



**LUCES DE LA CIUDAD**  
ARTE Y CULTURA EN ZARAGOZA 1914 - 1936

LUES  
DE  
CIVIDAD

# LUCES DE LA CIUDAD

**ARTE Y CULTURA EN ZARAGOZA. 1914-1936**

La Lonja y Palacio de Montemuzo. Zaragoza

22 de abril - 16 de julio, 1995

Organizan:

*Gobierno de Aragón*

*Ayuntamiento de Zaragoza*

## GOBIERNO DE ARAGÓN

Ramón Tejedor Sanz

*Presidente*

Ángela Abós Ballarín

*Consejera de Educación y Cultura*

Carlos Esco Sampérez

*Director General de Cultura*

## AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

Antonio González Triviño

*Alcalde*

Antonio Piazuelo Plou

*Teniente de Alcalde del Área de Cultura y Educación*

Miguel Zarzuela Gil

*Director del Área de Cultura y Educación*

# LUCES DE LA CIUDAD

ARTE Y CULTURA EN ZARAGOZA 1914 - 1936

ORGANIZAN:

COLABORAN:







Hace ya más de veinte años el título de un libro, *Zaragoza contra Aragón*, quiso significar la vinculación de lo aragonés a un populismo de vagos matices agraristas. Hoy, en cambio y no solo en nuestra región, parece prevalecer una idea más armoniosa de lo urbano, concebido no como una patología demográfica sino como un vigoroso activo económico y social. Para este mundo que se define *post-moderno*, el diseño de la ciudad como espacio simbólico está siempre presente en la mesa de urbanistas y arquitectos. Para los cultivadores de la «nueva historia», el estudio de la ciudad se ofrece como un que-hacer urgente y atractivo. Los editores multiplican las colecciones sobre la imagen de las ciudades, ya sea a través de sus momentos históricos decisivos, ya de su personalidad monumental, ya de la memoria de sus habitantes más distinguidos. Nada resulta, pues, más oportuno que rescatar con una exposición el recuerdo de un pasado cercano (que todavía reconocerán como propio algunos de sus visitantes) y, a la vez, demostrar, en perspectivas aragonesa y nacional, la importancia de una ciudad que dio lo mejor de sí misma en los dos decenios de entreguerras.

Con esa intención, *Luces de la ciudad, Arte y cultura en Zaragoza 1914-1936* no ha querido ser una simple exposición de artes plásticas y de bibliografía literaria en el marco de un período cronológico arbitrario. Su propósito ha sido rescatar, entender y retratar una ciudad convirtiéndola en personaje protagonista de su historia y haciéndolo entre unas fechas que encierran profundo significado. 1914 fue, en términos universales, el inicio de la Guerra Europea y seguramente el verdadero final del siglo XIX; para nuestra ciudad, esa fecha actuó como momento de tránsito del modernismo a renovados modos artísticos y culturales. 1936 era una referencia obligatoria —internacional y local— porque cerró brutalmente un proceso abierto y expectante: nada volvió a ser como antes y menos todavía las formas artísticas que habían vinculado el vanguardismo al compromiso progresista.

Para lograr que a los ojos del visitante de esta exposición la ciudad se transforme en ese protago-

nista múltiple y unitario, se ha debido allegar material muy diverso, siempre sin ningún afán de autoconmemoración localista, sino de incardinar la ciudad en los ámbitos nacional e internacional que fueron los horizontes de aquel tiempo. Para ello se ha elaborado una completa cronología de acontecimientos a través de la prensa local (*Heraldo de Aragón, La Voz de Aragón, El Noticiero, Diario de Aragón*), se han aportado proyectos urbanísticos y de edificios singulares (como son el Rincón de Goya y la sede de la Confederación Hidrográfica del Ebro), se ha seleccionado una muestra de artes decorativas y de la tarea de los más destacados fotógrafos, se ha evocado la memoria de los lugares de sociabilidad: cafés, casinos, cines... y la repercusión de algunos acontecimientos culturales como el centenario de Goya o el estreno de *Un chien andalou*. Y, sobre todo, se ha reconstruido como trayectoria coherente la obra plástica de los más significativos artistas zaragozanos del momento, lo que ha supuesto exhibirla junto a obras de artistas de fuera que los ciudadanos de 1914-1936 pudieron ver en las salas del Museo, de la Lonja, del Mercantil... Del mismo modo, se ha exhibido —agrupada por núcleos de interés— lo más atractivo de la producción literaria local o editada por aragoneses fuera de Aragón. El conjunto culmina con este catálogo de la muestra que ha buscado ofrecer, a lo largo de sus numerosos apartados temáticos, una historia plural de la ciudad en estos años decisivos.

