen convocado con ese mismo fin. Volvió a ocuparse de los Sanfermines en 1926 y lo intentó de nuevo, sin éxito, en 1932. Del cartel de la feria de San Pedro y San Pablo de Burgos se hizo cargo en 1931.

[80] TORRES, L. "Los artistas errantes", *Juventud*, nº 73, Zaragoza, 15 de agosto de 1915, pp. 3-4, espec. p. 3.

Dentro del ámbito cinematográfico sabemos que quedó segundo en el concurso celebrado en 1927 para anunciar *La hermana San Sulpicio,* del aragonés Florián Rey, para el que volvió a trabajar en 1935 con motivo del estreno de *Nobleza baturra.* En esos años trabajó también como ilustrador para portadas de libros.

Una de las grandes especialidades del autor fue la realización de pequeños retratos al carboncillo y el pastel. De hecho, acometió estos trabajos con especial ahínco y, pese a que ésta podía considerarse una técnica menor, no dudó en dedicar a este tipo de trabajos sus principales exposiciones individuales. Así lo hizo en Córdoba (1929), Madrid (1930), Pamplona (1931), Valencia (1931) y San Sebastián (1933).

León Astruc tomó parte en todas las Exposiciones Nacionales celebradas durante las décadas de 1920 y 1930. Su mayor recompensa la obtuvo en 1930 con el doble retrato titulado *Luz y Elena*, perteneciente en la actualidad a la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Tampoco dejó de acudir regularmente a las muestras del Círculo de Bellas Artes y a los salones de humoristas madrileños. Especial protagonismo tuvo en la III Exposición de Bellas Artes organizada por la Real Sociedad Cordobesa de Arqueología y Excursiones en 1924, a la que envió catorce obras, siendo premiado con una medalla de oro. Dos años después, en 1926, participó en el Salón de Otoño parisino gracias a la invitación recibida por la Asociación Pintores y Escultores que reunió para la ocasión un conjunto representativo de la producción española del momento. De vuelta al ámbito aragonés, en 1929 envió dos retratos y dos dibujos al I Salón de Artistas Aragoneses, volviendo a participar en la sección de dibujo del celebrado en 1933. Ya en 1936 formó parte de la exposición de artistas aragoneses celebrada en el Centro Aragonés de Madrid. Por último, a la Exposición Nacional de ese mismo año envió *En la fuente*, un trabajo acorde con las fórmulas de reinterpretación clasicista en boga en ese momento.

Su labor como docente arrancó en el año 1926 cuando figuró por primera vez como profesor meritorio de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. A partir de 1928 pasó a ser profesor auxiliar interino y, después de 1941, profesor auxiliar numerario de ese mismo centro.

La labor profesional de León Astruc fue de gran intensidad hasta su fallecimiento en 1965. Durante las décadas de 1940 y 1950 continuó acudiendo a las Exposiciones Nacionales y los Salones de Otoño. E incluso participó en Zaragoza en la I Exposición de la Peña Niké organizada en 1944. También expuso de forma individual en ciudades como Sevilla (1959 y 1962) y Pamplona (1961).

10.1

Ayuntamiento de Pamplona

LEÓN ASTRUC, Manuel
Cartel de Sanfermines 1914
1914
Áng. inf. dcho.: "MANUEL LEÓN"
Leyenda: "PAMPLONA / FIESTAS DE S. FERMÍN / 1914"



10.2

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
De mi tierra. Cartel de fiestas del Pilar 1914
1914
Zona superior: "Zaragoza"
Lateral: "FIESTAS DE NTRA SRA. DEL PILAR 1914"



Bibliografía

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

10.3 Bodegas Campos (Córdoba)

LEÓN ASTRUC, Manuel
Córdoba. Mayo 1915
1915
Litografía
240 x 115 cm
Áng. inf. dcho.: "MANUEL LEÓN"
Zona sup.: "CÓRDOBA"
Zona inf.: "MAYO 1915"



Exposiciones

2007. *Tiempo de feria*, Casa de Góngora, Córdoba.

Bibliografía

Tiempo de feria. Historia y carteles de las ferias de Córdoba [catálogo de la exposición comisariada por Ana Verdú y Mª del Mar Ibáñez], Córdoba, Diario Córdoba, 2007.

LEÓN ASTRUC, Manuel
Córdoba. Feria de Otoño 1916
1916
Litografía
270 x 150 cm
Áng. inf. dcho.: "MANUEL LEÓN"
Zona sup.: "CÓRDOBA"



Exposiciones

2007. *Tiempo de feria*, Casa de Góngora, Córdoba.

Bibliografía

Tiempo de feria. Historia y carteles de las ferias de Córdoba [catálogo de la exposición comisariada por Ana Verdú y Mª del Mar Ibáñez], Córdoba, Diario Córdoba, 2007.

10.5

LEÓN ASTRUC, Manuel
La danzarina Noré o *La danzarina Nora*
c. 1917
Óleo sobre lienzo
170 x 133 cm

Museo de Navarra (Casa de Cultura de Tafalla)



Exposiciones

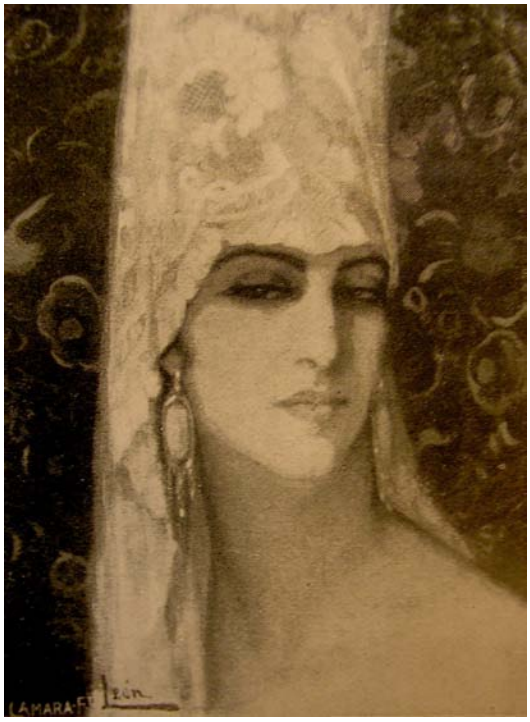
1918. Exposición del Círculo de Bellas Artes. Madrid.
1919. *Exposition de Peinture. Goya et l'Art Espagnol Moderne*, Petit-Palais, París; Musée de Beaux-Arts de Burdeos.

Bibliografía

La Esfera, nº 225, Madrid, 20 de abril de 1918

10.6 Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
Desdeñosa
c. 1917
Áng. inf. izq.: "León"



Exposiciones

1917. Exposición de Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

S. L., "La vida artística. Manuel León Astruc", *La Esfera*, nº 225, Madrid, 20 de abril de 1918.

10.7

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
La cortesana
c. 1917



Bibliografía

S. L., "La vida artística. Manuel León Astruc", *La Esfera*, nº 225, Madrid, 20 de abril de 1918.

10.8 Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
Scheherezade
c. 1917



Exposiciones

1917. Exposición de Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

"La noche miliunesima de Schahrazada", *La Esfera*, nº 233, Madrid, 15 de junio de 1918.

10.9 Bodegas Campos (Córdoba)

LEÓN ASTRUC, Manuel
Córdoba 1918. Gran feria de Nuestra Señora de la Salud
1918
Litografía
297 x 138 cm
Áng. inf. dcho.: "León Astruc"
Zona sup.. "CÓRDOBA 1918"



Exposiciones

2007. *Tiempo de feria*, Casa de Góngora, Córdoba.

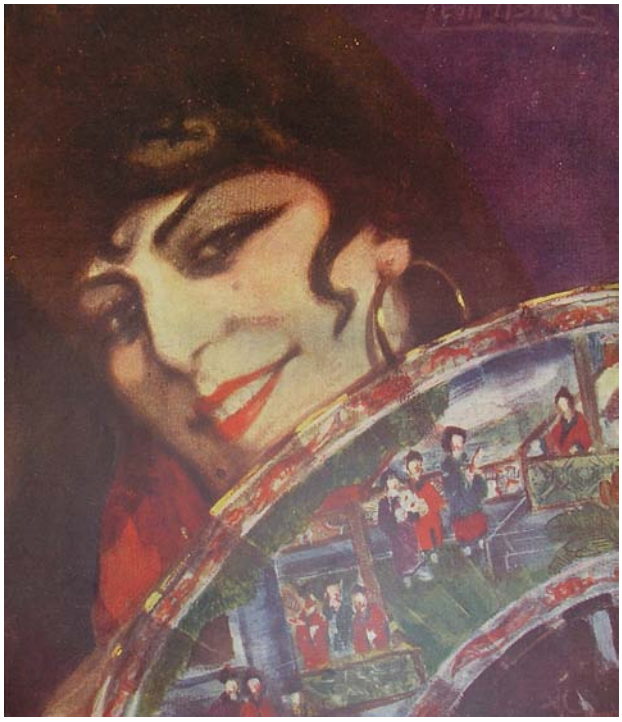
Bibliografía

Tiempo de feria. Historia y carteles de las ferias de Córdoba [catálogo de la exposición comisariada por Ana Verdú y Mª del Mar Ibáñez], Córdoba, Diario Córdoba, 2007.

10.10

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
El abanico de chinos
c. 1918
Óleo sobre lienzo
88 x 80 cm
Áng. sup. dcho.: "León Astruc"



Exposiciones

1926? Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

La Esfera, nº 225, Madrid, 20 de abril de 1918.
Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926. Catálogo Oficial, Madrid, Mateu, 1926.

10.11

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
La dama de la mantilla o *Retrato de una dama española*
c. 1918
Áng. inf. dcho.: "León Astruc"



Bibliografía

S. L., "La vida artística. Manuel León Astruc", *La Esfera*, nº 225, Madrid, 20 de abril de 1918.
La Esfera, nº 265, Madrid, 25 de enero de 1919.

10.12

Desconocido

LEÓN ASTRUC, Manuel
Autorretrato
c. 1918



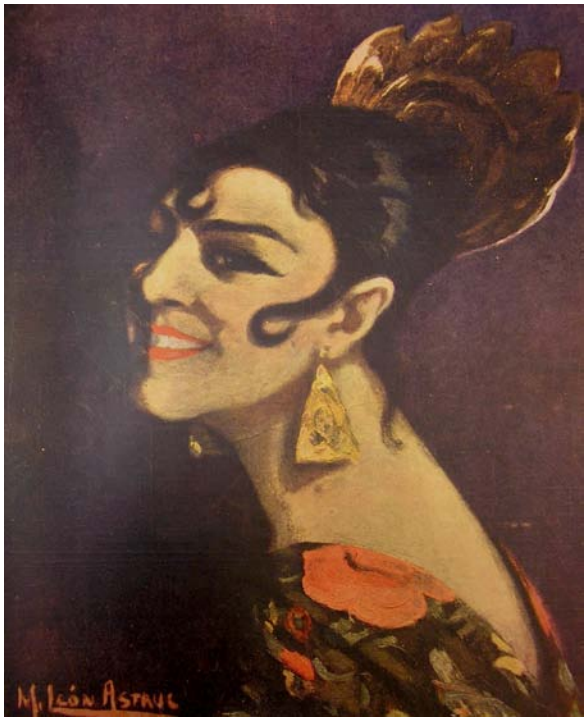
Bibliografía

S. L., "La vida artística. Manuel León Astruc", *La Esfera*, nº 225, Madrid, 20 de abril de 1918.

10.13

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
Gitanesca
c. 1918
Áng. inf. izq.: "M. León Astruc"



Bibliografía

La Esfera, nº 229, Madrid, 18 de mayo de 1918.

10.14 **Colección particular (Madrid)**

LEÓN ASTRUC, Manuel
Patio cordobés
1918-1925
Gouache sobre tabla
22 x 24,5 cm
Áng. inf. izq.: "León Astruc"



10.15 **Colección particular (Madrid)**

LEÓN ASTRUC, Manuel
Escena galante
1918-1925
Gouache sobre tabla
22 x 25 cm
Áng. inf. izq.: "León Astruc"



10.16 En mercado

LEÓN ASTRUC, Manuel
Celebración a Baco
1918-1925
Óleo sobre lienzo
52,5, x 84 cm



10.17 Colección particular (Zaragoza)

LEÓN ASTRUC, Manuel
Lucille
c. 1919
Óleo sobre lienzo
123 x 73 cm (sin marco)
151 x 101,5 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "Manuel / León Astruc"



Exposiciones

1919? Exposición Hispano-Francesa de 1919, Zaragoza.

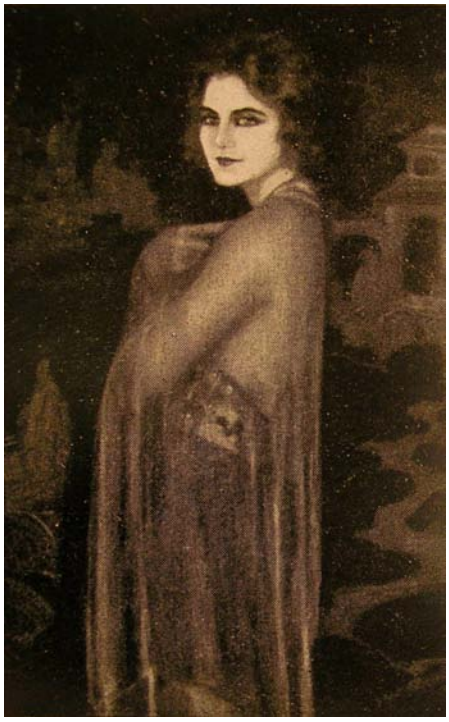
Bibliografía

Libro de oro de la exposición Hispano-Francesa de Bellas Artes, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1919.

10.18

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
Lucille
c. 1922
Óleo sobre lienzo
173 x 104 cm



Exposiciones

1922. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922. Catálogo Oficial, Madrid, Mateu, 1922.

10.19 Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
Coquetería
c. 1919



Exposiciones

1919. V Salón de Humoristas, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

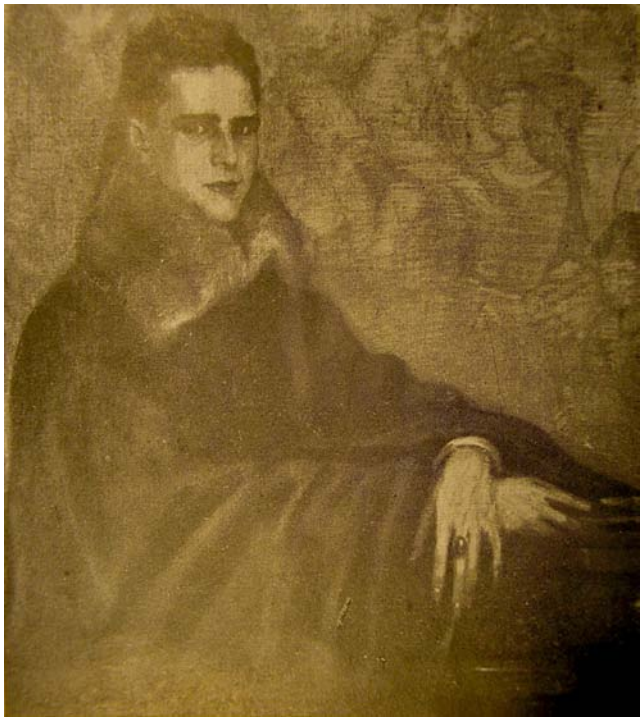
Bibliografía

FRANCÉS, J., "La actualidad artística. El Salón de Humoristas", *La Esfera*, nº 273, Madrid, 22 de marzo de 1919.
FRANCÉS, J., *El año artístico 1919*, Madrid, Mundo Latino, 1920.

10.20

Desconocidda

LEÓN ASTRUC, Manuel
Retrato
c. 1920
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1920. Salón de Otoño, Madrid.

Bibliografía

Catálogo del Primer Salón de Otoño, Madrid, Ángel Alcoy, 1920.

10.21

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
Retrato
c. 1920



Exposiciones

1920. I Salón de Otoño, Madrid.

Bibliografía

Catálogo del Primer Salón de Otoño, Madrid, Ángel Alcoy, 1920.
La Esfera, nº 366, Madrid, 8 de enero de 1921.

10.22

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
La dama del halcón o *El halcón de Eleonora*
c. 1920



Exposiciones

1920. Exposición de Arte Libre, Círculo de Bellas Artes, Madrid. (Rechazados en la Nacional)

Bibliografía

La Esfera, nº 359, Madrid, 20 de noviembre de 1920.

10.23 En mercado

LEÓN ASTRUC, Manuel
Amantes
c. 1920
Óleo sobre lienzo
55 x 84,5 cm



Exposiciones

1920. Exposición de pintura española, Royal Academy, Londres.

10.24

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
La mantilla de colores o *La maja del abanico*
c. 1920
Áng. inf. dcho.: "León Astruc"



Exposiciones

1920. Exposición de pintura española, Royal Academy, Londres.

Bibliografía

SERRANO, I., "La vida en Londres. Exposición española", *Heraldo de Madrid,* Madrid, 27 de diciembre de 1920, p. 4.
"Arte actual", *Revista de Bellas Artes*, nº 9, Madrid, julio de 1922, p. 11.

10.25

Desconocido

LEÓN ASTRUC, Manuel
Córdoba 1922. Gran Feria de Nuestra Señora de la Salud
1922
Litografía
Zona central: "León Astruc"



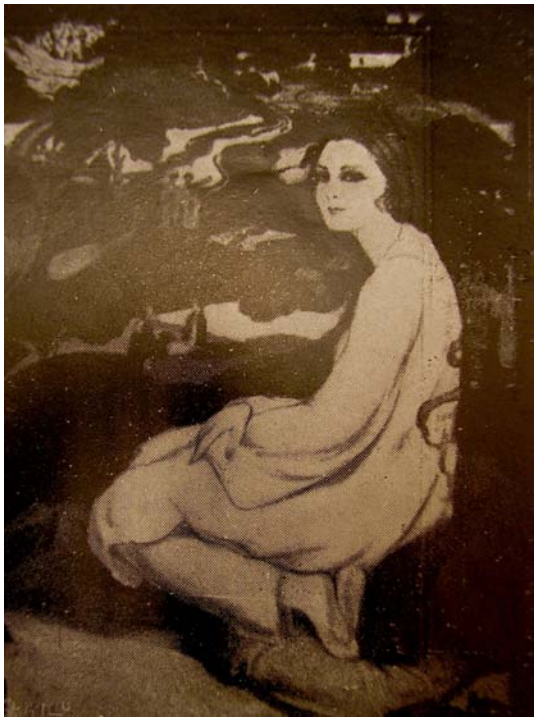
Bibliografía

Tiempo de feria. Historia y carteles de las ferias de Córdoba [catálogo de la exposición comisariada por Ana Verdú y Mª del Mar Ibáñez], Córdoba, Diario Córdoba, 2007.

10.26

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
Chinerías
c. 1922



Exposiciones

1922. VIII Salón de Humoristas, Madrid.

Bibliografía

LAGO, S., "VIII Salón de Humoristas", *La Esfera*, nº 442, Madrid, 24 de junio de 1922.

10.27

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
Retrato de señora
c. 1922



Bibliografía

La Esfera, nº 472, Madrid, 20 de enero de 1923.

10.28

Ayuntamiento de Zaragoza

LEÓN ASTRUC, Manuel
España. Cartel de fiestas del Pilar 1923
1923
Tempera sobre papel
88 x 51 cm
Áng. inf. dcho.: "León Astruc"
Zona superior: "ZARAGOZA 1923"



Bibliografía

BUENO, P., *El cartel de fiestas del Pilar en Zaragoza,* Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

LEÓN ASTRUC, Manuel
Retrato de Raquel Meller
1919-1923
Óleo sobre lienzo
143 x 87 cm
Áng. inf. dcho.: "G. de Maeztu" (añadido)



Exposiciones

"Artistas españolas", *La Esfera*, Madri, 19 de enero de 1924.

10.30

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
Belleza rubia
c. 1923



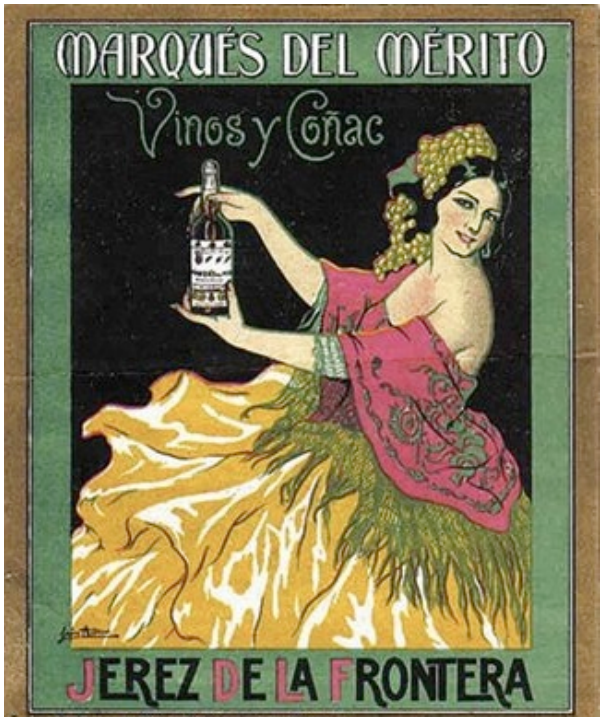
Bibliografía

La Esfera, nº 512, Madrid, 27 de octubre de 1923.

10.31

LEÓN ASTRUC, Manuel
Cartel para las Bodegas Marqués del Mérito
c. 1923
Áng. inf. izq.: "León Astruc"

Bodegas Marqués del Mérito (Jerez de la Frontera)



10.32

LEÓN ASTRUC, Manuel
Probando el vino
c. 1923

Bodegas Marqués del Mérito (Jerez de la Frontera)



LEÓN ASTRUC, Manuel
Córdoba 1924. Gran Feria de Nuestra Señora de la Salud
1924
Litografía
35,5 x 22 cm
Áng. inf. dcho.: "León Astruc"
Zona inferior: "CÓRDOBA 1924 / GRAN FERIA DE N^{TRA} S^{RA} DE LA SALUD"



Exposiciones

2007. *Tiempo de feria*, Casa de Góngora, Córdoba.