Todo ello ha sido posible gracias al meritorio trabajo de los mejores especialistas de nuestra cultura en este período, que han dirigido un amplio equipo de colaboradores. A ellos y a los numerosos museos, colecciones públicas y privadas que han prestado sus obras, algunas de ellas como auténtica primicia, queremos agradecer muy especialmente su dedicación y generosidad, así como a todos aquellos que con su colaboración han contribuido a que, a través del muy variado conjunto de actividades que integran el proyecto, se hayan encendido de nuevo las luces de un período especialmente importante en la historia de nuestra ciudad.



# OBERTURA PARA LAS LUCES DE UNA CIUDAD

(ÁDAGIO, ANDANTE, AGITATO)



José-Carlos Mainer

Para Guillermo Fatás, ciudadano

**U**na ciudad es algo más que su historia pasada, narrada por sus cronistas, y que una concentración mayor o menor de habitantes, definida por la geografía humana. Es un complejo hecho de cultura que se caracteriza precisamente por la distancia que todos sus elementos toman sobre el estado de naturaleza: frente a la vivienda unifamiliar, la ciudad impone el complejo edificio colectivo; frente a la vegetación espontánea o la utilitaria, entroniza el jardín y el parque; frente a la accesibilidad de las distancias, la necesidad del transporte público; frente a la espontaneidad de las relaciones, el protocolo y la etiqueta (que por algo se llama también la «urbanidad»); frente a lo directamente expresivo, lo representativo y lo simbólico. Pero esto no quiere decir que la ciudad sea un quiste surgido en un territorio que, por sí mismo, viviría en la placidez de la desorganización primitiva: la ciudad precisamente tiene como objetivo ser la referencia ordenadora, la salvaguarda de la memoria colectiva, la capital —en suma— que permite entender, articular y prolongar el propósito

común de convivencia. No es lo opuesto a lo rural sino su par dialéctico.

En muchos órdenes, la ciudad se propone como una red de símbolos para sus vecinos y sus visitantes. Tomemos, sin ir más lejos, la toponimia urbana: el zaragozano ensanche de la antigua Huerta de Santa Engracia —que surge a principios de siglo— preserva, por ejemplo, en la memoria los nombres de un cronista áureo del Reino —Zurita— y un héroe de las luchas de 1808 —Sanclemente—, al lado de dos referencias inevitables del fin de siglo regeneracionista —Isaac Peral y Joaquín Costa— y del obligado saludo a los próceres de la Restauración —Plaza de Castelar, hoy de los Sitios—, señas todas de una múltiple y bien calculada identidad. Recorramos ahora los monumentos conmemorativos, gráfica lección del pasado colectivo o, si se prefiere, pedagogía coercitiva del ciudadano: también a principios del siglo (1904) se yergue la estatua del Justicia —símbolo de las llamadas «libertades» forales— y no muy lejos, el mismo año, el más pobretón monumento que recuerda a los mártires de la fe en la que hoy es plaza de España; poco más tarde, surgirá —en los esplendores del centenario de 1908— el muy bello recuerdo de los Sitios y en 1921 la atractiva plaza de Aragón se orna con el primero de sus bustos conmemorativos: el del periodista Mariano de Cavia, que había



muerto el año anterior y en cuyo homenaje habló el novelista Vicente Blasco Ibáñez. Más tarde, le harán compañía las pétreas cabezas del comediógrafo decimonónico Eusebio Blasco (inventor de la palabra «suripanta»), del poeta y dramaturgo post-romántico Marcos Zapata y del coplero local Fernando Soteras «Mefisto», último en llegar —ya en 1935— a este Parnasio de castizos que casi parece una grata tertulia de casino. Otra constelación, en definitiva, de memorias colectivas regionales.

Pero hay más... Porque el valor socializador de los templos religiosos en otras edades lo tiene en la ciudad moderna el edificio público: las estaciones de ferrocarril, los mercados, las centrales de correos, las casas consistoriales, la bolsa de contratación, las sedes de los bancos, con sus aires basilicales, sus peristilos, sus vidrieras, sus naves altas... son lugares donde se oficia el misterio de la comunicación, el milagro de la abundancia o los secretos del poder. Zaragoza, ciudad muy ferroviaria, tiene, sin embargo, escasa arqueología de ese signo y no ha conocido edificio consistorial de cierto fuste hasta fechas muy recientes; a cambio, conserva un bellissimo mercado central de 1903 y una notable sede de correos de arquitectura historicista, erigida en 1925. Y es que en la ciudad todo espacio público implica magnificencia y parece solicitar la admiración del visitante. Con gracejo socarrón, Pedro Laín Entralgo ha asociado su memoria infantil de Zaragoza a dos rótulos hosteleros de inverosímil grandilocuencia: el café de Ambos Mundos (que, desde 1881, pasaba por ser el mayor de Europa) y el Hotel Universo y de las Cuatro Naciones (que nadie supo jamás cuáles eran y por qué se eximían a la jurisdicción de la primera parte del rótulo)<sup>1</sup>.