Bibliografía

Tiempo de feria. Historia y carteles de las ferias de Córdoba [catálogo de la exposición comisariada por Ana Verdú y Mª del Mar Ibáñez], Córdoba, Diario Córdoba, 2007.

10.34

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
Cartel de Semana Santa. Málaga. 1925
1924
Zona inf.: "MÁLAGA SUNTUOSAS PROCESIONES DE SEMANA SANTA ORGANIZADAS POR LA ASOCIACIÓN DE COFRADIAS 1925"

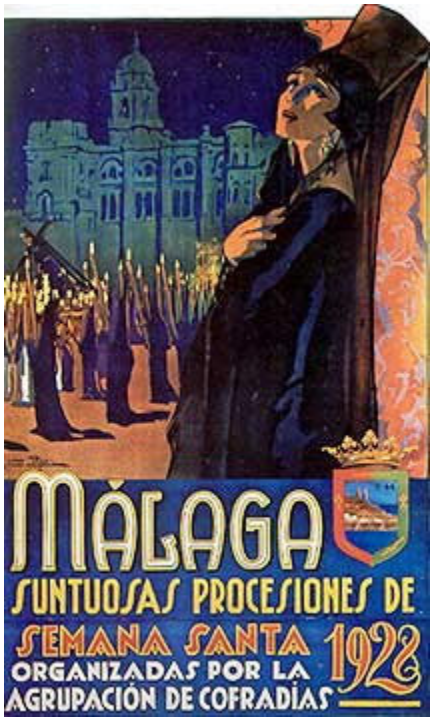


Bibliografía

"Un concurso de carteles. La Semana Santa de Málaga", *La Esfera*, nº 574, Madrid, 3 de enero de 1925.
DEL RÍO FERNÁNDEZ, M. P., "Los orígenes del cartel malagueño. Un análisis iconográfico", *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009.

10.35 Agrupación de Cofradías de Málaga

LEÓN ASTRUC, Manuel
Cartel de la Semana Santa de Málaga 1928
1928
Áng. inf. izq.: "León Astruc"



Exposiciones

Bibliografía

DEL RÍO FERNÁNDEZ, M. P., "Los orígenes del cartel malagueño. Un análisis iconográfico", *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009.

10.36

Colección particular (Córdoba)

LEÓN ASTRUC, Manuel
Luis Merino del Castillo
c. 1924
Óleo sobre lienzo
133 x 114 cm (sin marco)
160 x 134 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "León Astruc"



Exposiciones

1924. *III Exposición de Bellas Artes*, Córdoba.

Bibliografía

Catálogo de la III Exposición de Bellas Artes, Córdoba, Real Sociedad Cordobesa de Arqueología y Excursiones, 1924.

10.37

Colección particular (Córdoba)

LEÓN ASTRUC, Manuel
Amparo Belmonte Morente
c. 1924
Óleo sobre lienzo
133 x 114 cm (sin marco)
160 x 134 cm (con marco)
Áng. sup. dcho.: "León Astruc"



Exposiciones

1924. *III Exposición de Bellas Artes*, Córdoba.

Bibliografía

Catálogo de la III Exposición de Bellas Artes, Córdoba, Real Sociedad Cordobesa de Arqueología y Excursiones, 1924.

10.38

Ayuntamiento de Zaragoza

LEÓN ASTRUC, Manuel
Baturra. Cartel de fiestas del Pilar 1925
1925
Litografía
67 x 96 cm
Zona sup.: "ZARAGOZA 1923"
Zona inf. dcha: "Baturra"



Bibliografía

BUENO, P., *El cartel de fiestas del Pilar en Zaragoza,* Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.

LEÓN ASTRUC, Manuel
María del Villar
c. 1925
Litografía
78 x 103 cm
Áng. inf. dcho.: "León Astruc"



10.40

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
Mujeres de Córdoba
c. 1925
Áng. inf. izq.: "León Astruc"



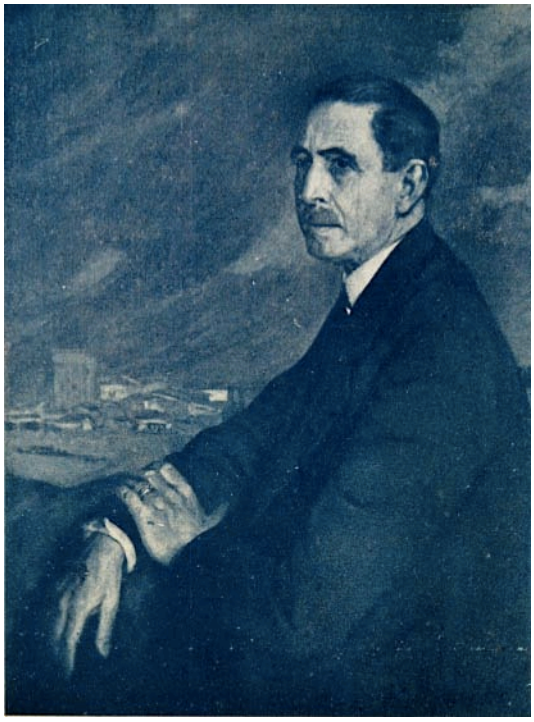
Bibliografía

Andalucía Ilustrada, nº 63, Córdoba, mayo de 1925.

10.41

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
Retrato
1925-1929
Óleo sobre lienzo



Bibliografía

Aragón, Zaragoza, SIPA, marzo de 1929.

10.42

Ayuntamiento de Zaragoza

LEÓN ASTRUC, Manuel
Cartel de fiestas del Pilar 1926
1926
Litografía
180 x 100 cm
Zona inf.: "ZARAGOZA / ESPAÑA / 1927-28"



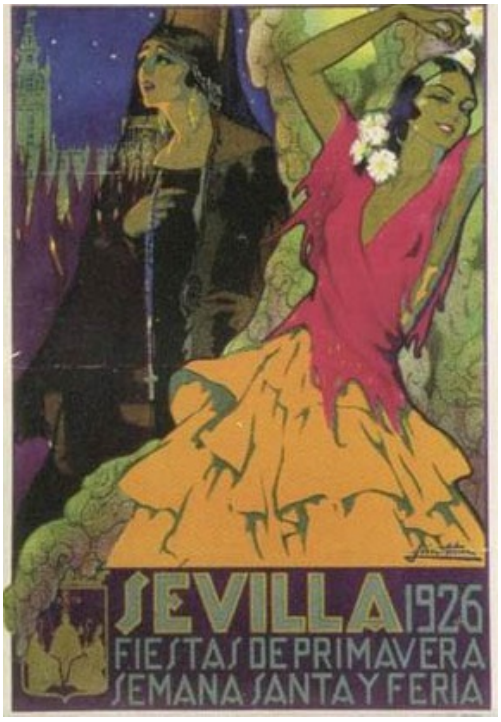
Bibliografía

Zaragoza 1927-1928. Guía oficial, Zaragoza, SIindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, 1927.
BUENO, P., *El cartel de fiestas del Pilar en Zaragoza,* Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.

10.43

Colección particular

LEÓN ASTRUC, Manuel
Fiestas de Primavera. Sevilla 1926
1926
40 x 27 cm
Áng. inf. dcho.: "León Astruc"



10.44 Bodegas Campos (Córdoba)

LEÓN ASTRUC, Manuel
La copla. Córdoba 1926. Gran Feria de Nuestra Señora de la Salud
1926
Litografía
112 x 109 cm
Áng. inf. dcho.: "León Astruc"
Zona sup.: "CÓRDOBA 1926"



Exposiciones

2007. *Tiempo de feria*, Casa de Góngora, Córdoba.

Bibliografía

Tiempo de feria. Historia y carteles de las ferias de Córdoba [catálogo de la exposición comisariada por Ana Verdú y Mª del Mar Ibáñez], Córdoba, Diario Córdoba, 2007.

10.45

Ayuntamiento de Pamplona

LEÓN ASTRUC, Manuel
Cartel de Sanfermines 1926
1926
Zona inf. izq.: "León Astruc"
Zona sup.: "PAMPLONA 1926"
Zona inf.: "Ferias y Fiestas de San Fermín..."



10.46 **Colección particular**

LEÓN ASTRUC, Manuel
La hermana San Sulpicio
1927
Litografía
235 x 120 cm
Áng. sup. izq.: "León Astruc"
zona inferior: "La Hermana San Sulpicio"



Bibliografía

BAENA PALMA, F., *El cartel de cine en España,* Barcelona, F.P.B., 1996.

10.47

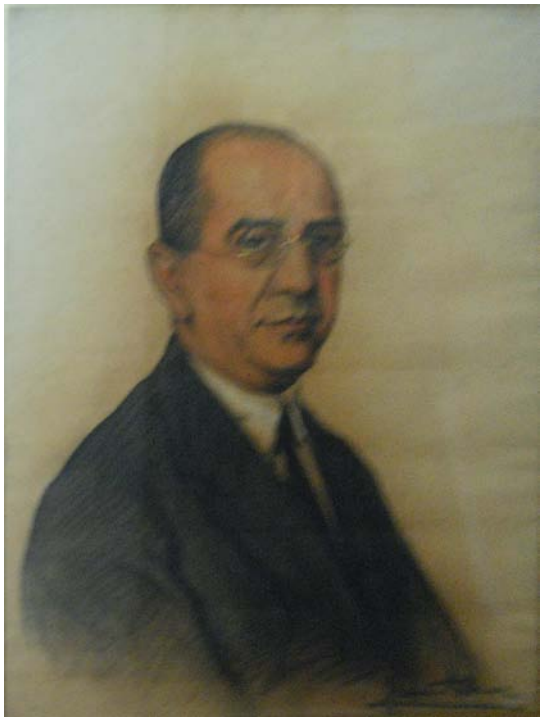
Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
Granada 1928. Fiestas del Corpus Christi y Feria Real
1928
Zona inf.: "GRANADA 1928 /Fiestas de Corpus Christi y Feria Real"



10.48 **Colección particular (Córdoba)**

LEÓN ASTRUC, Manuel
D. José Cañete y del Rosal
1928-1930
Carboncillo y pastel sobre cartulina
68 x 53 cm (sin marco)
87 x 72 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "León Astruc"



10.49 **Colección particular (Córdoba)**

LEÓN ASTRUC, Manuel
Dª Vicenta de San Esteban Díaz de la Campa
1928-1930
Carboncillo y pastel sobre cartulina
68 x 54 cm (sin marco)
89 x 74 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "León Astruc"



10.50

Colección particular (Córdoba)

LEÓN ASTRUC, Manuel
D. Cristóbal Cañete de San Esteban
1928-1930
Óleo sobre lienzo
95 x 75,5 cm (sin marco)
124 x 104 cm (con marco)
Áng. sup. dcho.: "León Astruc"



10.51

Colección particular (Córdoba)

LEÓN ASTRUC, Manuel
Dª Enrriqueta Guerra Rodríguez
1928-1930
Óleo sobre lienzo
95 x 75,5 cm (sin marco)
124 x 104 cm (con marco)
Áng. sup. dcho.: "León Astruc"



10.52

Ayuntamiento de Zaragoza

LEÓN ASTRUC, Manuel
Mañica. Cartel de fiestas del Pilar 1929
1929
Litografía
100 x 70 cm
Zona inf. central: "LEÓN ASTRUC"
Zona inf.: "ZARAGOZA / GRANDES FIESTAS 1929 / EN HONOR A N^{TRA} S^{RA} DEL PILAR / DEL 11 AL 20 DE OCTUBRE"



Bibliografía

BUENO, P., *El cartel de fiestas del Pilar en Zaragoza,* Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.

LEÓN ASTRUC, Manuel
Esperanza. Cartel de la Semana Santa de Málaga 1929
1929
Áng. inf. dcho.: "León Astruc"



Bibliografía

DEL RÍO FERNÁNDEZ, M. P., "Los orígenes del cartel malagueño. Un análisis iconográfico", *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 2009.

LEÓN ASTRUC, Manuel
Nocturno. Feria de Nuestra Señora de la Salud 1929
1929
Litografía
142 x 98 cm
Ánf. inf. izq.: "León Astruc"
Zona inf.: "CORDOBA 1929 / FERIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA SALUD"



Exposiciones

2007. *Tiempo de feria*, Casa de Góngora, Córdoba.

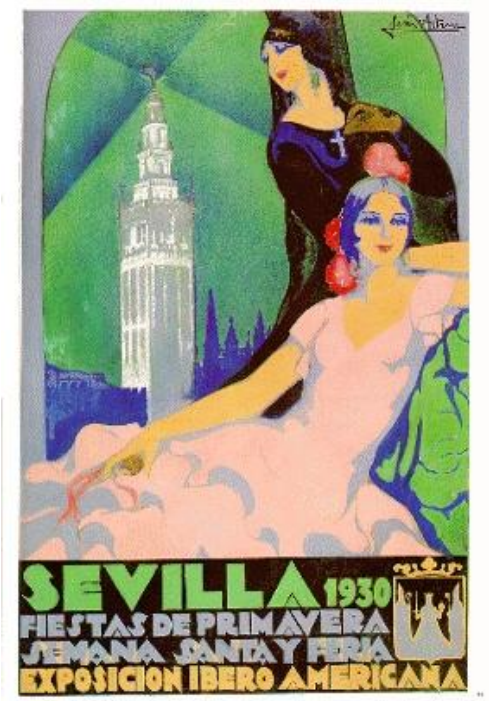
Bibliografía

Tiempo de feria. Historia y carteles de las ferias de Córdoba [catálogo de la exposición comisariada por Ana Verdú y Mª del Mar Ibáñez], Córdoba, Diario Córdoba, 2007.

10.55

Colección particular

LEÓN ASTRUC, Manuel
Sevilla. Fiestas de Primavera 1930
1930
Áng. sup. dcho.: "León Astruc"



10.56 Museo de Badajoz (Depósito del MNCARS)

LEÓN ASTRUC, Manuel
Luz y Elena
c. 1930
Óleo sobre lienzo
140 x 200 cm
Áng. sup. izq.: "León Astruc"



Exposiciones

1930. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid (tercera medalla).

Bibliografía

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930. Catálogo oficial, Madrid, Blass, 1930.
GARCÍA LORANCA, A. y GARCÍA-RAMA, J. R., *Pintores del siglo XIX. Aragón, La Rioja y Guadalajara*, Zaragoza, Ibercaja, 1992.

10.57 **Colección particular (Zaragoza)**

LEÓN ASTRUC, Manuel
Figurín femenino
1925-1930
Gouache y acuarela sobre papel
65'5 x 37 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "Astruc"



10.58 **Colección particular (Zaragoza)**

LEÓN ASTRUC, Manuel
Figurín femenino
1925-1930
Gouache y acuarela sobre papel
65'5 x 37'5 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "Astruc"



10.59 **Colección particular (Córdoba)**

LEÓN ASTRUC, Manuel
Encarnación de Soto Rivera
c. 1930
Óleo sobre lienzo
164 x 140 cm (con marco)
120,5 x 96 cm (sin marco)
Ánf. sup. dcho.: "León Astruc"



10.60

Ayuntamiento de Burgos

LEÓN ASTRUC, Manuel
Cartel de Ferias y Fiestas de Burgos 1931
1931
Áng. sup. izq.: "León Astruc"
Zona inf.: "BURGOS 1931 /
FERIAS Y FIESTAS"



10.61

Colección particular (Córdoba)

LEÓN ASTRUC, Manuel
Cordoba de oro
c. 1932
Gouache sobre papel
72 x 68 cm (sin marco)
90 x 87 cm (con marco)
Firmado en el reverso (no visible)
Ánf. sup. izq.: "LEMA. - CÓRDOBA DE ORO - "



10.62

Colección particular (Córdoba)

LEÓN ASTRUC, Manuel
Puerta del Perdón
c. 1932
Gouache sobre papel
74 x 71 cm (sin marco)
85 x 81 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "León Astruc"
Áng. sup. dcho.: "Puerta del Perdón"



Bibliografía

SARAZÁ MURCIA, A., *Córdoba. Ciudad de los califas*, Córdoba, 1932.

10.63

Bodegas Campos (Córdoba)

LEÓN ASTRUC, Manuel
Cerveza
c. 1932
Litografía
53 x 30 cm
Zona inf. centro: "León Astruc"
Zona inf.: "FÁBRICA / DE CERVEZA /
Marqués de la Mota de Trejo /
CÓRDOBA"



10.64

En mercado

LEÓN ASTRUC, Manuel
Retrato de niña
c. 1933
Carboncillo y pastel sobre cartulina
62 x 48 cm
Áng. inf. dcho.: "León Astruc / 7-10 -29 7-10-33"



10.65

Colección particular (Córdoba)

LEÓN ASTRUC, Manuel
Pedro de Pablos Guirao y Rafael de Pablos Guirao
1933-1934
Carboncillo y pastel sobre papel
64 x 49,5 cm (sin marco)
Ánf. inf. dcho.: "León Astruc"

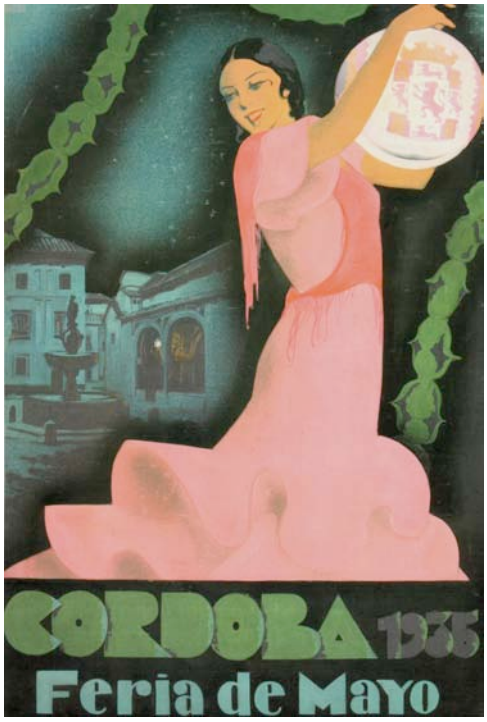


10.66 **Colección particular (Córdoba)**

LEÓN ASTRUC, Manuel
Don Pedro de Pablos Barbudo
1933-1934
Carboncillo y pastel sobre papel
62'5 x 48 cm (sin marco)
Ánf. inf. dcho.: "León Astruc"



LEÓN ASTRUC, Manuel
Córdoba 1935. Feria de Mayo
1935
Boceto original
114 x 60 cm
Áng. sup. izq.: "León Astruc"
Zona inf.: CORDOBA / Feria de Mayo 1935"



Exposiciones

2007. *Tiempo de feria*, Casa de Góngora, Córdoba.

Bibliografía

Tiempo de feria. Historia y carteles de las ferias de Córdoba [catálogo de la exposición comisariada por Ana Verdú y Mª del Mar Ibáñez], Córdoba, Diario Córdoba, 2007.

10.68

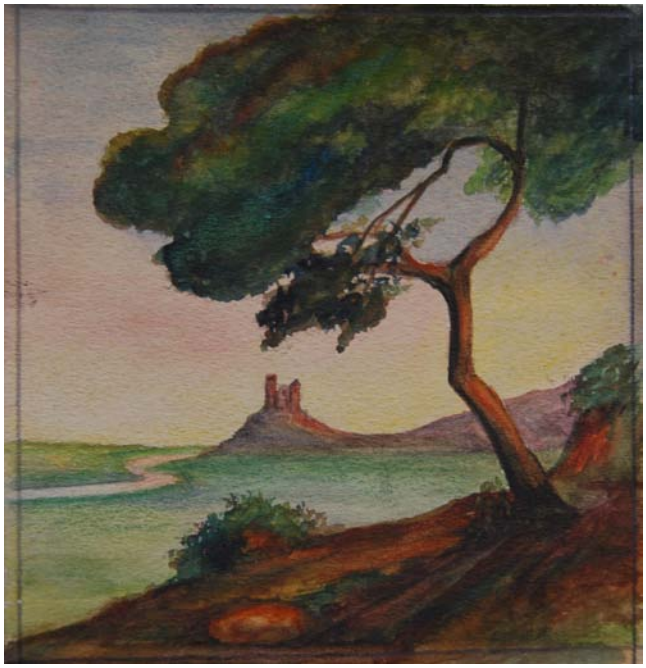
Colección particular (Madrid)

LEÓN ASTRUC, Manuel
Retrato de Doña Matilde Giménez Muñoz
c. 1935
Óleo sobre lienzo
117 x 76 cm (sin marco)
137 x 96 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "León Astruc"



10.69 **Colección particular (Córdoba)**

LEÓN ASTRUC, Manuel
Paisaje
c. 1935
Lápiz y acuarela sobre cartulina
12 x 11,5 cm



Bibliografía

SARAZÁ MURCIA, A., *Por tierras de Andalucía. La provincia de Córdoba*, Córdoba, Imprenta Provincial Hospicio, 1935.

10.70

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
Jazmín cordobés
c. 1935



Exposiciones

1935. Exposición de la Asociación de Pintores y Escultores, Madrid.

Bibliografía

GALINSOGA, L. de, "La Exposición de la Asociación de Pintores y Escultores. Más notas destacadas de la sección de pintura", *ABC*, Madrid, 7 de junio de 1935, p. 6.

LEÓN ASTRUC, Manuel
Córdoba Feria de Mayo. 1936
1936
Boceto original
150 x 103 cm
Áng. inf. dcho.: "León Astruc"
Zona inf.: CORDOBA / Feria de Mayo 1936"



Exposiciones

2007. *Tiempo de feria*, Casa de Góngora, Córdoba.

Bibliografía

Tiempo de feria. Historia y carteles de las ferias de Córdoba [catálogo de la exposición comisariada por Ana Verdú y Mª del Mar Ibáñez], Córdoba, Diario Córdoba, 2007.

10.72

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
En la fuente
c. 1936



Exposiciones

1936. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1936. Catálogo Oficial, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1936.
"León Astruc", *Diario de Navarra*, Pamplona, 18 de julio de 1943, p. 6.

10.73

Desconocida

LEÓN ASTRUC, Manuel
Retrato de mi madre
1930-1943



Bibliografía

"León Astruc", *Diario de Navarra*, Pamplona, 18 de julio de 1943, p. 6.

11. JUSTINO GIL BERGASA (Zaragoza, 1890 – Madrid, 1936)

Justino Gil Bergasa es, sin lugar a dudas, el autor menos conocido de cuantos incluimos en nuestro estudio. Su figura ha permanecido, más allá de puntuales referencias a una o dos obras pertenecientes a colecciones públicas, en un cierto anonimato. Fundamentalmente, porque abandonó prematuramente la pintura, desvinculándose tempranamente del ambiente artístico madrileño su ciudad de adopción, y sin mantener lazo alguno con el de su ciudad natal, del que no participó más allá del año 1919. Todo ello pese a que sus inicios no pudieron ser más prometedores.

Justino Gil Bergasa nació en Zaragoza donde desarrolló sus primera formación en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad. Junto a otros compañeros de ésta, Julio García Condoy, Juan Marqués, Domingo Ainaga, Máximo Moreno y Antonio Torres, envió en 1906 una carta al Ayuntamiento recordando su compromiso de convocar la plaza de pensionado de pintura[81]. La oposición se convocó poco después, si bien Gil Bergasa no participó de la misma. Sí que se presentó a la ofertada dos años más tarde por la Diputación de Zaragoza. Una plaza mucho más atractiva puesto que posibilitaba el traslado a Italia. Como es sabido, ésta recayó finalmente en Francisco Marín Bagüés.

La decepción no impidió que Gil Bergasa se trasladara a Madrid para completar su formación. Allí, en lugar de matricularse en los estudios oficiales que ofrecía la Escuela Especial, optó por entrar en el estudio del pintor Eduardo Chicharro; donde coincidió con otros dos aragoneses, Rafael Aguado Arnal y José Llanas. Con Aguado, de hecho, llegó a compartir estudio durante alguna de sus estancias en Zaragoza. Si bien éstas debieron ser muy puntuales.

Junto a Chicharro se formó, al menos, entre 1909 y 1912. La relación debió ser estrecha puesto que sabemos que ambos realizaron un viaje conjunto a Zaragoza en junio de 1910, y también que el verano de 1911 lo pasaron pintando juntos en Ávila, dedicados a la representación de los tipos y paisajes del lugar. Incluso el diario *La Correspondencia de*

[81] Archivo Municipal de Zaragoza [A.M.Z.], Caja 628 1383 / 1906. También recogido en: GARCÍA GUATAS, M. y LORENTE LORENTE, J. P., "Pintores pensionados por el Ayuntamiento de Zaragoza", *Artigrama*, nº 4, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1987, pp. 235-258.

España llegó a señalar que Gil Bergasa era el mejor discípulo con que contaba el madrileño[82]. De hecho este diario, sobre todo a través de uno de sus redactores que firmaba con el seudónimo de Madrizzy, se mostró especialmente atraído por el trabajo del aragonés, dando puntual información durante los años siguientes de la trayectoria desarrollada por el pintor.

El contacto con Chicharro supuso para Gil Bergasa la transformación de sus fuentes de inspiración. Si antes del verano de 1911 las obras que pintaba recogían sobre todo asuntos aragoneses, los viajes con su maestro hicieron que ampliara los motivos de las mismas. También formalmente, pese al muy limitado número de obras de Gil Bergasa que conocemos, la relación entre el trabajo de ambos resulta evidente. La pintura del aragonés se movió siempre en un ámbito estrictamente realista, concentrado en la representación de los asuntos más característicos del regionalismo y preocupada por enlazar con la tradición española. En la misma línea que trabajaban en ese momento no sólo Chicharro, sino también otros como López Mezquita, Benedito e incluso Zuloaga. Aunque tan sólo conocemos un trabajo de inspiración aragonesa, concretamente ansotana, éste demuestra perfectamente el modo en que concebía estas obras. El mismo, por otra parte, que aplicaba a los temas inspirados por otras regiones.

Gil Bergasa participó por primera vez en la Exposición Nacional en 1912 a la que remitió tres obras: *Mercado de Ávila, La abuela y la nieta* e *Interior de un patio*. Su residencia, según indicaba el catálogo, estaba fijada en Madrid. Tuvo una buena acogida puesto que recibió una bolsa de viaje del Ministerio de Instrucción Pública que le permitió continuar con su formación.

Para entonces Gil Bergasa ya estaba inmerso en la actividad que le proporcionará mayores éxitos dentro del ámbito artístico. Nos referimos a la realización de retratos para la burguesía y la aristocracia. Así, llevó a cabo el de María Argudín, hija menor de los condes de la Viñaza o el de Carmen Muñoz y Rocatallada, hija de la marquesa de San Carlos de Pedroso. Una actividad que le obligaba a viajar, desarrollando algunos de estos trabajos en localidades como Biarritz.

En 1913 obtuvo la plaza de pensionado de figura ofrecida por el Círculo de Bellas Artes de Madrid, venciendo en el concurso a pintores como Rafael Argelés o Cruz Herrera. El dinero le posibilitó viajar por Inglaterra, Holanda y Francia. Al regresar de su viaje a finales de año, ya planeaba una exposición de sus trabajos más recientes, pintados especialmente en Inglaterra y Bermeo (Vizcaya). Paralelamente, envió al Círculo *Cogedores de caracoles*, una obra de ambientación segoviana con la que pretendía demostrar sus avances. La entidad la expuso a principios del año siguiente junto a los envíos del otro pensionado, Juan Rodríguez Jaldón.

---

[82] MADRIZZY, "Gran Mundo. Apuntes artísticos", *La Correspondencia de España*, Madrid, 15 de enero de 1912, p. 5.

La exposición del Círculo coincidió en el tiempo con su primera individual en la capital madrileña, que tuvo lugar en el Salón Iturrioz. Demostraba esta duplicidad la gran proyección con que contaba el artista en el momento, siendo seleccionado como uno de los autores españoles que participaron en la exposición de arte español organizada por la Asociación de Pintores y Escultores en Brighton esa misma primavera. Antes, Gil Bergasa presentó en Iturrioz cuarenta y siete obras, entre ellas retratos para damas como la señora Sáenz de Santamaría, el ya citado de la señorita de Argudín o estudios preparatorios como el realizado para el retrato de Miss Florence Howel. En algunos la crítica aludió a la influencia de idealismo de Romero de Torres. Junto a los retratos se encontraban sus obras costumbristas, como las tomadas en Ávila junto a su maestro *Tío Carromato* o *Campesinas jóvenes y viejas*, así como diferentes vistas de la ciudad. También las que había realizado en la localidad de Bermeo, paisajes marítimos y escenas como *El despegue de la anchoa.* Y, por supuesto, hubo también obras de inspiración aragonesa como *La abuela y la nieta, Los dos patios, El puente del Pilar* o *Una chica de Aragón.*

Pese a que algún medio zaragozano se hizo eco de la exposición madrileña de Gil Bergasa, lo cierto es que su trabajo permanecía totalmente inédito en el ámbito local. La primera vez que el público de la ciudad tuvo oportunidad de ver alguno de sus trabajos fue en la exposición regional celebrada por los responsables de la revista *Paraninfo* en 1915. Envió a ésta tres retratos femeninos y algunos apuntes. Contaba con el aval de sus éxitos madrileños y lo cierto es que, para la mayor parte de los cronistas, cumplió con las expectativas generadas.

Tanto fue así que el año siguiente, en la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses*, fue el autor local que presentó un mayor número de obras, un total de diez. En realidad, Gil Bergasa había expresado su deseo de realizar una exposición individual en Zaragoza, según recogió Ostalé Tudela en la revista *Paraninfo*[83]. E incluso ofreció la posibilidad de verse acompañado por dos autores de fuera de la región como eran Penagos y Bagaría, con los que, al parecer, mantenía amistad. Finalmente ésta no se produjo de modo que su participación en la organizada por Zuloaga fue la más ambiciosa presentación que hizo nunca en su ciudad natal. La crítica subrayó una vez más su dominio técnico, presente, entre otras, en su más reciente creación, el *Retrato de Francisco de la Sota*, por entonces presidente del Casino zaragozano.

Su actividad en esos años era intensa. En 1915 volvió a concurrir con un retrato a la Nacional y, en 1917 participó en la exposición de Arte Moderno celebrada en la Galería General de Arte de Madrid, junto a nombres consagrados, algunos ya viejos maestros, como Chicharro, Pradilla, Pinazo o Jiménez Aranda. Ese mismo año realizó una copia del

[83] OSTALÉ TUDELA, E., "Nuestros artistas. Justino Gil Bergasa", *Paraninfo*, nº 50, Zaragoza, 8 de noviembre de 1915, p. 1.

retrato de Goya pintado por Vicente López para Fuendetodos, que se entregó durante el solemne acto en el que Zuloaga inauguró las nuevas escuelas de la localidad.

En 1918 Gil Bergasa realizó la única incursión en el ámbito del cartel de que tenemos noticia. Fue un encargo directo realizado por el Ayuntamiento de Zaragoza, atento a la trayectoria de un joven emergente nacido en la ciudad. El resultado, sin embargo, no gustó lo más mínimo, fundamentalmente por una marcada sobriedad que se alejaba, pese a tener como punto de partida la misma temática, de las vibrantes exaltaciones folclóricas a las que se estaba acostumbrado.

Tras esta decepción, tan sólo volvió a exponer el pintor en Zaragoza en una única ocasión. Fue con motivo de la exposición Hispano-Francesa de 1919 y lo hizo con un único trabajo, *La vuelta de la pesca del besugo*, que recurría a uno de sus asuntos característicos y que fue comparado con la obra de Martínez Cubells.

Después de esta fecha, apenas nada. Tan sólo Ostalé Tudela volvió a aludir a su persona un par de años después, indicando que regentaba una casa de arte. Gil Bergasa fundó Los Pontones, una fábrica de alfombras que le ocupó profesionalmente en lo sucesivo, quedando la pintura como una actividad personal. No volvió a concurrir a exposiciones nacionales o regionales, al menos hasta 1936, cuando sabemos de un Justino Gil Vergeza –tal vez una errónea transcripción de su apellido, como tantas veces le había sucedido con anterioridad–, que obtuvo una segunda medalla en la Exposición de Bellas Artes de Córdoba.[84]

El pintor había casado con Sofía Ochoa de Luxán, una joven de ascendencia aristocrática. De modo que el retratista de la alta sociedad madrileña terminó por formar parte integrante de ésta. Tuvieron cuatro hijas. Fatídicamente el golpe de estado de julio de 1936 trajo consigo un levantamiento de los obreros de su propia fábrica que le costó la vida.

[84] "Córdoba. La Exposición de Bellas Artes. Clausura y adjudicación de premios", *ABC*, Madrid, 2 de junio de 1936, p. 34.

11.1

Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País

GIL BERGASA, Justino
Retrato de Ramón Pignatelli
1906
Óleo sobre lienzo
Zona inferior derecha: "Justino Gil / 1906"



GIL BERGASA, Justino
Chesas o *La abuela y la nieta*
1912
Óleo sobre lienzo
104 x 99 cm (sin marco)
132 x 127 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "J. GIL BERGASA / MADRID 1912"



Exposiciones

1912. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid
1914. Febrero. Exposición de Justino Gil Bergasa, Salón Lacoste, Madrid.
1914. *Pintura Española Contemporánea*, Brighton (Gran Bretaña).
1916. *Exposición de obras de Zuloaga y artistas aragoneses*, Palacio de Museos, Zaragoza
1983. *Arte Aragonés en Nueva York*, Semana conmemorativa de la Hispanidad en Nueva York , Casa de España, Nueva York.

Bibliografía

Arte Aragonés en Nueva York. Semana conmemorativa de la Hispanidad en Nueva York [catálogo de exposición], Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1983.
CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.

11.3 En mercado

GIL BERGASA, Justino
Paisaje en Bermeo
1912
Óleo sobre tabla
9x16 cm
Áng. inf. dcho.: "J. GIL BERGASA /BERMEO 1912"



11.4

En mercado

GIL BERGASA, Justino
Vista de Bermeo
1912
Óleo sobre tabla
15,7 x 9 cm
Áng. inf. dcho.: "J. GIL BERGASA / BERMEO 1912"



11.5 Museo de Zaragoza

GIL BERGASA, Justino
Mi madre
c. 1913
Óleo sobre tela
55 x 45 cm
Áng. inf. dcho.: "Lo dedico a lo mejor que tengo en este mundo que es "Mi madre", su hijo / J. GIL BERGASA"



Exposiciones

1914. Febrero. Exposición de Justino Gil Bergasa, Salón Lacoste, Madrid.
1916. *Zuloaga y artistas aragoneses*, Palacio de Museos, Zaragoza.

GIL BERGASA, Justino
Familia aldeana o *Cogedores de caracoles**
1914
Óleo sobre lienzo
162,5 x 167 cm (con marco)
150 x 145,5 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "J. GIL BERGASA / 1914"



Exposiciones

1914. Exposición de las obras enviadas por los pensionados Justino Gil Bergasa y Juan Rodríguez Jaldón, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
1980. *1880-1980. Exposición extraordinaria en el centenario del Círculo de Bellas Artes*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

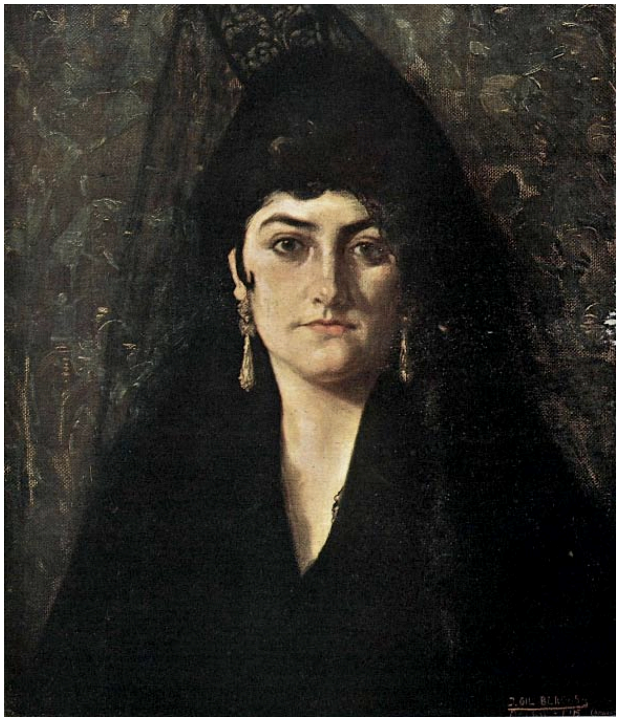
Bibliografía

1880-1980. Exposición extraordinaria en el centenario del Círculo de Bellas Artes [catálogo de exposición], Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1980.

11.7

Desconocida

GIL BERGASA, Justino
Dama española
1915
Óleo sobre lienzo
Áng. inf. dcho.: "J. GIL BERGASA / MADRID? - 1915"



Bibliografía

La Esfera, nº 149, Madrid, 4 de noviembre de 1916.

11.8

Diputación de Zaragoza

GIL BERGASA, Justino
Retrato de Francisco de la Sota
1916
Óleo sobre lienzo
194 x 145 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "J. GIL BERGASA / ZARAGOZA -1916"



Exposiciones

1916. *Zuloaga y artistas aragoneses*, Palacio de Museos, Zaragoza (fuera de catálogo).
2011. *Joyas de un patrimonio IV*, Palacio de Sástago, Zaragoza.

Bibliografía

CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
Joyas de un patrimonio IV: restauraciones de la Diputación de Zaragoza (2003-2011) [catálogo de la exposición comisariada por José Ignacio Calvo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2011.

11.9 **Colección particular (Aranjuez)**

GIL BERGASA, Justino
La Fornarina
1916
Óleo sobre lienzo
106 x 82 cm
Áng. inf. dcho. : "J. GIL BERGASA"



11.10

Desconocido

GIL BERGASA, Justino
Mantilla
c. 1916



Exposiciones

1916. Exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses*. Palacio de Museos. Zaragoza.

Bibliografía

La Esfera, nº 132, Madrid, 8 de julio de 1916.

11.11

Colección particular

GIL BERGASA, Justino
Cartel de fiestas del Pilar 1918
1918
Litografía



Bibliografía

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

12. VICENTE RINCÓN GARRIDO (Fuentes de Ebro, 1892 – Barcelona, 1958)

El caso de Vicente Rincón Garrido es verdaderamente atípico dentro del conjunto de autores incluidos en nuestro análisis. Su fecha de nacimiento le sitúa más cerca de autores que practicaron un regionalismo más o menos canónico como pueden ser Julio García Condoy o Justino Gil Bergasa, que de aquellos otros que tras formarse dentro del ámbito regionalista plantearon nuevas vías de experimentación plástica en la década de 1920. Y, sin embargo, la trayectoria desarrollada por Rincón durante esa década y el comienzo de la siguiente, nos hablan de un autor de gran singularidad que requiere de un análisis independiente. Como pintor se dio a conocer de forma fulgurante a través de una exposición plena de experimentación vanguardista celebrada en Barcelona a principios de 1922. Antes de eso, apenas nada. Se trataba de un total desconocido tanto para el medio artístico catalán como para el aragonés. Los trabajos que realizó entre 1922 y 1924, en los que exploró lenguajes como el expresionismo y el cubismo constituyen lo más atractivo de su producción. Sin embargo, el autor optó pronto por una vía bien distinta, lo que le acercó a ciertos postulados propios del regionalismo, en un momento en que éstos ya se habían visto ampliamente superados y que poco interés parecían tener para un autor que había coqueteado con la vanguardia artística. No es de extrañar, por lo tanto, que el único estudio con que contamos sobre su trayectoria, llevado a cabo por Francesc Fontbona y Pilar Vélez se ocupara de sus primeros años[85]. Lamentablemente, aunque los autores contaban con una considerable información documental, tan sólo habían podido estudiar uno de sus trabajos. Por nuestra parte, incluso aunque trascienda el planteamiento original de nuestro trabajo, hemos tratado de engrosar la información aportada por Fontbona y Vélez y, sobre todo, el número de obras conocidas del autor.

Vicente Rincón nació en Fuentes de Ebro en 1892. La prematura muerte de su padre, Jerónimo Rincón, jefe de la estación de la localidad, hizo que se trasladara a Zaragoza junto a su madre, Josefa Garrido. Como el propio autor contaba en una entrevista concedida a *La Voz de Aragón* en 1928, su primera actividad profesional, a los

[85] FONTBONA, F., y VÉLEZ, P., "Vicente Rincón. Notas sobre su época vanguardista", *Seminario de Arte Aragonés*, nº 48, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, pp. 455-470.

once años de edad, fue la de pinche del cocinero del Casino Principal; siendo tempranamente despedido por el escaso interés que mostraba[86]. De allí pasó a trabajar en la imprenta de Portabella y después en la fábrica de esmaltes de Manuel Viñado. De este modo adquirió sus primeros conocimientos en materia artística que pronto completó con las clases de dibujo de la Academia de Abel Bueno. Mostraba ya entonces gran habilidad en esta materia. De hecho sabemos que fue uno de los premiados en un concurso convocado entre los alumnos de Bueno en marzo de 1913[87].

Todo apuntaba a que ésta iba a ser su profesión, incluso llegó a realizar algunos trabajos en este ámbito, como el diseño en 1915 de la cabecera de la revista *Arte y Deportes*, hoy prácticamente imposible de encontrar. Sin embargo, su familia materna se oponía a esta dedicación y pretendía que regresara a Fuentes de Ebro a ocuparse de algunas tierras heredadas de su padre. La respuesta de Rincón fue hacerse soldado y dejar la ciudad.

Tras licenciarse, regresó a Zaragoza, trabajando como pintor decorador sin hacer mención alguna a su formación previa. Una huelga de carpinteros que hizo escasear el trabajo, le llevó a trasladarse a Barcelona, ciudad a la que permanecería ligado el resto de su vida y donde desarrollaría su carrera artística. Allí casó con Guadalupe Ferrández, con la que tuvo dos hijos. En cuanto a la fecha exacta de su traslado, debió ser en torno al año 1920, cuando una serie de huelgas gremiales convocadas en Zaragoza desembocaron a en una gran huelga general.

Según sus propias palabras fue en Barcelona donde encontró "un ambiente muy propicio para el arte" de modo que se dedicó "a pintar con todos mis entusiasmos"[88]. Antes de eso, no tenemos noticia de que practicara la pintura, siquiera como aficionado. Ni obras conocidas de su etapa de formación, ni participación en muestras colectivas esperando obtener cierta atención, ni siquiera un viaje de estudios a la capital francesa que le permitiera aprender todas aquellas fórmulas de modernidad que exploró repentinamente en su obra y que, a día de hoy, seguimos sin saber con seguridad de dónde tomó y por qué.

Su presentación ante el público, fue ciertamente sorprendente. Lo hizo a través de una muestra individual celebrada en las Galerías Dalmau a comienzos del año 1922. El propio Joan Dalmau narraba en el catálogo de la misma que Rincón, un total desconocido, se presentó con sus trabajos en la galería para preguntarle su opinión. Ésta fue tan positiva que se inició una fructífera colaboración entre ambos. De los trabajos presentados entonces por el pintor llamaron sobre todo la atención sus obras expresionistas, cuyas características habían permanecido inéditas hasta el momento, pero que de los que damos a conocer algunos ejemplos. Estas obras estuvieron acompañadas por puntuales trabajos de

[86] 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.
[87] "De Arte", *La Crónica de Aragón*, Zaragoza, 1 de marzo de 1913, p. 3.
[88] *Ibídem.*

carácter cubista, así como por algunos paisajes que exploraban una vía ciertamente más convencional. Se trataba de un autor en proceso de búsqueda.

En lo sucesivo, Rincón se caracterizó por una gran fertilidad productiva que le llevó a organizar y participar constantemente en diversas exposiciones. Asi, en 1922 tomó parte en el *Saló de Tardor*, el *VIII Salón de Humoristas* madrileño, la *Exposició d'Art* de Barcelona y una muestra colectiva organizada por Dalmau; enviando a cada una de esas citas muestras de las diferentes vías que había tomado su pintura.