### LA CIUDAD Y LA INVENCIÓN DE LA REGIÓN

Repárese que venimos hablando de los momentos históricos en que la mayoría de las ciudades españolas asumen sus funciones de capitalidad, derriban sus murallas, se desperezan en ensanches más o menos ambiciosos, inauguran sus teatros y revisten sus edificios significativos de programas iconográficos. La vida colectiva de España entre 1875 —inicio

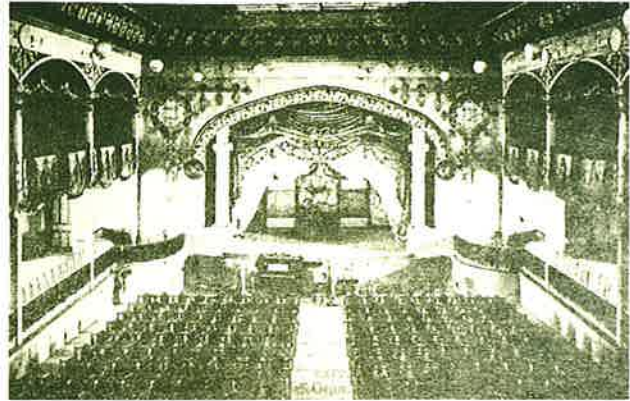
de la Restauración— y 1936 —brutal cortocircuito del orden liberal— fue un equilibrio tan inestable como fecundo, tan retórico como vivaz, entre la constitución de un nacionalismo global español y la afirmación de los particularismos periféricos, entre la construcción de España y la construcción de la región<sup>2</sup>. Parece paradoja irresoluble pero así fue y quizá así haya de seguir siendo. El nacionalismo central es un refugio de descontentos y de irritaciones y hasta un exutorio de impotencias: se añora a un Estado que no ha sabido nunca serlo y a una Nación que ha inmolado sus mejores potencialidades. Desde la derecha reaccionaria y desde la izquierda liberal, el nacionalismo español se vive siempre como una frustración y una añoranza. La apelación a la región actúa, sin embargo, como un refugio espiritual, como un reencuentro nutricional con la infancia colectiva, como una búsqueda de inocencia. Casi todo lo que estéticamente nos define entre esas fechas tiene la jánica doble faz provinciana —o regional— y española: la tiene el Unamuno que añora Bilbao desde Salamanca; el Baroja que quisiera un País Vasco «sin frailes, ni moscas, ni carabineros», pero se siente anticatalanista y antibizcaitarra, y los pintores de la Asociación de Artistas Vascos que bosquejan una etnia imaginaria vasca y española; la tiene Joaquín Costa, que clama por la España perdida y reencuentra el colectivismo agrario en las viejas prácticas

1. «Prólogo» en L. Horno Liria, *Lo aragonés en algunos escritores contemporáneos*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1978, p. 6.
2. La expresión plástica y cultural de ese doble proceso puede advertirse en el catálogo de la reciente exposición *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993, en cuyo prólogo, «La invención estética de las periferias» (pp. 26-33), he desarrollado algunas de estas ideas (la selección y estudio de las piezas aragonesas corrió de cuenta de M. García Guatas). Sobre la función de la ciudad en la vida nacional pueden verse las actas de dos importantes y cercanos congresos: *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares. VIII Coloquio de Historia Contemporánea*, ed. J.L. García Delgado, Siglo XXI, Madrid, 1992 (que incluye la ponencia de E. Fernández Clemente y C. Forcadell, «Crecimiento económico, diversificación social y expansión urbana en Zaragoza, 1900-1930», pp. 433-460) y *La sociedad urbana en la España contemporánea*, eds. F. Bonamusa y J. Serrallonga, Asociación de Historia Contemporánea, Barcelona, 1994.

forales aragonesas o el iberismo radical en las inscripciones remotas que sabía leer Hübner; hallamos la doble faz en Ramón Pérez de Ayala y en Evaristo Valle por lo que toca a Asturias; en Juan Ramón Jiménez, Joaquín Turina y Julio Romero de Torres por lo que hace a Andalucía; en Ramón del Valle-Inclán por cuanto atañe a Galicia...