Su segunda exposición individual tuvo lugar en Dalmau en abril del año siguiente. Insistió en ésta en los planteamientos de la anterior, explorando puntualmente la vía cubista pero, sobre todo, desarrollando su particular visión del expresionismo. Ésta fue, de hecho, muy cuestionada, entendida simplemente como caricaturización del mundo, cuando en realidad ofrecía una visión de fuerte contenido crítico de los bajos fondos barceloneses. Una visión deformada y deformante que no contó con mayores adhesiones que la del propio Dalmau. Se trataba de escenas resueltas a partir de pinceladas alargadas, agrupadas en ocasiones a partir de trazos paralelos, muy características del autor y que denotan la influencia que ejerció en éste la pintura de Isidro Nonell. Algo que también se observa en la paleta elegida, ocres, marrones y verdes, y que resulta especialmente evidente en sus bodegones.

Éstos, que suponen la nota más característica y conocida de la producción del autor, ya ocuparon un lugar destacado en esta segunda muestra. En ellos, como en sus representaciones de gitanas, Rincón optaba por una vía de representación naturalista que cada vez cobró una mayor presencia en su producción, hasta terminar su única línea de trabajo. Algo que quedó prácticamente confirmado en su tercera exposición individual en Dalmau, que tuvo lugar en junio de 1924. De hecho, el propio autor renegaría poco después de la experimentación vanguardista de sus primeras obras[89]. Con esta renuncia, el pintor se aseguró también el reconocimiento de la crítica más conservadora, así como el del público, que pronto comenzó a adquirir sus obras. Incluso se fundo una asociación, la *Penya Recó d'Art*, con la que un grupo de particulares quiso contribuir al fomento y la difusión de la obra del autor.

Un cierto expresionismo siguió ocupando un lugar en las naturalezas muertas de Rincón, pero la visión profundamente personal en la interpretación de los temas, así como su atención a las novedades plásticas, cedieron ante la reiteración constante de unos mismos asuntos, una misma paleta y similares composiciones. Por otra parte, conviene aclarar que Rincón raramente fechaba sus obras por lo que esa reiteración de fórmulas y motivos, que dejaba espacio a una muy sutil evolución que dejaba espacio para constantes idas y venidas por caminos ya explorados, dificulta notablemente el estudio y la datación de sus trabajos.

[89] *Ibídem.*

A partir de 1924, Rincón siguió con su intensa actividad expositiva. Pronto alternó Dalmau con otras salas como Parés, llegando a realizar, una, dos y hasta tres exposiciones por año. Paralelamente la prensa aragonesa empezó a aludir al éxito del pintor, probablemente a través de la implicación de éste entre los ambientes aragonesistas de Barcelona, en concretro en el Centro Obrero Aragonés de la ciudad. También con el Centro Aragonés de Barcelona, que destacó sus figura desde las páginas de *El Ebro* a partir de 1926.

La presentación de su obra en Zaragoza tuvo lugar, finalmente, a través de una exposición celebrada en el Centro Mercantil en marzo de 1928 junto al escultor Enrique Anel. Entre las obras que mostró abundaron los bodegones, pero también incluyó algunas escenas populares de ambientación aragonesa. Esta temática no había sido ajena a su producción desde sus inicios, especialmente a través de vistas de su localidad natal. Ahora bien, lo aragonés cobró mayor importancia en su producción a partir de su muestra zaragozana. Así, comenzó a viajar por la región, visitando localidades como Graus, Fraga o Ansó; tomando los tipos y paisajes de esta última especial protagonismo. Los resultados pudieron en una exposición celebrada en octubre de 1929 en la nueva sede del diario *La Voz de Aragón*. Es este el momento en que Rincón se mostró más cercano a los postulados del regionalismo, interpretándolos de una forma cruda, expresiva, con alusiones a esa línea crítica, fantasiosa y deformante que desde sus primeros trabajos se puso en relación con la herencia goyesca.

A finales de 1929, Rincón se trasladó a París, a donde llevó algunas de sus obras e incluso pudo llegar a exponer en las galerías Le Prince. Una de sus obras, *Vieja Ansotana*, fue seleccionada poco después para participar en la Exposición Internacional del Carnegie Institute de Pittsburgh celebrada en 1930. El paso por París supuso que el pintor retomara, si es que la había abandonado completamente, la línea más expresionista de su trabajo, que aplicó a su representaciones de la vida nocturna parisina. De nuevo optaba el autor por una pincelada agitada, nerviosa que llevaba a la deformidad de las figuras en la recreación de rasgos, caracteres y movimientos. No fueron éstas, sin embargo, las pinturas que expuso de nuevo en el Centro Mercantil en noviembre de 1930, poco después de regresar de la capital francesa.

La actividad expositiva de Rincón no decayó durante los años siguientes, si bien no volvió a hacerlo de forma individual en Zaragoza. También mantuvo durante algún tiempo su interés por el paisaje aragonés, pasando el verano de 1932 pintando en Alquézar. Pero 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 tres años después cuando estalló la guerra civil, lo que le obligó a permanecer durante el conflicto en Cala de Santanyí.

Su pintura permaneció en lo sucesivo sujeta a esos mismos planteamientos en los que se había asentado tras sus primeros años de experimentación. Siguió produciendo un ingente número de bodegones de factura realista, mantuvo su interés por los aspectos raciales que le ofrecían las gitanas, se ocupó de algunos retratos y, en cuanto al paisaje, dejó las montañas aragonesas en favor de las costas baleares en un buen número de obras de resultados bastante convencionales. Muy lejos quedaba el joven que había sabido sorprender en la Barcelona de los primeros años veinte.

12.1

En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Justicia humana
c. 1921
Óleo sobre tablex
47,5 x 67,5 cm (sin marco)
55'5 x 75,5 cm (con marco)
Áng. inf. izq.: "V. Rincón"



Exposiciones

1922. Exposición de Vicente Rincón, Galerías Dalmau, Barcelona.

12.2 Colección particular (Bilbao)

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Familia humilde
1921-1924
Óleo sobre tabla
42 x 75 cm
Áng. inf. izq.: "Vicente Rincón"



12.3

Colección particular (Huesca)

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Interior de taberna
1921-1924
Óleo sobre lienzo
49 x 60 cm (sin marco)
58,5 x 69,7 cm (con marco)
Áng. sup. dcho.: "V. Rincón"



12.4 En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Interior de taberna o La última cena
1921-1924
Oleo sobre lienzo
25 x 34 cm (sin marco)
45 x 51 cm (con marco)
Áng. sup. izq.: "V. Rincón"



12.5 Colección particular (Zaragoza)

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Capeas en Utebo
1921-1928
Óleo sobre lienzo
Ilegible. Presenta pérdidas y la oculta el marco



Exposiciones

1928?. Exposición de Vicente Rincón, Centro Mercantil, Zaragoza.

12.6 En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Poblado gitano
1922-1928
Óleo sobre lienzo
32 x 40 cm
Áng. inf. izq.; "V. Rincón"



12.7

En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Bodegón con flores
1924
Óleo sobre lienzo
53 x 40 cm
Áng. inf. dcho: "V. Rincón / 1924"



12.8

Museo de Zaragoza

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Bodegón de la gallina desplumada
1925
Óleo sobre tela
54 x 45 cm (sin marco)
61 x 52 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "V. Rincón / 25"



Exposiciones

1927. Exposición de Vicente Rincón, Sala Maragall (antes sala Parés). Barcelona.
1928. Exposición de Vicente Rincón, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.

12.9

En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Bodegón
1925
Óleo sobre lienzo
46 x 55,5 cm
"V. Rincón / 25"



12.10

Colección particular (Zaragoza)

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Bodegón
1925
óleo sobre lienzo
31 x 50 cm (sin marco)
50 x 64 cm (con marco)
Áng. sup. dcho.: "V.
Rincón / 25"



12.11

En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Bodegón
1926
Óleo sobre lienzo
74 x 93 cm
Áng. inf. izq.: "V. Rincón / 1926"



Exposiciones

1926. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926. Catálogo Oficial, Madrid, Mateu, 1926.

12.12

En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Cesto de cerezas
1926
Óleo sobre lienzo
65 x 80 cm
Áng. inf. dcho: "V. Rincón / 26"



12.13

En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Bodegón
1924-1927
Óleo sobre lienzo
50 x 60 cm (sin marco)
Áng. inf. izq.: "V. Rincón"



12.14

En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Bodegón
1924-1927
Óleo sobre lienzo
74 x 64 cm. (con marco)
Áng. inf. izq.: "V. Rincón"



12.15

En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Gitana de perfil con flores
1926
Óleo sobre lienzo
55 x 46 cm
Áng. sup. izq.: "V. Rincón / 1926"



12.16

Desconocida

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Mi madre
1924-1928



Exposiciones

1928. Exposición de Vicente Rincón, Centro Mercantil, Zaragoza.
1929. Exposición Internacional de Barcelona (diploma de segunda clase).

Bibliografía

Aragón, nº 42, Zaragoza, SIPA, marzo de 1929.

12.17 Museo de Zaragoza

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Bodegón: sardinas, cebollas y peras
1928
Óleo sobre tela
60 x 73 cm
Áng. inf. izq.: "V. Rincón / 28"



Exposiciones

1928? Exposición de Vicente Rincón, Centro Mercantil, Zaragoza.

12.18 Ayuntamiento de Zaragoza

RINCÓN GARRIDO, Vicente
El callizo de María Guerra
1929
Óleo sobre lienzo
46 x 55,5 cm
Áng. inf. izq.: "Rincón / Ansó / 1929"



Exposiciones

1929? Exposición de Vicente Rincón, sede del diario *La Voz de Aragón*, Zaragoza.
1930? Exposición de Vicente Rincón, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.

12.19

En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Rincón de Ansó
1929-1930
Óleo sobre lienzo
Áng. inf. izq..: "V. Rincón"



Exposiciones

1929? Exposición de Vicente Rincón, sede del diario *La Voz de Aragón*, Zaragoza.
1930? Exposición de Vicente Rincón. Centro Mercantil. Zaragoza.

12.20

Colección particular (Bilbao)

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Apunte ansotano
1929-1930
Óleo sobre cartón



12.21

Desconocida

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Interior de la iglesia de Ansó
1929
Áng. inf. dcho.: "V. Rincón"



Exposiciones

1929. Exposición de Vicente Rincón, sede del diario *La Voz de Aragón*, Zaragoza.

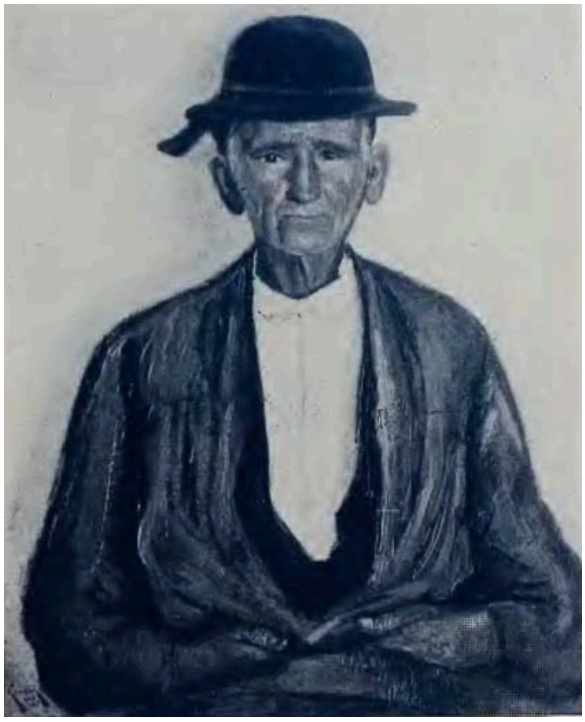
Bibliografía

"De Arte", *Aragón*, nº 51, Zaragoza, SIPA, diciembre de 1929.

12.22

Desconocida

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Un ansotano
1929
Áng. inf. izq.: "V. Rincón / Ansó / 1929?"



Exposiciones

1929. Exposición de Vicente Rincón, sede del diario *La Voz de Aragón*, Zaragoza.

Bibliografía

"De Arte", *Aragón*, nº 51, Zaragoza, SIPA, diciembre de 1929.

12.23

Desconocida

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Vieja ansotana
1929
Óleo sobre cartón
Áng. inf. dcho: "V. Rincón/ Ansó / 1929"



Exposiciones

1929. Exposición de Vicente Rincón, sede del diario *La Voz de Aragón*, Zaragoza.
1930. Exposición Internacional del Carnegie Institute, Pittsburg.

Bibliografía

"De Arte", *Aragón*, nº 51, Zaragoza, SIPA, diciembre de 1929.

12.24

Desconocida

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Subida de Figara
1930
Áng. inf. dcho.: "V. Rincón"



Exposiciones

1930. Exposición de Vicente Rincón, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

"Las Exposiciones de Pintura de Vicente Rincón y José Serrano", *Aragón*, nº 63, Zaragoza, SIPA, diciembre de 1929.

12.25

Desconocida

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Cosas de Ansó
1930
Áng. inf. izq.: "V. Rincón"



Exposiciones

1930. Exposición de Vicente Rincón, Centro Mercantil, Zaragoza.

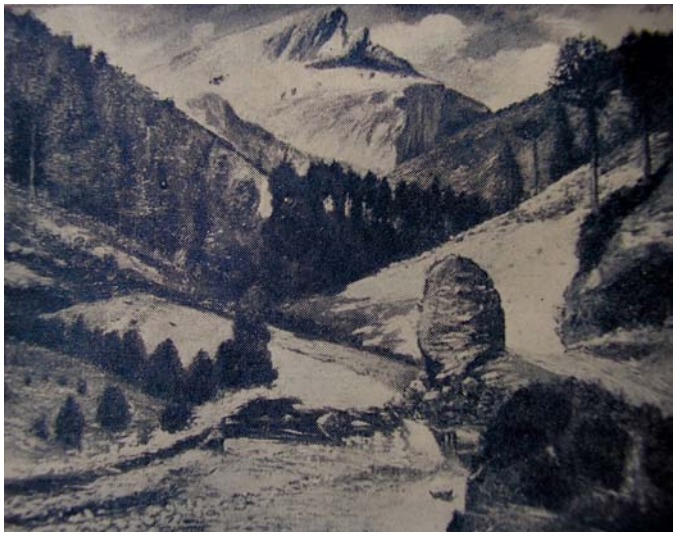
Bibliografía

"Las Exposiciones de Pintura de Vicente Rincón y José Serrano", *Aragón*, nº 63, Zaragoza, SIPA, diciembre de 1929.

12.26

Desconocida

RINCÓN GARRIDO, Vicente
La Peña Ezcaurri
1930



Exposiciones

1930. Exposición de Vicente Rincón, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

"Las Exposiciones de Pintura de Vicente Rincón y José Serrano", *Aragón*, nº 63, Zaragoza, SIPA, diciembre de 1929.

12.27

En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Rincón pìrenaico
1929-1932
Óleo sobre lienzo
54 x 65 cm
Áng. inf. dcho: "V. Rincón"



12.28

En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
El pintor D. Sabater en su estudio
1930
Óleo sobre cartón
48 x 40 cm
Áng. sup. dcho: "El pintor D. Scharer en su / estudio V. Rincón / París / 1930"



12.29 Desconocido

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Club de jazz
1930
Áng. sup. dcho.: "V. Rincón / Paris / 30"



Exposiciones

1930?. Exposición Internacional del Carnegie Institute, Pittsburg.

12.30

En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Interior de taberna
c. 1930
Óleo sobre cartón
30 x 35 cm.



12.31 **Colección particular (Huesca)**

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Café de Marsella
1930-1951
Óleo sobre lienzo
46 x 55,2 cm (sin marco)
Áng. inf. izq.: "V. Rincón"



12.32

Colección particular (Bilbao)

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Mascarón de proa
c. 1930



12.33 **En mercado**

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Gitana ante el espejo
1931
Óleo sobre lienzo
38 x 56 cm
Áng. inf. dcho: "V. Rincón / 31"



12.34

Colección particular (Zaragoza)

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Gitana del bajarico
1931-1934
Oleo sobre lienzo
57 x 47 cm (sin marco)
77 x 67 cm (con marco)
Áng. inf. izq.: "V. Rincón / 193?"



12.35

En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Manola con mantón de manila
1932
Óleo sobre lienzo
100 x 81 cm



12.36 **Colección particular (Huesca)**

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Bodegón con jarra y manzanas
1931-1936
Óleo sobre lienzo
50 x 61 cm (sin marco)
Áng. inf. izq.: "V. Rincón"



12.37 **Colección particular (Zaragoza)**

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Puerto pesquero
c. 1933
óleo sobre lienzo
Áng. inf. dcho.: "V. Rincón"



12.38

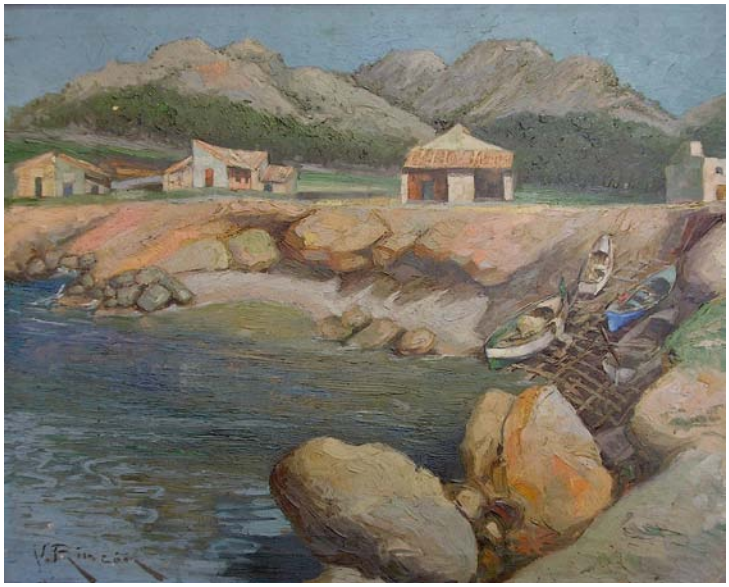
En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Puerto
c. 1933
Óleo sobre lienzo
45 x 52 cm
Áng. inf. dcho.: "V. Rincón"



12.39 **Colección particular (Huesca)**

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Embarcadero de San Telm
c. 1933
Óleo sobre lienzo
54 x 65,2 cm
Áng. inf. izq.: "V. Rincón"



12.40 **Colección particular (Huesca)**

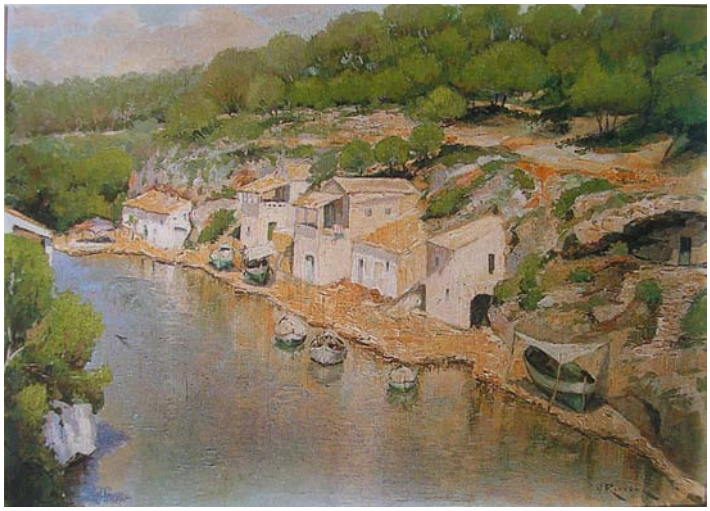
RINCÓN GARRIDO, Vicente
Cala mallorquina
c. 1933
Óleo sobre tabla
36,5 x 46 cm (sin marco)
Áng. inf. dcho.: "V. Rincón"



12.41

En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Barcas en la ría Calon d'eu Boira (Santanyí)
1934
Óleo sobre lienzo
65 x 89 cm
Áng. inf. dcho: "V. Rincón"



12.42 **En mercado**

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Bodegón
1930-1939
Óleo sobre lienzo
30 x 43 cm (sin marco)
46 x 60 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "V. Rincón"



12.43

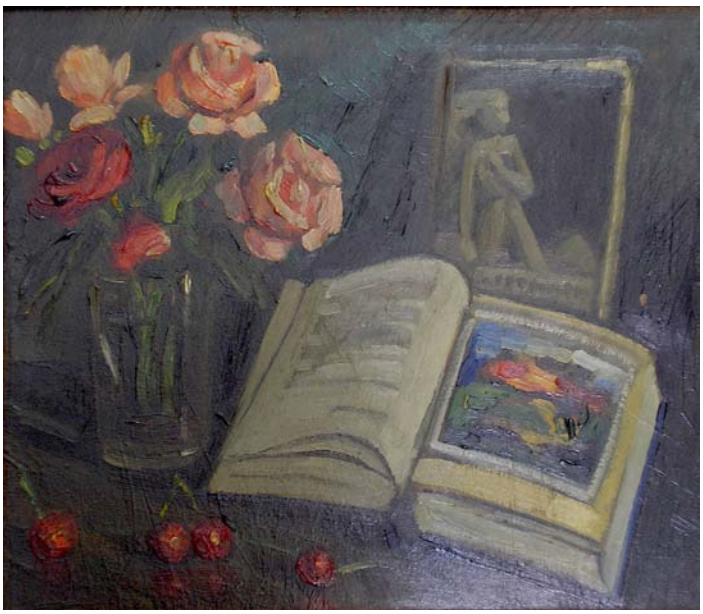
En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Bodegón
1930-1939
Óleo sobre lienzo
30 x 39 cm (sin marco)
47 x 56 cm (con marco)
Áng. inf. dcho.: "V. Rincón"



12.44 **Colección particular (Huesca)**

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Bodegon con flores y libros
1930-1945
Oleo sobre tabla
30 x 33, 5 cm (aprox) (sin marco)
Áng. inf. izq.: "V. Rincón"



12.45 **Colección particular (Zaragoza)**

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Gitana
1936
Óleo sobre lienzo
90 x 70 cm
Áng. sup. dcho.: "V. Rincón"



12.46

En mercado

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Retrato de dama
1938
Óleo sobre lienzo
88 x 80 cm



12.47 **En mercado**

RINCÓN GARRIDO, Vicente
Puente romano de Pollença
1938
Óleo sobre cartón
Áng. inf. dcho: "V. Rincón"



13. JOAQUINA ZAMORA (Zaragoza, 1898 – Zaragoza, 1999)

La figura de Joaquina Zamora marca un cambio generacional en relación al resto de autores tratados hasta el momento. Ella, como Gazo o Martín Durbán, no participó de la primera definición de la plástica regionalista, sino que fue una joven pintora formada en un momento en que este lenguaje se había impuesto en el medio artístico español. Como tal, se educó junto a algunos de los principales autores de ese contexto y participó del regionalismo en sus primeros trabajos para, poco después, explorar otras posibilidades expresivas. Ahora bien, en su caso concreto, el modo en que concibió la pintura, su afición por la copia del natural, su estricto seguimiento de un realismo figurativo de herencia académica o su modo de tratar el paisaje, hicieron que nunca llegara a desentenderse completamente de los procedimientos ensayados en su primera etapa. Afortunadamente, el trabajo de Zamora fue puesto en valor a través de una exposición antológica celebrada en 1996, todavía en vida de la autora[90]. En el catálogo de ésta, Concha Lomba se encargó de estudiar la etapa más interesante de su producción artística que situó entre 1916 y 1939[91].

Joaquina Zamora nació en Zaragoza en 1898, desde niña mostró aptitudes e interés por el dibujo y la pintura, de modo que su padre terminó por ceder a sus deseos de formarse en esta disciplina. Entró así en el estudio del pintor Enrique de Gregorio Rocasolano, su primer maestro. Algunos años después, Zamora presentó por primera vez al público sus trabajos. Lo hizo en el marco de la *Exposición de Artistas Independientes y Noveles* organizada en el Centro Mercantil de Zaragoza por la Agrupación Artística Aragonesa en octubre de 1919. Y lo cierto es que su participación no pasó desapercibida. Más bien al contrario. Participó con tres óleos, *Bodegón, Cabeza de maja* y *Bohemia*; y dos dibujos *Autorretrato* y *Cabeza de mi hermana* y las principales crónicas publicadas se ocuparon de ellos. Se subrayó, sobre todo, su capacidad para copiar del natural, demostrada tanto a través del bodegón como de los retratos. Gascón de Gotor, que aludió a la coincidencia en el

[90] *Joaquina Zamora. Exposición antológica* [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación Provincial, 1996.
[91] "Joaquina Zamora. Entre el regionalismo y los otros realismos, 1916-1936", en *Joaquina Zamora… ibídem*, pp. 33-51.

certamen de tres mujeres artistas –junto a ella estuvieron Isabel Bueno y Julia Velilla–, apuntó la necesidad de que Zamora, dadas las habilidades demostradas, saliera de Zaragoza para completar su formación[92]. El propio diario madrileño *ABC* recogía por entonces las opiniones de la autora, que se declaraba admiradora, entre los pintores modernos, del trabajo de Moreno Carbonero y Zuloaga[93]. Tal vez su interés por el retrato le llevó a citar al primero, para entones un viejo maestro que se había destacado por sus composiciones de historia.

Lo cierto es que siguió su consejo. Y lo hizo antes de lo que se pensaba hasta el momento. Cuando en 1921 participó en la I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses con *Cabeza de mujer*, el crítico Apolo señaló que ya se encontraba en Madrid con este objetivo[94]. Quizá fue entonces cuando entró en el estudio de Manuel Benedito, al que siempre consideró su maestro. El año siguiente residió algunos meses en Toledo, donde pudo copiar obras de El Greco y pintar diferentes rincones de la ciudad[95]. Paralelamente, participó en la oposición convocada por la Diputación de Zaragoza para ocupar la plaza de pensionado artístico, la cual, tras haber sido adjudicada en un primer momento a Ramón Martín Durbán, terminó siendo declarada desierta. Zamora volvió a intentarlo dos años después, ocasión en la que fue la ganadora. La beca le permitió instalarse durante algunos años en Madrid, donde estuvo matriculada en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado entre 1924 y 1928[96]. Recibió lecciones, entre otros, de Julio Romero de Torres o Daniel Vázquez Díaz.

En 1928, agotado el plazo de su pensión envió a la Diputación de Zaragoza, como prueba de sus progresos, su obra *Coloquio baturro*, que, sin embargo, debía haber realizado años antes. La propia autora la consideró uno de sus primeros trabajos, realizado hacia 1917. Más allá de su cronología exacta, lo cierto es que supone la más ambiciosa incursión de Zamora en el ámbito del regionalismo plástico. Demuestra en ella su conocimiento de la pintura española del momento, pero también las posibilidades de un nuevo modo de acercarse a la realidad más acorde con las premisas de los nuevos realismos. En ese camino de transición se encuentran, precisamente, algunas de las mejores obras realizadas por la pintora.

Mientras tanto, Zamora había comenzado a obtener una cierta presencia dentro del medio artístico zaragozano. Así lo demuestra el hecho de que, en 1926, recibiera el encargo de realizar la copia de uno de los tapices de Goya para decorar la sede del Centro

---

92 GASCÓN DE GOTOR, A., "De arte. Exposición de artistas independientes y noveles. Las mujeres que pintan", *El Noticiero*, Zaragoza, 4 de noviembre de 1919, p. 1.
93 ABRIL SORIANO, "Nota de arte", *ABC*, Madrid, 18 de octubre de 1919, p. 10.
94 APOLO, "Exposición de Arte Aragonés. Pintura II", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 de diciembre de 1921, p. 2.
95 Dato recogido por SANZ DEL AMO, M. P., "Zamora. De la lucha a la aventura", en *Joaquina Zamora*… *op. cit.*, pp. 7-32, espec. p. 14. y LOMBA, *op. cit.*, p. 47.
96 A.E.E.P.E.G.M., Universidad Complutense de Madrid, Caja 199-3.

Mercantil. Al mismo tiempo, acariciaba ya entonces la idea de realizar una muestra individual en la ciudad, si bien ésta no llegó a materializarse hasta 1933; finalmente en compañía del escultor Ángel Bayod. Antes de eso, había vuelto a enviar un trabajo, *El viejo*, a una muestra colectiva regional, en este caso el *I Salón de Aristas Aragoneses* celebrado en 1929. Si bien ésta no despertó especial atención. Lo mismo que ocurrió con su participación en la Exposición regional de 1933. Fuera del ámbito local, Zamora había participado por primera vez en la Nacional de 1922, un certamen al que regresó en 1926. En ambos casos optó por el envío de sendos bodegones. En esos años, también se incluyó su nombre entre la nómina de autores presentes en la *Exposición Girondino-Aragonesa* celebrada en Burdeos en 1928.

Con el inicio de la década de 1930, Zamora se inició en el ámbito profesional al que dedicaría la mayor parte de su vida: la docencia. Entró entonces a formar parte, como profesora de Dibujo Auxiliar, del Instituto de Enseñanza Media de Zaragoza. Una labor para la que le fue expedido, en noviembre de 1931, el título de Profesor de Dibujo por la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado.

De los años treinta datan diferentes obras en que las autora aportó su visión de algunas de las localidades más pintorescas del ámbito aragonés como Ansó o Albarracín. Dos escenarios especialmente tratados por la pintura de las últimas décadas en los que la autora prefirió subrayar los juegos volumétricos establecidos por las irregulares viviendas que se yuxtaponen en sus calles. Espacios vacíos, de una inquietante quietud, entre los que destaca su *Plaza de Albarracín*.

En febrero de 1936, Zamora realizó una exposición individual en el Ateneo de Pamplona, donde residía desde 1934 por su trabajo en el Instituto de Enseñanza Media de la ciudad. El estallido de la guerra civil le tomó, sin embargo, en Madrid, donde se encontraba realizando oposiciones. Fue enfermera en la retaguardia, huyó a Francia y solicitó ante la Junta de Burgos reincorporarse a su plaza de profesora. En lugar de en Pamplona lo hizo en Calatayud donde ocupó una plaza hasta 1942. Entonces abandonó por unos años la enseñanza oficial y abrió una academia en su propia casa. Desde 1939, la pintora formaba parte del Estudio Goya, no renunciado en lo sucesivo a participar de la vida artística zaragozana. Además de participar en diferentes muestras colectivas llegó a realizar una nueva individual en la Sala Gaspar en 1942. Una implicación con la que continuó durante las dos décadas siguientes, sin descuidar nunca, eso sí, su faceta docente.

13.1

Diputación de Zaragoza

ZAMORA SARRATE, Joaquina
Autorretrato
1918
Carboncillo sobre papel
56 x 44 cm (sin marco)
72,5 x 62 cm (con marco)
Áng. inf. izdo.: "J. Zamora / 1918"



Exposiciones

1919. Exposición de artistas independientes y noveles, Centro Mercantil, Zaragoza.
1928. Exposición Girondino-Aragonesa, Burdeos.
1942. Exposición de Joaquina Zamora, Sala Gaspar, Zaragoza.
1996. *Joaquina Zamora. Exposición antológica*. Palacio de Sástago, Zaragoza.

Bibliografía

Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

ZAMORA SARRATE, Joaquina
Retrato de Pilar
1918
Carboncillo sobre papel
76 x 47 cm (sin marco)
83 x 64,5 cm (con marco)
Áng. sup. dcho.: "Joaquina Zamora".



Exposiciones

1919. Exposición de artistas independientes y noveles, Centro Mercantil, Zaragoza.
1936. Exposición de Joaquina Zamora, Ateneo, Pamplona.

Bibliografía

Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

ZAMORA SARRATE, Joaquina
Pareja de baturros o Coloquio baturro
c. 1917
Óleo sobre lienzo
136 x 155 cm
Ang. sup. dcho.: "Joaquina Zamora"



Exposiciones

1996. *Joaquina Zamora. Exposición antológica,* Palacio de Sástago, Zaragoza.
2004. *El municipio en Aragón. 25 siglos de historia. 25 años de ayuntamientos en democracia (1979-2004),* Palacio de Sástago, Zaragoza.

Bibliografía

CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.
El municipio en Aragón. 25 siglos de historia. 25 años de ayuntamientos en democracia (1979-2004) [catálogo de exposición], Zaragoza, Diputación Provincial, 2004.

13.4 Diputación de Zaragoza

ZAMORA SARRATE, Joaquina
Esperando ante el confesionario
1922
Óleo sobre lienzo
75 x 90 cm
Áng. inf. izq.: "Joaquina Zamora"



Exposiciones

1996. *Joaquina Zamora. Exposición antológica,* Palacio de Sástago, Zaragoza.
1998. Obras de Joaquina Zamora, Feria de Muestras, Zaragoza.
2010. *Creadoras en silencio*, Iglesia de las franciscanas, Valladolid.

Bibliografía

CALVO RUATA, J. I., *Patrimonio Cultural de la Diputación de Zaragoza I. Pintura, escultura, retablos*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991.
Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

13.5 **Colección particular (Zaragoza)**

ZAMORA SARRATE, Joaquina
Baturra
1918-1922
Óleo sobre lienzo
70 x 92 cm



Bibliografía

Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

13.6 Ayuntamiento de Tarazona

ZAMORA SARRATE, Joaquina
Velatorio o *Segoviano*
c. 1922
Óleo sobre lienzo
100 x 70 cm
Áng. sup. dcho.: "Zamora"



Exposiciones

1933. Exposición de Joaquina Zamora y Ángel Bayod, Centro Mercantil, Zaragoza.
1936. Exposición de Joaquina Zamora, Ateneo, Pamplona.
1942. Exposición de Joaquina Zamora, Sala Gaspar, Zaragoza.

Bibliografía

Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

13.7

Colección particular (Zaragoza)

ZAMORA SARRATE, Joaquina
Bodegón
c. 1926
Óleo sobre lienzo
70 x 92 cm
Áng. sup. dcho.: "Zamora"



Exposiciones

1933. Exposición de Joaquina Zamora y Ángel Bayod, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

13.8 Colección particular (Zaragoza)

ZAMORA SARRATE, Joaquina
Bodegón
c. 1926
Óleo sobre lienzo
47 x 56 cm
Áng. inf. izq.: "Zamora"



Exposiciones

1926. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.
1933. Exposición de Joaquina Zamora y Ángel Bayod, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

13.9 **Colección particular (Zaragoza)**

ZAMORA SARRATE, Joaquina
Bodegón
c. 1926
Óleo sobre lienzo
47 x 56 cm
Áng. inf. dcho: "Zamora"



Exposiciones

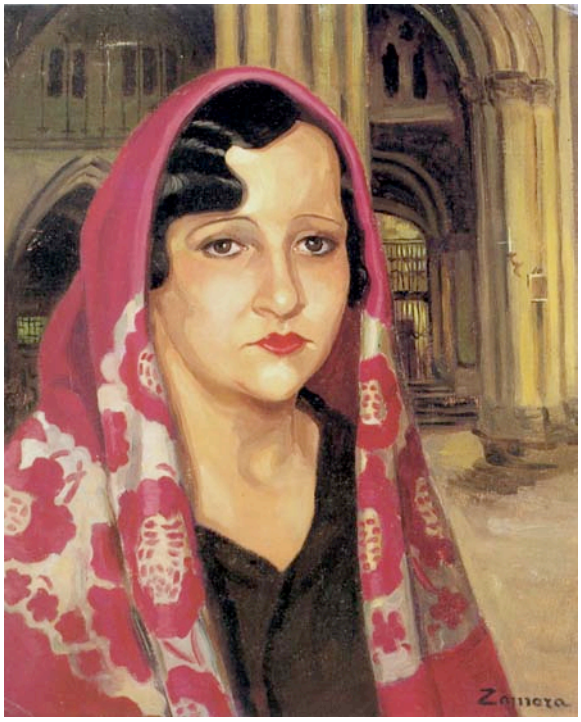
1926. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.
1933. Exposición de Joaquina Zamora y Ángel Bayod, Centro Mercantil, Zaragoza.

Bibliografía

Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

13.10 Ayuntamiento de Tarazona

ZAMORA SARRATE, Joaquina
Orando
1922-1929
Óleo sobre lienzo
54,5 x 43,5 cm
Áng. inf. dcho: "Zamora"



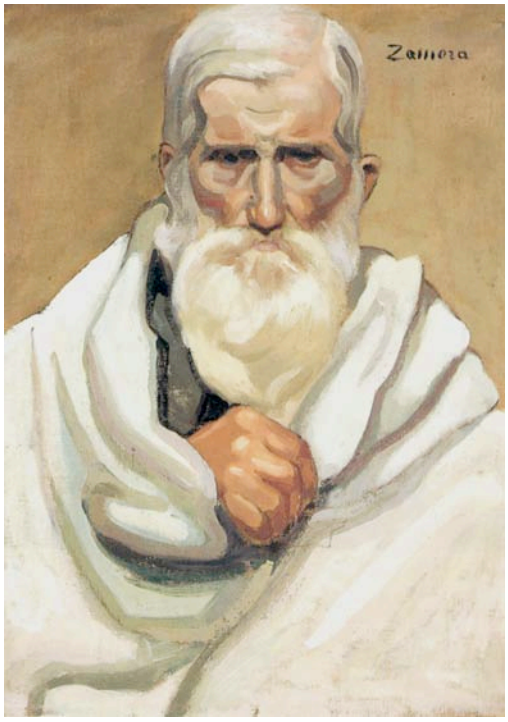
Exposiciones

1933. Exposición regional de Bellas Artes, Palacio de La Lonja, Zaragoza.
1936. Exposición de Joaquina Zamora, Ateneo, Pamplona.

Bibliografía

Aragón, nº 42, Zaragoza, SIPA, marzo de 1929.
Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

ZAMORA SARRATE, Joaquina
El viejo
c. 1927
Óleo sobre lienzo
63 x 44 cm
Áng. sup. dcho: "Zamora"



Exposiciones

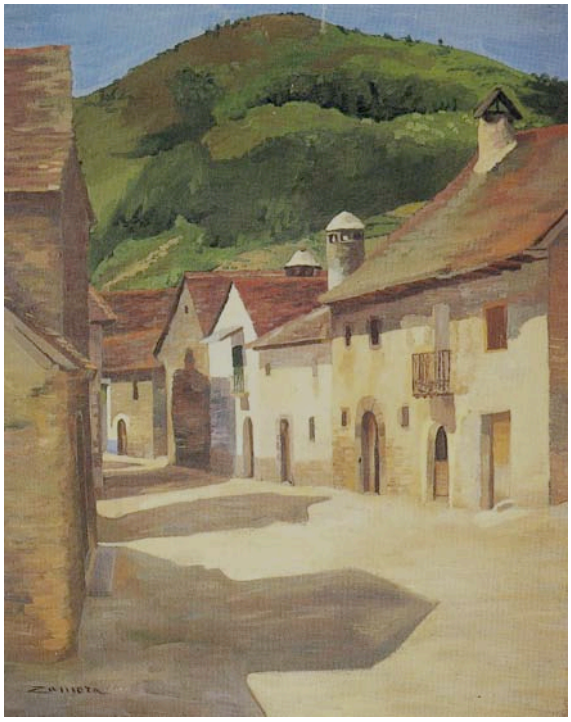
1928. Exposición Girondino-Aragonesa, Burdeos.
1929. *I Salón Regional de Bellas Artes*, Centro Mercantil, Zaragoza.
1933. Exposición de Joaquina Zamora y Ángel Bayod, Centro Mercantil, Zaragoza.
1936. Exposición de Joaquina Zamora, Ateneo, Pamplona.

Bibliografía

Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

13.12 Ayuntamiento de Tarazona

ZAMORA SARRATE, Joaquina
Calle mayor de Ansó
c. 1931
Óleo sobre lienzo
90 x 70 cm
Áng. inf. izq.: "Zamora"



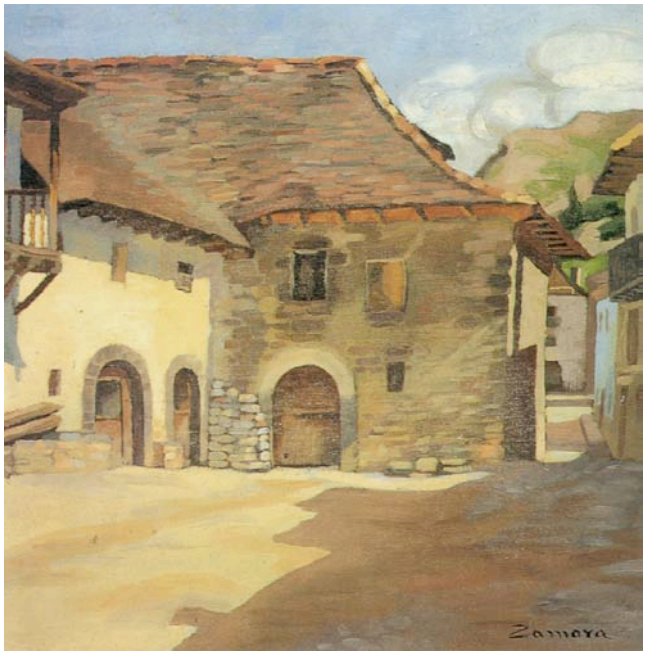
Exposiciones

1933. Exposición de Joaquina Zamora y Ángel Bayod, Centro Mercantil, Zaragoza.
1936. Exposición de Joaquina Zamora, Ateneo, Pamplona.
1942. Exposición de Joaquina Zamora, Sala Gaspar, Zaragoza.
1996. *Joaquina Zamora. Exposición antológica,* Palacio de Sástago, Zaragoza.

Bibliografía

Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

ZAMORA SARRATE, Joaquina
Plazoleta de Ansó
c. 1931
Óleo sobre lienzo
50 x 50 cm
Áng. inf. dcho.: "Zamora"



Exposiciones

1933. Exposición de Joaquina Zamora y Ángel Bayod, Centro Mercantil, Zaragoza.
1936. Exposición de Joaquina Zamora, Ateneo, Pamplona.
1996. *Joaquina Zamora. Exposición antológica,* Palacio de Sástago, Zaragoza.

Bibliografía

Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

13.14 Ayuntamiento de Tarazona

ZAMORA SARRATE, Joaquina
Casas viejas de Ansó
c. 1931
Óleo sobre lienzo
49 x 49 cm
Áng. inf. dcho.: "Zamora"



Exposiciones

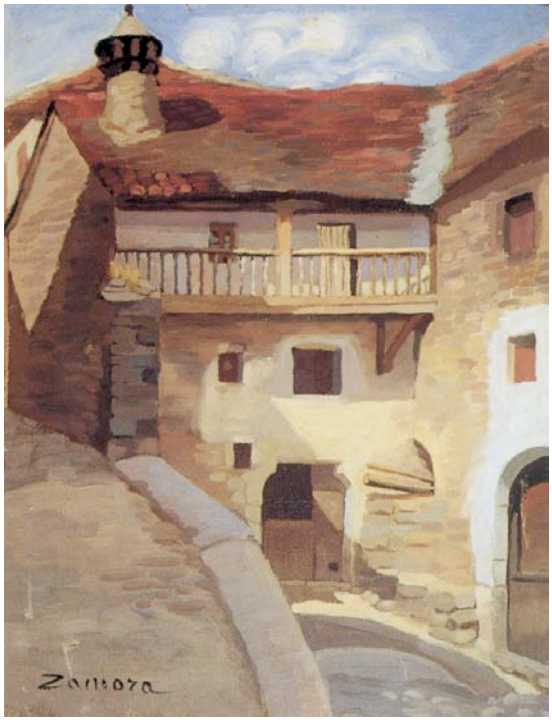
1932. Salón de Otoño, Madrid.
1933. Exposición de Joaquina Zamora y Ángel Bayod, Centro Mercantil, Zaragoza.
1936. Exposición de Joaquina Zamora, Ateneo, Pamplona.
1942. Exposición de Joaquina Zamora, Sala Gaspar, Zaragoza.
1943 III Exposición Nacional de Arte, Madrid.
1943. I Salón de Artistas Aragoneses, Bilbao.
1996. *Joaquina Zamora. Exposición antológica*. Palacio de Sástago, Zaragoza.

Bibliografía

Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

13.15 Ayuntamiento de Tarazona

ZAMORA SARRATE, Joaquina
Rincón de Ansó
c. 1931
Óleo sobre lienzo
45 x 34 cm
Áng. inf. izdo.: "Zamora"



Exposiciones

1932. Salón de Otoño, Madrid
1933. Exposición de Joaquina Zamora y Ángel Bayod, Centro Mercantil, Zaragoza.
1936. Exposición de Joaquina Zamora, Ateneo, Pamplona.
1942. Exposición de Joaquina Zamora, Sala Gaspar, Zaragoza.
1944. *I Exposición Española de Pintura y Escultura*, Casino de Salamanca.
1996. *Joaquina Zamora. Exposición antológica*. Palacio de Sástago, Zaragoza.

Bibliografía

Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

13.16 Ayuntamiento de Zaragoza

ZAMORA SARRATE, Joaquina
Plaza de Albarracín
c. 1935
Óleo sobre lienzo
90 x 70 cm
Áng. inf. izq.: "Zamora"



Exposiciones

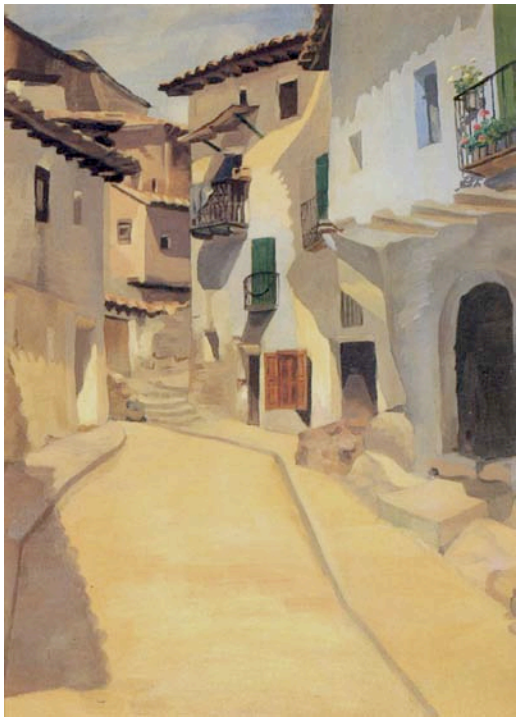
1936. Exposición de Joaquina Zamora, Ateneo, Pamplona.
1940. Exposición Regional de Bellas Artes del XIX Centenario de la Virgen del Pilar, Zaragoza.
1942. Exposición de Joaquina Zamora, Sala Gaspar, Zaragoza.
1996. *Joaquina Zamora. Exposición antológica,* Palacio de Sástago, Zaragoza.

Bibliografía

Inventario de bienes histórico-artísticos, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

13.17 **Colección particular (Zaragoza)**

ZAMORA SARRATE, Joaquina
Calle de Albarracín
c. 1935
Óleo sobre lienzo
68 x 50 cm



Exposiciones

1936. Exposición de Joaquina Zamora, Ateneo, Pamplona.
1940. V Exposición del Estudio Goya, Zaragoza.

Bibliografía

Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

13.18

Ayuntamiento de Tarazona

ZAMORA SARRATE, Joaquina
Calle de Albarracín
c. 1935
Óleo sobre lienzo
81,5 x 55 cm
Áng. inf. izq.: "Zamora"



Exposiciones

1936. Exposición de Joaquina Zamora, Ateneo, Pamplona.
1940. V Exposición del Estudio Goya, Zaragoza.
1942. Exposición de Joaquina Zamora, Sala Gaspar, Zaragoza.

Bibliografía

Joaquina Zamora. Exposición antológica [catálogo de la exposición comisariada por Mª de la Presentación Sanz del Amo], Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1996.

14. FÉLIX GAZO BORRUEL (Boltaña, 1899 – Zaragoza, 1933)

La producción artística de Félix Gazo, ilustrador y pintor de origen oscense, deja constancia de cómo los asuntos más característicos de la pintura regionalista siguieron plenamente vigentes durante las décadas de 1920 y 1930. Tanto fue así que una nueva generación de autores pudo dar una nueva visión de los mismos, más acorde con los discursos artísticos que se impusieron durante ese periodo. Gazo lo hizo, sobre todo, a través de sus dibujos aparecidos en prensa y sus diseños para carteles, pero también en algunas pinturas que recogen, desde una nueva perspectiva exenta de grandes rupturas, tipos y paisajes aragoneses. Una serie de facetas que fueron analizadas dentro de la exposición que se dedicó al autor en Huesca en 1990 bajo la dirección de Manuel García Guatas. Ésta, reunió tanto las obras conservadas por los descendientes del pintor como algunos trabajos pertenecientes a otras colecciones, dando lugar a un catálogo que continúa siendo la fuente de información primordial con que contamos a la hora de acercarnos a la figura de Gazo[97].

Séptimo de diez hermanos, Gazo abandonó tempranamente su Boltaña natal siguiendo los pasos de su padre, juez, lo que le llevó a residir en Logroño, Medina del Campo, Segovia, Oviedo y Madrid. Su primera formación artística tuvo lugar en Oviedo, concretamente en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad, donde estuvo matriculado entre 1919 y 1921. Cuando el año siguiente se trasladó junto a su familia a Madrid, ingresó en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, donde estudió entre 1922 y 1926[98].

Antes de acabar sus estudios, Gazo se dio a conocer en Zaragoza al resultar ganador, junto a Martín Durbán, del concurso de paisajes aragoneses organizado por la Agrupación Artística Aragonesa. Quizá animado por este éxito se decidió a remitir otro de sus paisajes *Puente de Boltaña* a la Exposición Nacional del año siguiente. Aunque ésta no resultó premiada, tampoco pasó desapercibida. Al menos para los responsables de la

[97] *Félix Gazo, 1899-1933* [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.
[98] A.E.E.P.E.G.M., Universidad Complutense de Madrid, Cajas 199-2 y 199-3.

publicación parisina *Revue du Vrai et du Beau* que, según recoge García Guatas[99], solicitaron al pintor datos sobre su historial artístico. En la contestación remitida por Gazo, éste achacaba a la formación académica recibida la escasa personalidad que, según entendía, tenía por entonces su pintura. Al mismo tiempo, se declaraba firme admirador del impresionismo, cuyos pasos trataba de seguir. Sus paisajes de esos años, como el ya citado *Puente de Boltaña* y otros similares, optan por una pincelada gruesa fuertemente expresiva, así como por una muy limitada grama cromática en la que predominan verdes y marrones.

Al parecer, inseguro ante la calidad de su trabajo, quiso seguir su formación, para lo cual solicitó una pensión de ampliación de estudios a la Diputación de Huesca. Ésta le fue concedida –quizá favorecido por la posición de su hermano Saúl Gazo, diputado provincial por Boltaña–, disfrutándola entre 1928 y 1930; primero en Madrid y luego en Zaragoza.

Pese a las quejas expresadas por Gazo en torno al carácter académico de su formación, lo cierto es que los modelos plásticos hacia los que miraba en ese momento no se caracterizaban por su voluntad transgresora. Sabemos que le interesaron los regionalistas, tal y como demuestran las copias que realizó de trabajos de Julio Romero de Torres, que había sido su profesor en la Escuela Especial, o Valentín de Zubiaurre. De ahí que él mismo realizara obras primerizas como *Maja con mantilla* (1920-23) o *Gitana* (1922-25). Ahora bien, en sus dibujos de esos años ya empezaban a mostrar síntomas de una nueva dirección en el tratamiento de la figura humana que pronto se hizo visible en sus ilustraciones para carteles y también en pinturas como *Gitana* (1926-28) o, algo después, *Escena del Alto Aragón* (c. 1930). También al *I Salón de Artistas Aragoneses* celebrado en 1929 envió un trabajo, titulado *A la feria*, que debió responder a esas mismas características.

Como ilustrador, Gazo se había ocupado en 1925 de uno de los números de *La Novela de Viaje Aragonesa*, el titulado "Tierras de Maldición", escrito por Ricardo del Arco. Al mismo tiempo, publicaba sus primeros dibujos en el diario zaragozano *La Voz de Aragón*. A partir del año siguiente –en el que también tomó parte en el I Salón de Humoristas Aragoneses–, se convirtió en colaborador habitual de *Heraldo de Aragón*, medio donde desarrolló en lo sucesivo la mayor parte de su trayectoria en este ámbito, con éxitos como las dos series cómicas que realizó para los textos de Alberto Casañal: *Viaje en burro alrededor de Zaragoza* y *Aventuras de tres mozas y un chico*. A la luz de sus ilustraciones se ha señalado la influencia que en su estilo ejercieron los grandes autores del momento, en concreto, Penagos y Bartolozzi. Por otro lado, conviene subrayar la importancia que tuvieron siempre los asuntos aragoneses dentro de su producción, a través de los cuales pudo renovar el tratamiento plástico que se venía haciendo durante las últimas décadas de la figura del baturro. Así se observa en sus portadas para los números extraordinarios

[99] GARCÍA GUATAS, M., "Félix Gazo: entre la tradición y la modernidad", *Félix Gazo… op. cit.*, 1990, pp. 9-25, espec. p. 14.

publicados por *Heraldo* con motivo de las fiestas del Pilar en 1929, 1930 y 1931, y de forma más acusada en el cartel anunciador que realizó para este mismo medio.

Como cartelista, destaca el trabajo con el que ganó el concurso para anunciar la corrida goyesca celebrada en 1927 o su propuesta para el de las Fiestas del Pilar de 1931, solucionado con un nuevo tratamiento, plano y geométrico, de formas y figuras por el que obtuvo un accésit. En cualquier caso, compatibilizó este tipo de creaciones, atentas a los elementos más tradicionalmente asociados con lo aragonés, con otros trabajos protagonizados por modernos personajes que daban muestra de las transformaciones que estaba viviendo la ciudad en ese momento. Algo que puede observarse tanto en sus portadas especiales para los primeros números de *Heraldo* de los años 1931 y 1932 o en sus creaciones en el ámbito de la publicidad.

Especialmente inquieto durante los últimos años de su vida, colaboró, junto a otros autores aragoneses como Bayo Marín o Berdejo, en la puesta en marcha en 1932 de la revista de contenidos artísticos *Relieves*. También se hizo cargo por entonces de la sección de artes plásticas de la Agrupación Artística Aragonesa. Lamentablemente, una salud frágil que le acompañaba desde niño hizo que falleciera prematuramente en febrero de 1933. En el primer aniversario de su muerte, se organizó una exposición homenaje que pudo verse primero en el Saloncillo de Heraldo de Aragón y después en el Casino oscense.

14.1 Colección particular (Huesca)

GAZO BORRUEL, Félix
Caserío de Asturias
1920-1922
Óleo sobre lienzo
38 x 50 cm
Áng. inf. dcho.: "F Gazo"



Exposiciones

1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.2 Colección particular (Fuengirola)

GAZO BORRUEL, Félix
Maja con mantilla
1920-1923
Óleo sobre lienzo
36 x 26 cm
Áng. inf. dcho.: "F Gazo"



Exposiciones

1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.3 **Colección particular (Fuengirola)**

GAZO BORRUEL, Félix
Gitana
1920-1925
Lápiz marrón sobre papel
29,3 x 22,2 cm



Exposiciones

1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.4 Colección particular (Huesca)

GAZO BORRUEL, Félix
Copia de 'Bendición' de Julio Romero de Torres
1922-1925
Óleo sobre lienzo
49 x 38,5 cm
Áng. inf. dcho.: "F Gazo"



Exposiciones

1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.5 Colección particular (Huesca)

GAZO BORRUEL, Félix
Puente de Boltaña
c. 1925
Óleo sobre lienzo
25 x 31 cm



Exposiciones

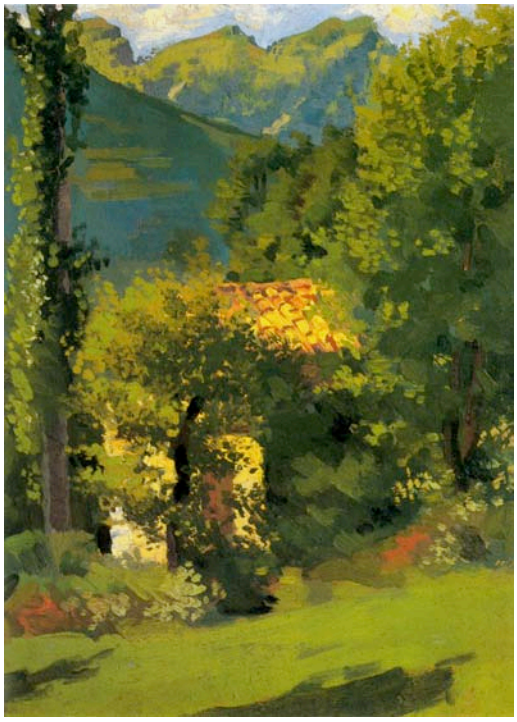
1926? Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.
1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.

14.6 **Colección particular (Huesca)**

GAZO BORRUEL, Félix
Alrededores de Buesa (Huesca)
1925-1926
Óleo sobre lienzo
31 x 23,5 cm



Exposiciones

1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.7 Colección particular (Huesca)

GAZO BORRUEL, Félix
Cañón de Añisclo desde Vió
c. 1926
Óleo sobre lienzo
38,5 x 54,5 cm
Áng. inf. dcho.: "Gazo"



Exposiciones

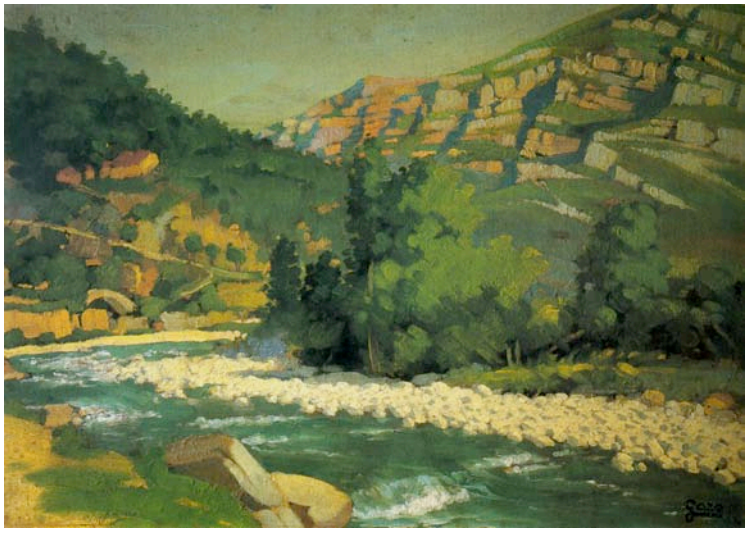
1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.8 Colección particular (Huesca)

GAZO BORRUEL, Félix
Ribera del río Ara. Boltaña
c. 1926
Óleo sobre lienzo
38 x 54 cm
Áng. inf. dcho.: "Gazo"



Exposiciones

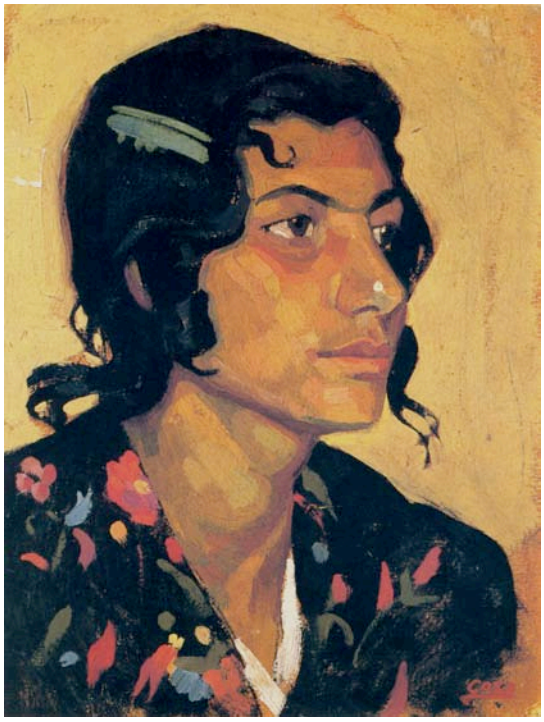
1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.9 Colección particular (Fuengirola)

GAZO BORRUEL, Félix
Gitana
1926-1929
Óleo sobre cartón
39,5 x 30 cm
Áng. inf. dcho.: "Gazo"



Exposiciones

1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.10 Colección particular (Huesca)

GAZO BORRUEL, Félix
Copia de Valentín de Zubiaurre
1927-1929
Óleo sobre lienzo
157 x 196 cm



Exposiciones

1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.11

Desconocida

GAZO BORRUEL, Félix
Calesa. Corrida goyesca.
1927
Temple sobre cartón
Zona inf.: "CENTENARIO DE GOYA / CORRIDA GOYESCA / ZARAGOZA-PRIMAVERA-DE-MCMXXVII"



Bibliografía

Agrupación. Reveista literaria de la Agrupación Artística Aragonesa, nº 3, Zaragoza, junio de 1927.
Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.12

Desconocida

GAZO BORRUEL, Félix
El piropo
1928-1929



Bibliografía

Aragón, nº 42, Zaragoza, SIPA, marzo de 1929.
Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.13

Ayuntamiento de Huesca

GAZO BORRUEL, Félix
Cartel de fiestas de San Lorenzo 1929
1929
Litografía
123 x 73 cm
Áng. inf. dcho.: "GAZO"
Zona inf.: "HUESCA·1929 / FIESTAS DE SAN LORENZO / DEL 9 AL 15 DE AGOSTO..."



Exposiciones

1998. *Un siglo de carteles y programas laurentinos,* Sala Saura, Diputación de Huesca, Huesca.

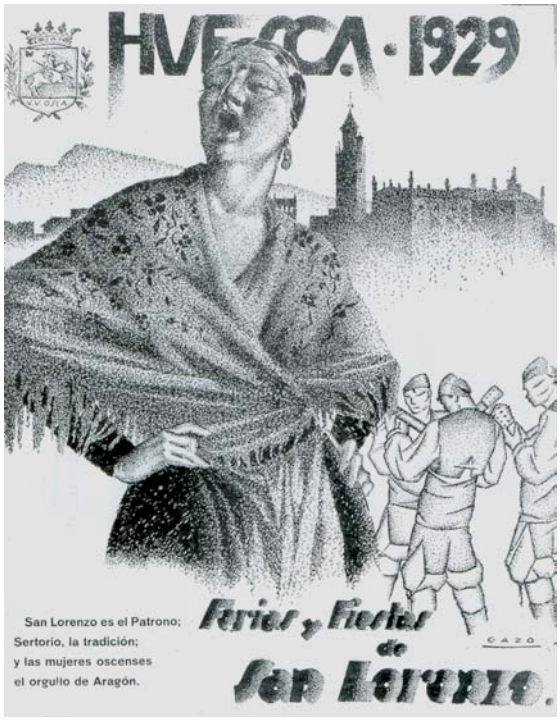
Bibliografía

"El cartel anunciador de las fiestas de San Lorenzo", *El Diario de Huesca*, Huesca, 30 de julio de 1929, p. 1.
Un siglo de carteles y programas laurentinos [catálogo de exposición], Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1998.

14.14

Desconocida

GAZO BORRUEL, Félix
Portada para El Diario de Huesca. Fiestas de San Lorenzo 1929
1929
Áng. inf. dcho.: "GAZO"
Zona sup.: "HUESCA·1929
Zona inf.: "Ferias y Fiestas / de / San Lorenzo"



Exposiciones

1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

El Diario de Huesca, Huesca, 10 de agosto de 1929, p. 1.
Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.15 Heraldo de Aragón

GAZO BORRUEL, Félix
Portada del número extraordinario de Heraldo de Aragón del 12-10-29
1929
Fotograbado
44,5 x 33,7 cm
Áng. inf. dcho.: "GAZO"



Exposiciones

1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

Heraldo de Aragón, Zaragoza, 12 de octubre de 1929.
Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.16 Colección particular (Huesca)

GAZO BORRUEL, Félix
Maja y calesero en la capea
1929
Óleo sobre lienzo
185 x 111 cm
Áng. inf. dcho.: "Gazo"



Exposiciones

1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.17

Colección particular (Huesca)

GAZO BORRUEL, Félix
Baturros en el hogar
1929-1931
Pastel sobre papel
24 x 11,5 cm



Exposiciones

1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.18

Desconocida

GAZO BORRUEL, Félix
Escena del Alto Aragón
c. 1930
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

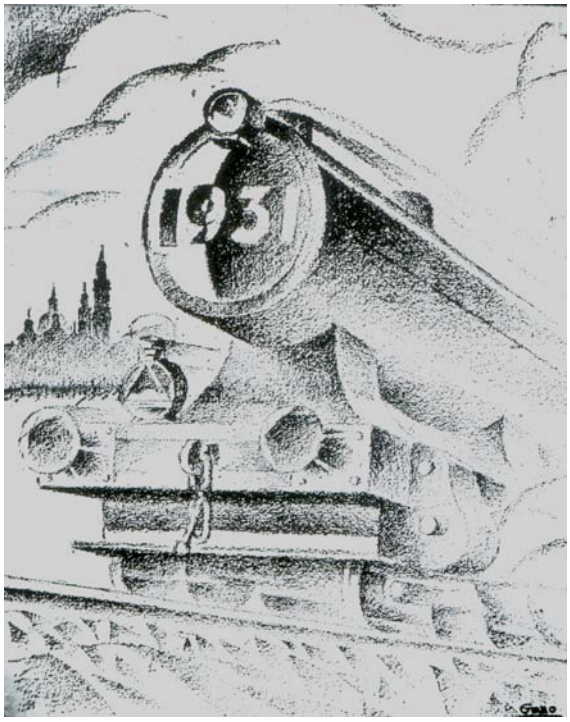
1934. Exposición de Félix Gazo, Saloncillo de Heraldo de Aragón, Zaragoza; Círculo Oscense, Huesca.
1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

Heraldo de Aragón, Zaragoza, 10 de febrero de 1934.
Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.19 Heraldo de Aragón

GAZO BORRUEL, Félix
Portada de Heraldo de Aragón
1-1-31
1930-1931
Fotograbado
45,1 x 35 cm
Áng. inf. dcho.: "Gazo"



Exposiciones

1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

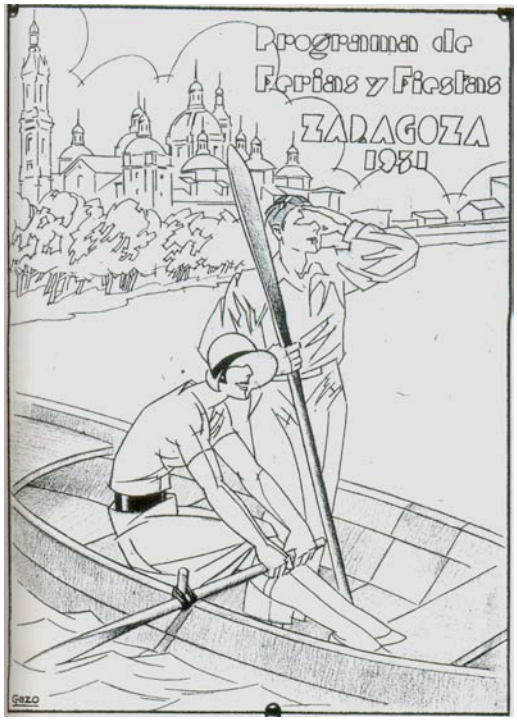
Bibliografía

Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1 de enero de 1931.
Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.20

Colección particular (Huesca)

GAZO BORRUEL, Félix
Programa de Fiestas del Pilar 1931
1931
Tinta sobre cartulina
31,6 x 23 cm
Áng. inf. izq.: "Gazo"
Zona sup.: "Programa de / Ferias y Fiestas / ZARAGOZA / 1931"



Exposiciones

1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.21

Ayuntamiento de Zaragoza

GAZO BORRUEL, Félix
Apeles. Cartel de Fiestas del Pilar de 1931
1931
Litografía
100 x 70 cm
Zona inf: "ZARAGOZA 1931 / Lema Apeles"



Exposiciones

1934. Exposición de Félix Gazo, Saloncillo de Heraldo de Aragón, Zaragoza; Círculo Oscense, Huesca.
1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

Heraldo de Aragón, Zaragoza, 25 de junio de 1931.
Aragón, nº 70, Zaragoza, SIPA, julio de 1931.
BUENO, P., *El cartel de fiestas del Pilar en Zaragoza,* Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.

14.22 Heraldo de Aragón

GAZO BORRUEL, Félix
Cartel anunciador de Heraldo de Aragón
1931-1932
Temple sobre cartón
98 x 75,5 cm
Áng. sup. izq.: "Gazo"



Exposiciones

1990. *Félix Gazo. 1899-1933,* Diputación de Huesca.

Bibliografía

Félix Gazo, 1899-1933 [catálogo de la exposición realizada bajo la dirección de Manuel García Guatas], [Huesca], Diputación Provincial de Huesca, 1990.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.

15. RAMÓN MARTÍN DURBÁN BIELSA (Zaragoza, 1904 – Caracas, 1968)

La trayectoria de Ramón Martín Durbán está íntimamente ligada con la implantación de las fórmulas del arte nuevo en España. Lo hizo así desde Zaragoza, de forma intermitente hasta 1927, y a partir de ese año en Barcelona, donde se asentó hasta que, en 1938, tuvo que marchar al exilio abriendo un etapa vital y profesional diferente. Su inclusión en el presente estudio responde al hecho de que su formación se desarrolló en un contexto en que los planteamientos del regionalismo plástico ocupaban un lugar destacado dentro del panorama español por lo que difícilmente pudo sustraerse a su influencia. Aunque las obras conocidas de su etapa zaragozana son escasas, podemos concluir que Durbán se acercó durante un breve periodo de tiempo a una serie de asuntos –tipos populares, vistas de la ciudad de Zaragoza, paisajes, baturros…– que estaban asociados con ese intento por construir una imagen de Aragón en el que la plástica se había afanado durante las últimas décadas y lo hizo con esa misma intención. Desde un primer momento, eso sí, Durbán supo aportar una visión novedosa, mucho más avanzada, de esa iconografía. Ésta se vio sustituida poco después por el tratamiento de asuntos de inspiración catalana y, más adelante, incluso liberada de adscripciones geográficas concretas, coincidiendo con la línea evolutiva que protagonizó su pintura y que le alejó de los postulados regionalistas en los que se inició su trabajo.

Algunas obras de Martín Durbán han sido incluidas en diferentes muestras colectivas dedicadas al arte español de los años treinta, por lo que encontramos en los catálogos de éstas diferentes alusiones a sus planteamientos plásticos, así como referencias biográficas. Si bien el estudio más exhaustivo llevado a cabo hasta el momento sobre su figura se corresponde con el trabajo académico llevado a cabo por Sara Ferrando bajo la dirección de Concha Lomba, que dio lugar a la publicación de una artículo monográfico titulado "Ramón Martín Durbán. Su producción artística: España, 1904-1938"[100].

Ramón Martín Durbán nació en Zaragoza el 11 de febrero de 1904 y, desde su primeros años, se mostró como un niño excepcionalmente dotado para la pintura. Castán

[100] FERRANDO ROVIRA, S., "Ramón Marín Durbán. Su producción artística: España, 1904-1938", en GIIMÉNEZ NAVARRO, G. 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.

Palomar recogió en su semblanza del autor que, ya a los diez años, en el momento de empezar el Bachillerato, tenía clara una vocación que le enfrentó a los deseos de su padre[101]. Su primera formación artística la recibió en el taller del escultor-decorador Cubero y, poco después, en la Academia de dibujo de Abel Bueno. En 1918, con catorce años de edad, el pintor decidió trasladarse a Madrid, donde entró en el taller de cerámica de Enrique Quijo. Dejó éste para trasladarse a Barcelona, en este caso para trabajar en el taller de tapices de Aurelio Tolosa. Fue entonces cuando se sintió por primera vez atraído por el paisaje catalán que incorporó rápidamente a su producción artística. Según contará Marín Sancho en la revista *Aragón* algunos años después, fueron años de experimentar la bohemia, siempre alejado de las academias y a la búsqueda de formas nuevas y personales de expresión; un periplo que compartió con su amigo el escultor Honorio García Condoy[102].

A los quince años dio a conocer por primera vez su trabajo ante el público zaragozano en la *Exposición de Artistas Independientes y Noveles*, a la que llevó tres bodegones sobre los que se señaló la buena calidad de su pintura. Pero su primer éxito notable tuvo lugar dos años después a partir de su participación en la *I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses* de 1921, convirtiéndose en la gran revelación del certamen. Presentó una *Vista del Ebro*, dos visiones del Canal Imperial, *Las Planas (Barcelona)*, y algunos retratos como *Soledad*, *Retrato de viejo* y una cabeza de niño.

Por entonces Durbán acababa de asentarse de nuevo en Zaragoza, abriendo un estudio en el palacio de los Condes de Argillo, junto al que instaló el suyo su amigo Honorio. De esos años data su estrecha relación con el pintor ángel Díaz Domínguez, estableciéndose entre ellos una estrecha amistad, así como cierta relación maestro-discípulo. Así lo demuestran los trabajos –paisajes, visiones costumbristas e ilustraciones–, realizados por ambos en ese momento. Además del retrato, eran las escenas de ambientación aragonesa el motivo fundamental de la pintura de Durbán. Con éstas se presentó al Salón de Otoño de 1922, llamando la atención del crítico José Francés que las encontró libres del "sabor acre, pesado, de «jota» a toda costa" que se asociaba al "aragonesismo pictórico"[103].

La buena recepción que tuvieron sus trabajos hizo que fuera invitado a formar parte de la Asociación de Pintores y Escultores madrileña, convirtiéndose en un habitual de los Salones de Otoño, a los que regresó en 1923, 1924 y 1925. Pronto se decidió también por concurrir a las Exposiciones Nacionales, lo hizo entonces en las de 1924 y 1926 y volvió a hacerlo, ya en la década siguiente, en las de 1932, 1934 y 1936. Ya en la primera ocasión, en 1924, diferentes crónicas destacaron su obra *Carmencita* entre todas las

---

101 CASTÁN PALOMAR, F., *Aragoneses contemporáneos: 1900-1934: diccionario biográfico*, Zaragoza, Ediciones Herrein, 1934.
102 MARÍN SANCHO, "Artistas aragoneses: Honorio, Sanz Lafita, Durbán", *Aragón*, nº 4, Zaragoza, SIPA, enero de 1926., pp. 56-58.
103 FRANCÉS, J., *El año artístico 1923-1924*, Madrid, Mundo Latino, 1925, p. 154.

dispuestas en el Palacio de Cristal, tradicionalmente ocupado por las obras que menos habían gustado al jurado de admisión. Apuntaba ya entonces Durbán su gran capacidad para contribuir a la renovación del retrato, partiendo de un amplio espectro de influencias que irían desde el propio Díaz a Gutiérrez Solana, Vázquez Díaz o Echeverría.

Desde sus comienzos destacó también como ilustrador, recibiendo un accésit en el concurso de portadas para la Guía Oficial de Zaragoza celebrado en 1922, retratando a su amigo Gil Bel para la portada de su primera novela corta *El último atentado*, o colaborando con revistas como *Athenauem* (1922), *Aragón Gráfico* (1922), *Aragón* (1926) o *Pluma aragonesa* (1924-25), de la que fue director artístico.

Hacia 1924 Durbán ya acariciaba un proyecto de exposición individual en la ciudad que, sin embargo, no se concretó hasta octubre de 1926. Mientras tanto, había vuelto a destacar en la segunda exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses celebrada en 1923 y ganado, junto a Félix Gazo, el concurso de paisajes organizado por la Agrupación Artística Aragonesa con una *Vista del Ebro*. Menos suerte tuvo a la hora de obtener alguna beca oficial que le facilitara completar su formación. En 1922 había participado en la oposición convocada por la Diputación de Zaragoza, siendo declarado ganador y viendo poco después como se revisaba el resultado y ésta quedaba desierta. Cuando dos años después volvió a intentarlo, recayó en la pintora Joaquina Zamora. A principios de 1925 expresó en el diario *El Noticiero* su deseo de acometer una serie de obras inspiradas en motivos altoaragoneses, si bien no conocemos ninguna de ellas[104]. Se declaraba por entonces admirador de Goya y Zuloaga, tal y como recogió Marín Sancho en la revista *Aragón*[105]. Si bien también trataba de incorporar elementos tomados de la moderna pintura rusa y alemana, sin haber tenido la oportunidad de conocerla directamente.

Una vez descartada la sede de la Agrupación Artística Aragonesa, su exposición se celebró finalmente en 1926 en el Centro Mercantil y fue una muestra conjunto con Honorio García Condoy. Mostró veintinueve obras entre retratos, paisajes tomados en Daroca, Calahorra y Utebo y dibujos de una serie que había dedicado a campesinos aragoneses. Casi al mismo tiempo realizó uno de los tapices inspirados en obras de Goya encargados a diferentes autores aragoneses por el propio Centro Mercantil.

Finalizada la exposición, tanto Honorio como Durbán se disponían a trasladarse a Madrid. Si este viaje llegó a producirse fue breve para el pintor, que en abril de 1927 ya residía en Barcelona. Allí empezó a trabajar para la revista *Mediterráneo*, realizando retratos de los personajes que eran entrevistados por el escritor F. de Sorel. Éstos pudieron verse en su primera muestra individual en la ciudad, que tuvo lugar en las Galerías Layetanas en mayo de 1928. Mostró también algunas de sus pinturas de la etapa aragonesa.

---

[104] "¿Qué proyectos tiene usted para 1925?, *El Noticiero,* Zaragoza, 1 de enero de 1925, pp. 9-11.
[105] MARÍN, *op. cit.,* p. 56.

Desde ese momento el paisaje y los tipos catalanes se adueñaron de la obra de Durbán, que también comenzó a prestar atención a los ambientes tabernarios de la ciudad, los mismos que trataría algunos años después en dos de sus obras más conocidas: *Figuras baialndo* (1935) y *Café concierto* (1936). En cuanto al primer grupo de obras conocemos trabajos como *Muchachas de Calafell* (1929) y *Pescadores de Calafell* (1929), pintadas cuando el autor se traslado a esa localidad para decorar del presbiterio de la iglesia del Sanatorio Antituberculoso de San Juan de Dios. Representó *La glorificación de la Santísima Trinidad*, acompañada por la figura de San Juan de Dios ante un paisaje de Granada. Un conjunto que se conserva de forma muy fragmentaria y apartado de su ubicación original. En cuanto a sus representaciones de tipos como los de Calafell habían avanzado en la vía de una mayor depuración formal, a través de una relectura de las premisas del clasicismo que dejaba atrás los planteamientos más ortodoxos del regionalismo embarcándose decididamente en los principios del arte nuevo. Con sus pescadores obtuvo un diploma de segunda clase en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, cita en la que se vio implicado hasta el punto ilustrar del diario oficial de la misma.

Desde finales de la década de 1920 Durbán estuvo estrechamente implicado en el ambiente artístico barcelonés, participando en muestras colectivas como el Primer Salón de la Asociación de Pintores y Escultores de Barcelona de 1929, las Exposición de Primavera de 1933, 1934, 1935, 1936 y 1937 o el Saló de Tardor de 1938. En 1933 expuso junto a Julio Ramis y Navarro Ramón en las Galerías Syra. Paralelamente obtuvo una segunda medalla en la Nacional de 1932 con su obra *El Ciego*. Tampoco descuidó su presencia en el ámbito zaragozano, enviando trabajos a los dos Salones de Artistas Aragoneses celebrados en 1929 y 1930 y a la regional de 1933. Y tomó parte de la exhibición de artistas aragoneses celebrada en Barcelona en 1935.

En esos años Durbán también trabajó en la industria cinematográfica realizando decorados para películas como *Rataplán* (Francisco Elías Riquelme, 1935) o *Incertidumbre* (Isidro Socías y Juan Parellada, 1936). Tampoco descuidó su faceta de ilustrador.

Durante la guerra civil Durbán colaboró con el gobierno de la Generalitat en la defensa del gobierno republicano, participando del Servicio Especial de Salvamento y Conservación del Patrimonio y realizando carteles para el Comisariat de Prensa y Propaganda como *10 articles de primera necessitat* y *Ajut permanent a Madrid*. Colaboró también con publicaciones como *Treball, Meridiá* y *Armas y Letras*; y algunos de sus dibujos fueron publicados por la revista madrileña *El Mono Azul*.

A principios de 1939, poco antes de que Franco entrara en Barcelona, Durbán dejó la ciudad junto a su familia para embarcarse en un viaje definitivo hacia el exilio. Tras pasar por París y Niza, se instaló en Caracas donde desarrolló el resto de su actividad artística. Fue docente de la Escuela de Artes Aplicadas de Caracas, colaborador gráfico de diferentes publicaciones e ilustrador de libros y participó con éxito en los salones Anuales Oficiales de Arte Venezolano. Tras su muerte en 1958 se llevaron a cabo diferentes exposiciones en su memoria.

15.1 **Colección particular (Santander)**

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Vista del Ebro
c. 1921
Óleo sobre lienzo
30 x 25 cm.
Áng. inf. dcho.: "Martín Durbán"



Exposiciones

1921? *I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses*, Centro Mercantil, Zaragoza.

15.2 Colección particular (Zaragoza)

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Arco del Deán
1922
Óleo sobre lienzo
103 x 99 cm
Áng. inf. dcho.: "Martín R. Durbán"
Zona inf. izq.: "XXII"



Exposiciones

1922. III Salón de Otoño, Madrid.
1923. *II Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses*, Centro Mercantil, Zaragoza.
2008-2009. *Vistas de Zaragoza: pinturas de la modernidad*, Centro de HIstoria, Zaragoza.

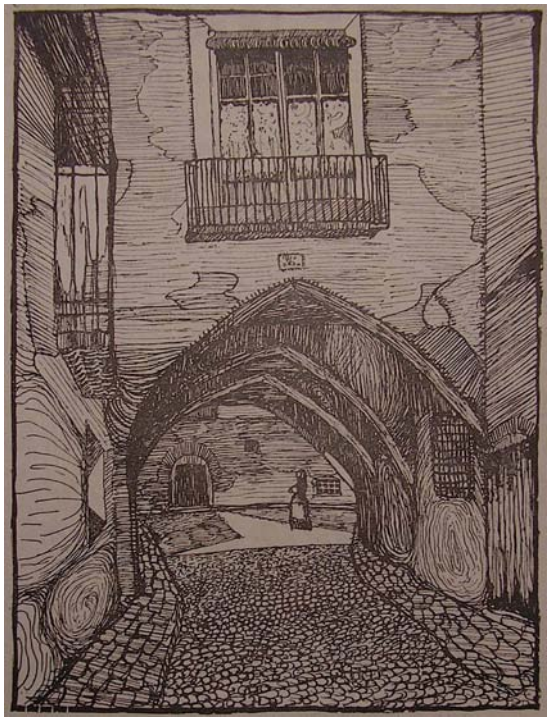
Bibliografía

LORENTE LORENTE, J. P. (ed.), *Zaragoza vista por los artistas, 1808-2008*, Zaragoza, Fundación Zaragoza 2008, 2008.

15.3

Desconocido

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Arco del Deán
1922
Tinta sobre papel



Bibliografía

Athenaeum. Revista de Cultura General, Zaragoza, julio, agosto y septiembre de 1922.

15.4

Desconocido

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Plaza de Huesca (Zaragoza)
1922
Tinta sobre papel
Zona inf.: "PLAZA DE HUESCA"



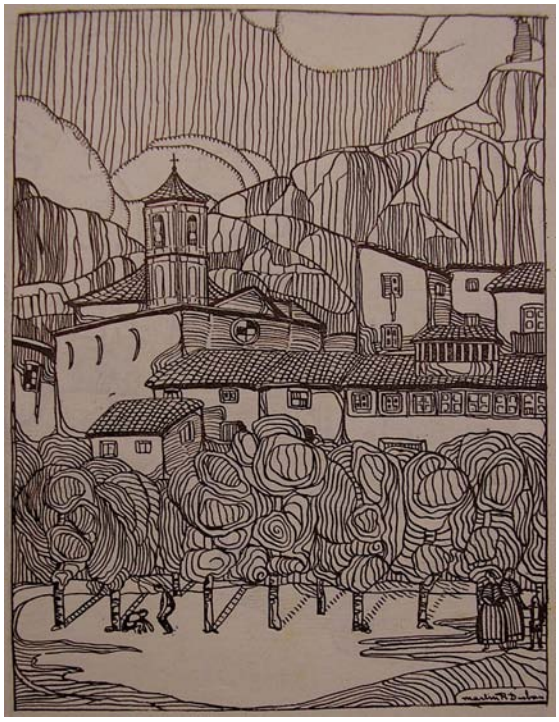
Bibliografía

Athenaeum. Revista de Cultura General, Zaragoza, enero, febrero y marzo de 1922.

15.5

Desconocido

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Juslibol
1922
Tinta sobre papel
Áng. inf. dcho.: "Martín Durbán"



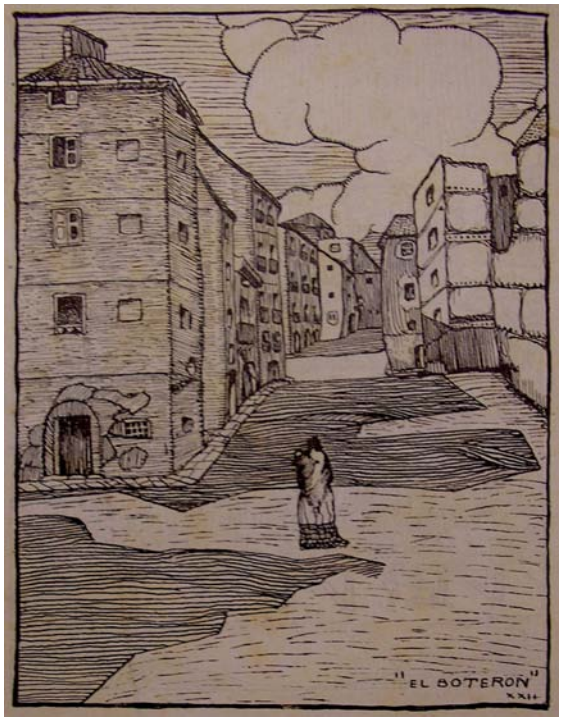
Bibliografía

Athenaeum. Revista de Cultura General, Zaragoza, julio, agosto y septiembre de 1922.

15.6

Desconocido

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
El boterón
1922
Tinta sobre papel
Áng. inf. dcho.: "EL BOTERÓN / XXII"



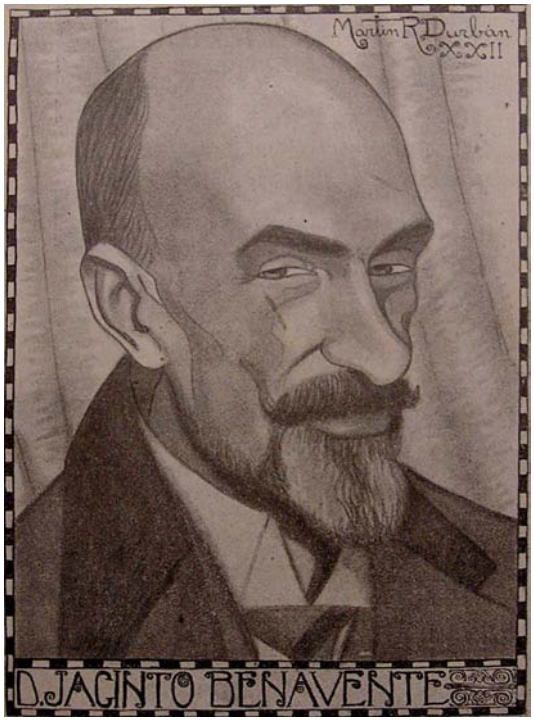
Bibliografía

Athenaeum. Revista de Cultura General, Zaragoza, julio, agosto y septiembre de 1922.

15.7

Desconocido

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Jacinto Benavente
1922
Lápiz sobre papel
Áng. sup. dcho.: "Martín R. Durbán / XXII"
Zona inf.: "D. JACINTO BENAVENTE"



Bibliografía

Athenaeum. Revista de Cultura General, Zaragoza, octubre, noviembre y diciembre de 1922.

15.8

Desconocida

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Mi hermana Carmencita
c. 1923
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1923. IV Salón de Otoño, Madrid.

Bibliografía

Catálogo del Cuarto Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1923.

15.9 Desconocida

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
La sobrina del cura
c. 1923
Óleo sobre lienzo
220 x 110 cm



Exposiciones

1923. IV Salón de Otoño, Madrid.

Bibliografía

Catálogo del Cuarto Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1923.

15.10

Desconocida

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Campesino aragonés
1924
Lápiz sobre papel

Zona inf. izq.: "M Durbán / XXIV"
Zona sup.: "CAMPESINO / ARAGONÉS" - "ANTOÑÓN / AGOSTO UTEBO"



Bibliografía

FERRANDO ROVIRA, S., "Ramón Marín Durbán. Su producción artística: España, 1904-1938", en GIIMÉNEZ NAVARRO, G. 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.

15.11

En mercado

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Los Monegros, Mujer de Los Monegros o
Anciana aragonesa
c. 1925
Oleo sobre lienzo
200 x 100 cm (sin marco)
Ang. inf. izq.: "Martín Durbán"
Áng. inf. dcho.: "LOS MONEGROS"



Exposiciones

1925. VI Salón de Otoño, Madrid.
1926. Exposición de Martín Durbán y Honorio García Condoy, Centro Mercantil, Zaragoza.
1928. Exposición de Martín Durbán, Galerías Layetanas, Barcelona.

Bibliografía

VI Salón de Otoño. Catálogo de pintura, escultura, grabado y arte decorativo, Madri, Asociación de Pintores y Escultores, 1925.

15.11

Desconocida

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
El hermano Juan
c. 1924
Óleo sobre lienzo
215 x 115 cm



Exposiciones

1924. V Salón de Otoño, Madrid.

Bibliografía

Catálogo del Quinto Salón de Otoño, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1924.

15.12

Desconocida

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Ebro
1925
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1925. Concurso de paisajes de la Agrupación Artística Aragonesa, Zaragoza.

Bibliografía

"Arte y artistas", *El Noticiero*, Zaragoza, 24 de octubre de 1925,.
Aragón, nº 20, Zaragoza, SIPA, mayo de 1927.

15.13

Museo de Zaragoza

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Retrato de Don José Tena Trallero
1926
Óleo sobre lienzo
100 x 80 cm
Áng. inf. dcho.: "Martín Durbán / 1926"



Exposiciones

1984. *Bicentenario de la Academia de Dibujo de Zaragoza, 1784-1984*, Museo de Zaragoza, Zaragoza.
1995. *Luces de la ciudad. Arte y Cultura en Zaragoza 1914-1936*, Palacio de La Lonja, Zaragoza.

Bibliografía

Bicentenario de la Academia de Dibujo de Zaragoza, 1784-1984: fondos del Museo de Zaragoza y de la R. *Academia de NN. y BB. AA. de San Luis* [catálogo de la exposición comisariada por Concha Lomba y Cristina Giménez], Zaragoza, Museo de Zaragoza, 1984.
Luces de la Ciudad. Arte y Cultura en Zaragoza. 1914-1936 [catálogo exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón y Ayunt. de Zaragoza, 1995.

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Retrato de Sanz Lafita
1926
Óleo sobre lienzo
100 x 70 cm
"A / Sanz Lafita / Martín Durbán"



Exposiciones

2000. *Luis Pablo Sanz Lafita "Rodio" (1906-1996),* Universidad de Zaragoza.

Bibliografía

Luis Pablo Sanz Lafita "Rodio" (1906-1996) [catálogo de expopsición], Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2000.
ALMERÍA GARCÍA, J. A., GIMÉNEZ NAVARRO, C., LOMBA SERRANO, C., POBLADOR MUGA, P., *Patrimonio histórico artístico de la Universidad de Zaragoza. Del Siglo XVI al siglo XXI,* Zaragoza, Consejo Social de la Universidad de Zaragoza, 2004.
LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, [Zaragoza], Ibercaja, 2002.

15.16

Colección particular

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Retrato de anciana con el mar al fondo
1926
Óleo sobre lienzo
65 x 55,5 cm
Áng. sup. izq.: "R. Martín Durbán / Zaragoza 26"



Exposiciones

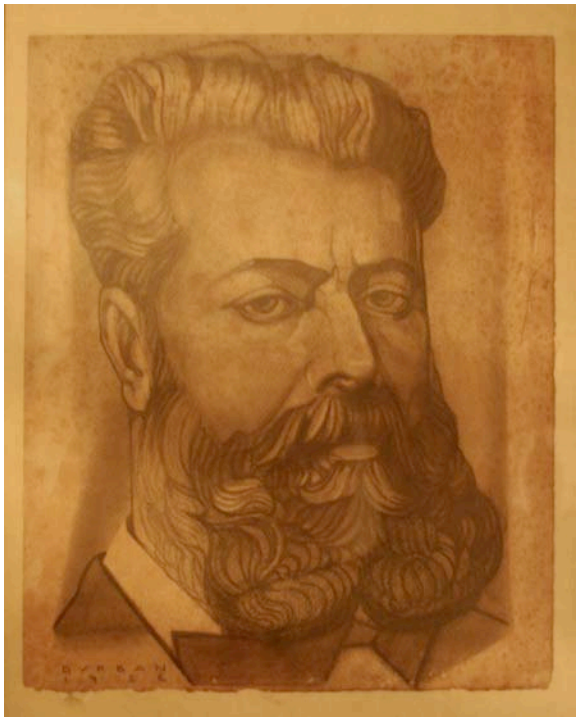
2006. *Aquaria. Agua, territorio y paisaje,* Palacio de Sástago, Zaragoza.

Bibliografía

Aquaria. Agua, territorio y paisaje [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza, 2006.

15.17 **Colección particular (Zaragoza)**

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Joaquín Costa
1926
Carboncillo sobre papel
Áng. inf. izq.: "DURBÁN / 1926"



Exposiciones

2011. *Joaquín Costa. el fabricante de ideas,* Paraninfo de la Universidad, Zaragoza.

Bibliografía

Aragón, nº 5, Zaragoza, SIPA, febrero de 1926.
LOMBA SERRANO, C., "La revista *Aragón* y la plástica contemporánea en Aragón entre 1925 y 1936", *Artigrama* nº 13, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 315-329.
Joaquín Costa, el fabricante de ideas [catálogo de exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2011.

15.18

Desconocida

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Torre de San Pablo
1926
Áng. inf. dcho.: "Durbán"



Bibliografía

Aragón, nº 8, Zaragoza, SIPA, mayo de 1926.

15.19 Desconocida

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Aragoneses
1926
Tinta sobre papel
Áng. inf. izq.: "Durbán / 1926"



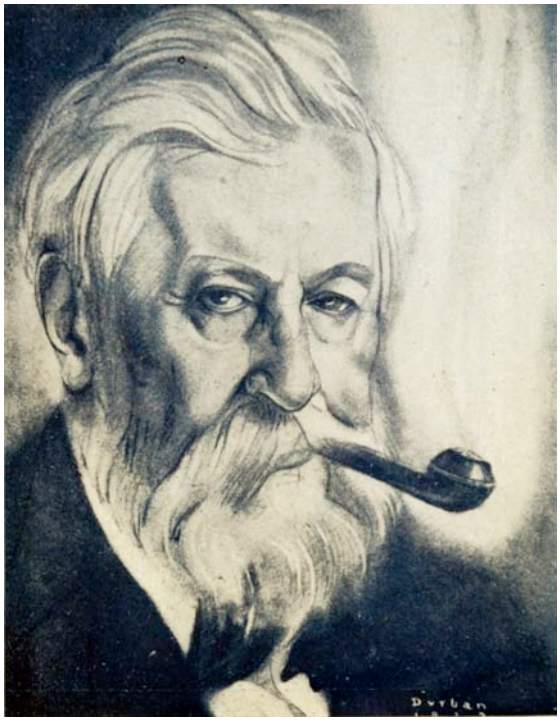
Bibliografía

Aragón, nº 5, Zaragoza, SIPA, febrero de 1926.

15.20

Desconocida

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Santiago Rusiñol
1927
Lápiz sobre papel
Áng. inf. dcho.: "Durbán / 1927"



Exposiciones

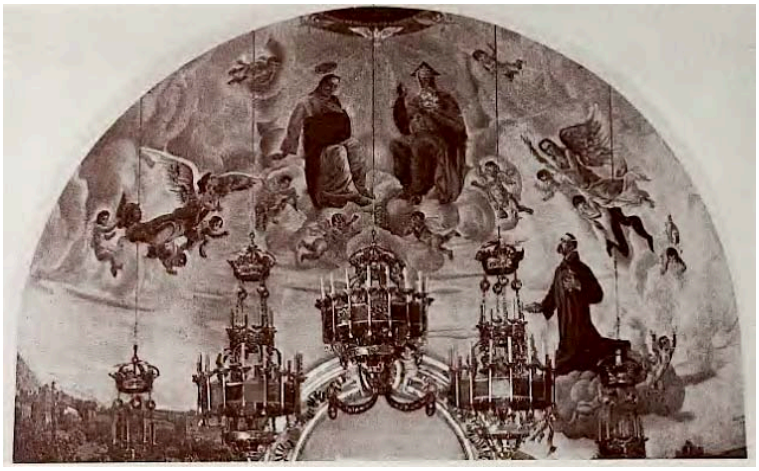
1928. Exposición de Ramón Martín Durbán, Galerías Layetanas, Barcelona.

Bibliografía

Aragón, nº 42, Zaragoza, SIPA, marzo de 1929.
Diccionario antológico de artistas aragoneses, 1947-1978, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983.

15.21 Sanatorio San Juan de Dios, Calafell (Desaparecida)

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
La glorificación de la Santísima Trinidad
1929
Óleo sobre muro



Bibliografía

CISTUÉ DE CASTRO, P., "La Exposición Internacional de Barcelona. Impresiones de un forastero", *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28 de mayo de 1929.
Heraldo de Aragón, Zaragoza, 5 de junio de 1929, p. 3
Aragón, nº 73, Zaragoza, SIPA, octubre de 1931.

15.22

Museu Nacional d'Art de Catalunya (Museo Marítimo de Barcelona)

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Pescadores de Calafell
1929
Óleo sobre lienzo
105 x 95,5 cm
Áng. inf. dcho.: "Durbán / Calafell / 29"



Exposiciones

1929. Exposición Internacional de Pintura, Escultura, Dibujo y Grabado, Barcelona.

Bibliografía

MENDOZA GARRIGA, C. (dir.), *Catàleg de pintura segles XIX i XX: fons del Museu d'Art Modern*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987.
FERRANDO ROVIRA, S., "Ramón Marín Durbán. Su producción artística: España, 1904-1938", en GIIMÉNEZ NAVARRO, G. 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.

15.23

Colección particular

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Muchachas de Calafell
1929
Óleo sobre lienzo
120 x 100 cm
Áng. inf. dcho.: "Martín Durbán / Calafel 1929"



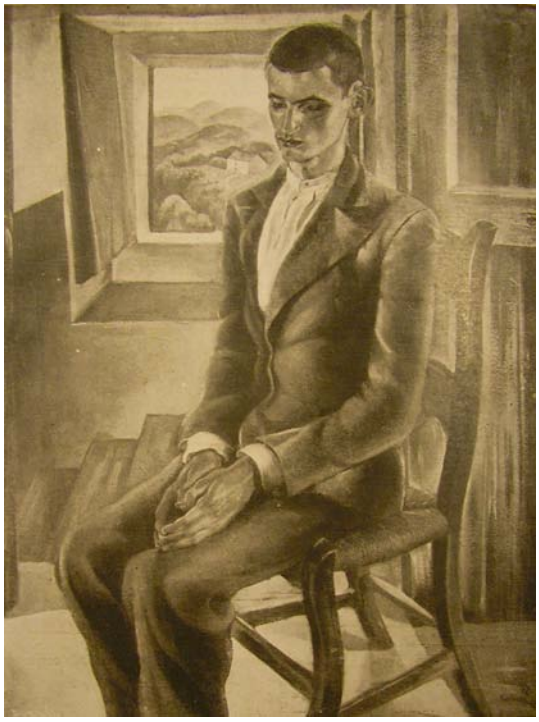
Bibliografía

FERRANDO ROVIRA, S., "Ramón Marín Durbán. Su producción artística: España, 1904-1938", en GIIMÉNEZ NAVARRO, G. 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.

15.24

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
El ciego
1930
Óleo sobre lienzo

Desconocida (Museo Nacional de Arte Moderno, Madrid)



Exposiciones

1932. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid (Medalla de segunda clase).

Bibliografía

Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1932.
POMPEY, F., *Museo de Arte Moderno: guía gráfica y espiritual*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1946.
FERRANDO ROVIRA, S., "Ramón Marín Durbán. Su producción artística: España, 1904-1938", en GIIMÉNEZ NAVARRO, G. 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.

15.25

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Rapaz
1930
Óleo sobre tela
100 X 75 cm
Zona superior izquierda: "Durban 30"



Exposiciones

1938. Saló de Tardor. Exposición de Artes Plásticas, Barcelona.

Bibliografía

MENDOZA GARRIGA, C. (dir.), *Catàleg de pintura segles XIX i XX: fons del Museu d'Art Modern*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987.

15.26

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Mociña
1930
Óleo sobre lienzo

Desconocida



Exposiciones

1930. II Salón de Artistas Aragoneses. Zaragoza.
1932. Exposición de Primavera. Barcelona.

15.27

Museo de Zaragoza

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Retrato
1930
Lápiz sobre papel
29,5 x 25 cm
Áng. inf. dcho.: "Durbán / La Toja / 30"



DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Paisaje
1932
Óleo sobre tela
71 x 100 cm
Áng. inf. izq.: "Durban / 32"



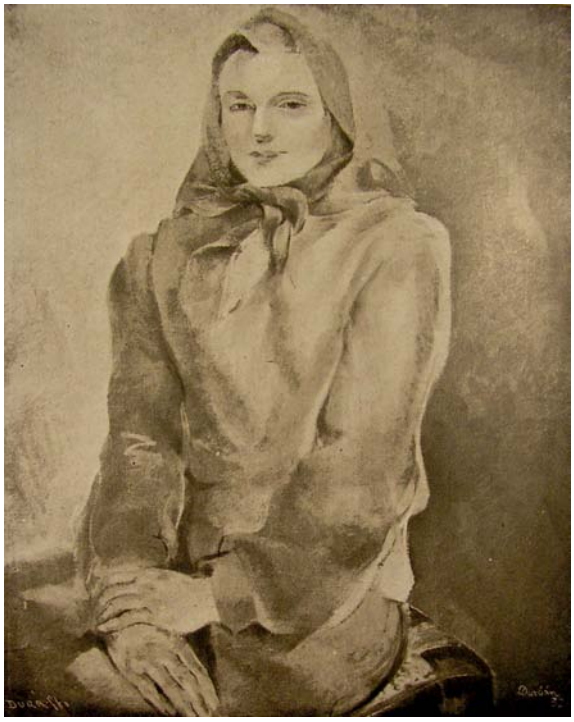
Bibliografía

MENDOZA GARRIGA, C. (dir.), *Catàleg de pintura segles XIX i XX: fons del Museu d'Art Modern*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987.

15.29

Desconocida

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Campesina
1932
Óleo sobre lienzo
ÁNg. inf. dcho.: "Durbán / 32"



Exposiciones

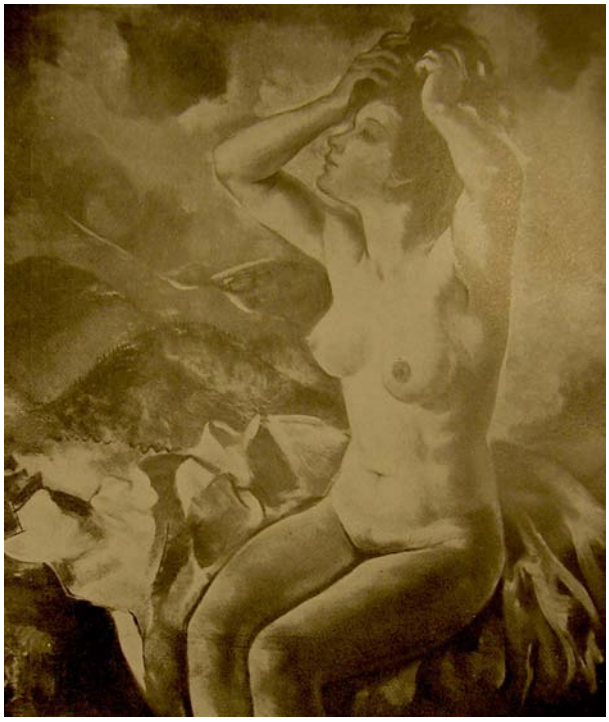
1932. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

Bibliografía

Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1932.
FERRANDO ROVIRA, S., "Ramón Marín Durbán. Su producción artística: España, 1904-1938", en GIIMÉNEZ NAVARRO, G. 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.

15.30 Desconocida

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Desnudo
c. 1934
Óleo sobre lienzo



Exposiciones

1934. Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.
1935. Exposición de Artistas Aragoneses, Barcelona.

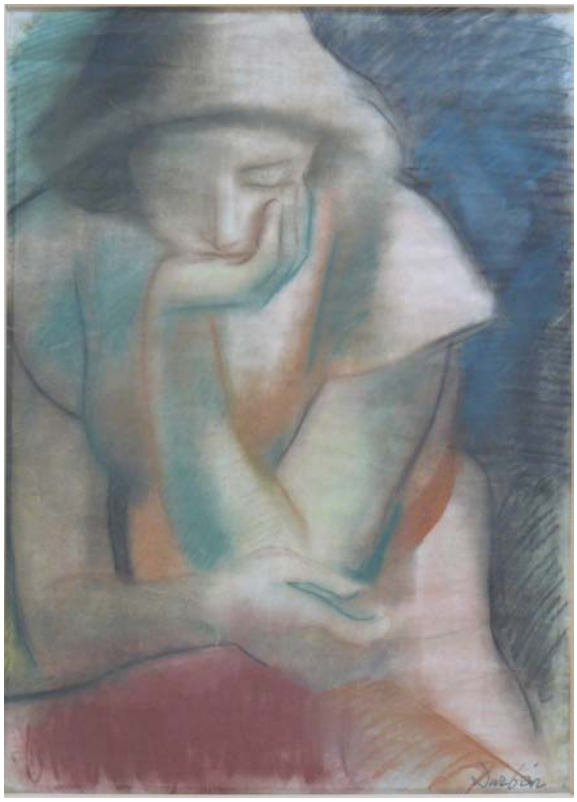
Bibliografía

Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1934, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1934.

15.31

Colección particular (Zaragoza)

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Mujer de frente
1932-1938
Pastel sobre papel
65 x 47 cm
Áng. inf. dcho.: "Durbán"



15.32 **Colección particular (Zaragoza)**

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Mujer de perfil
1932-1938
Pastel sobre papel
47 x 65 cm
Áng. sup. izq.: "Durbán"



15.33

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Figuras bailando
1935
Óleo sobre lienzo
100 x 79,5 cm
Áng. inf. dcho.: "Durbán / 35"



Exposiciones

1995. *Luces de la Ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936*, La Lonja y Palacio de Montemuzo, Zaragoza.
2009-2010. *Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960)*, Paraninfo de la Universidad, Zaragoza; Museo de Bellas Artes y Palacio de la Merced, Córdoba; Centro Cultural de La Nau, Valencia; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz.

Bibliografía

Luces de la Ciudad. Arte y Cultura en Zaragoza. 1914-1936 [catálogo exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón y Ayunt. de Zaragoza, 1995.
LOMBA SERRANO, C., La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001), [Zaragoza], Ibercaja, 2002.
FERRANDO ROVIRA, S., "Ramón Marín Durbán. Su producción artística: España, 1904-1938", en GIIMÉNEZ NAVARRO, G. 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.
Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960) [catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega], Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009.

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Café concierto
1936
Óleo sobre lienzo
131 x 161,5 cm
Áng. inf. dcho.: "Durbán / 36"



Exposiciones

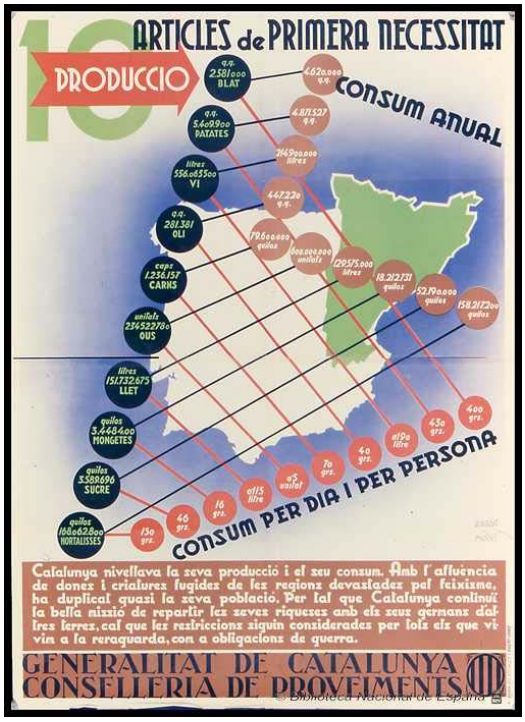
1995. *Luces de la Ciudad. Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936*, La Lonja y Palacio de Montemuzo, Zaragoza.
2008. *La noche española: flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865-1936*, MNCARS, Madrid.

Bibliografía

Luces de la Ciudad. Arte y Cultura en Zaragoza. 1914-1936 [catálogo exposición], Zaragoza, Gobierno de Aragón y Ayunt. de Zaragoza, 1995.
LOMBA SERRANO, C., La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001), [Zaragoza], Ibercaja, 2002.
La noche española: flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865-1936 [catálogo de la exposición comisariada por Pedro G. Romero y Patricia Molins], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.
FERRANDO ROVIRA, S., "Ramón Marín Durbán. Su producción artística: España, 1904-1938", en GIIMÉNEZ NAVARRO, G. 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.

15.35 **Biblioteca Nacional, Madrid**

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
10 articles de primera necessitat
1936-1938
Litografía



15.36

Colección particular

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Ajut permanent a Madrid
1937
Litografía
Áng. sup. izq.: "Durbán / 37"



15.37

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

DURBÁN BIELSA, Ramón Martín
Mujer con niños
1938
Óleo sobre tela
159 x 119 cm
Áng. inf. izq.: "Durban / 38"



Bibliografía

MENDOZA GARRIGA, C. (dir.), *Catàleg de pintura segles XIX i XX: fons del Museu d'Art Modern*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987.
FERRANDO ROVIRA, S., "Ramón Marín Durbán. Su producción artística: España, 1904-1938", en GIIMÉNEZ NAVARRO, G. 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.