Y hasta Castilla y Aragón —que parecen la referencia central del nacionalismo español— conocen los nuevos modos. La primera tiene el regionalismo pictórico de Aureliano de Beruete y el regeneracionismo localista del notario de Frómista, Julio Senador, por no hablar de lo que hacen de ella como materia emocional los «paisajes del alma» de Unamuno, los versos sorianos de Antonio Machado y los cuadros segovianos de Zuloaga. Aragón no estuvo en el Baedeker unamuniano pero sí conoció desde comienzos del siglo los viajes y estancias de Sorolla, Zuloaga y Viladrich. Y Ansó, que ya había entusiasmado a Galdós, impresionó en 1904 a Maeztu, Ravel, Araquistáin y Zuloaga<sup>3</sup>. De finales de los ochenta es el primero y único volumen —dedicado a la provincia de Huesca— de un *Aragón histórico, pintoresco y monumental*, dirigido por Sebastián de Montserrat de Bondía y José Pleyán de Porta, que es, en lo que se me alcanza, la decidida superación del viaje romántico que había tenido su cifra en los *Recuerdos y bellezas de España* de Piferrer y Parcerisa, cuyo tomo aragonés (1844) escribió con soltura José María Quadrado. Esta nueva obra pretende ser «compendio de cuanto en el orden histórico y artístico, pintoresco, recreativo y útil, pueda ofrecer al viajero»<sup>4</sup>. El excursionismo ameno ha desplazado ya al caviloso viaje romántico, como ya se percibe sin lugar a dudas en los dos volúmenes de *Zaragoza artística, monumental e histórica* que en 1890 y 1891 publican los hermanos Anselmo y Pedro Gascón de Gotor<sup>5</sup>. En 1913 la Diputación de Huesca publicó *Bellezas del Alto Aragón* del pirineísta y fotógrafo francés Lucien Briet<sup>6</sup>. Y en 1925 se constituyó en Zaragoza el S.I.P.A. (Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón) cuya revista gráfica, *Aragón*, ofrece las actas gráficas y literarias de la madurez de la invención estética de la región<sup>7</sup>.

La importancia de las ciudades en este proceso fue capital. No se olvide que estos fueron tiempos de



Teatro de la Exposición Hispano-Francesa de 1908

modernización y repárese que, en rigor, la construcción de esa doble y simultánea conciencia regional y nacional fue inseparable de los periódicos y revistas, de las iniciativas educativas, de la vida política activa, ingredientes asociados a la vida urbana. La invención emocional de España y de sus regiones fue el fruto de una sociedad que se hacía más compleja y más permeable. Y también más radical; la liturgia de la pertenencia al regionalismo y al nacionalismo convivió con el señalamiento de los enemigos de la

3. Recuerdo del viaje son cuatro artículos de Maeztu publicados en *Heraldo de Madrid* de los que di cuenta en mi trabajo «Una excursión al Pirineo en 1913. Con Maeztu, Ravel y Zuloaga en Ansó y Roncal», *Heraldo de Aragón*, número extraordinario del 12-10-1989. De fecha posterior debió de ser la visita de Luis Araquistáin que recoge en sus artículos «Un pueblecito pirenaico» y «Paisajes del Pirineo», ambos en el libro *El arca de Noé*, Sempere, Valencia, 1926, pp. 299-314.
4. Cito por la edición facsimilar *Aragón histórico, pintoresco y monumental. Obra ilustrada [...]*, dirigida por Sebastián Montserrat de Bondía y José Pleyán de Porta, volumen I: *Huesca, La Val de Onsera, Huesca*, 1994, p. V.
5. Hay reciente edición facsimilar por parte de Ibercaja, Zaragoza, 1993.
6. Ha habido dos ediciones facsimilares por cuenta de la Diputación de Huesca en 1977 y ahora en 1988, 2 vols., prólogo de André Galicia.
7. Sobre la revista puede verse mi artículo «1925-1936: doce años de Aragón», *Andalán*, 50-51 (1974). Sobre el Sindicato de Iniciativa y la propia revista son fundamentales las páginas de Eloy Fernández Clemente en la quinta parte de *Gente de orden. Aragón durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Ibercaja, Zaragoza, en prensa.

renovación: el caciquismo que invertibraba el cuerpo ciudadano, el militarismo que suplantaba el poder civil y el clericalismo que ahogaba la constitución de un poder intelectual laico. Y las ciudades ganaron las primeras luchas contra el caciquismo ruralista, vieron las primeras protestas populares contra el ejército por cuenta de la guerra africana y enfrentaron sus manifestaciones cívicas a las procesiones sacras y la enseñanza laica al florecimiento de los colegios religiosos.

### EL SIGLO XIX: POSTRACIÓN Y FOLCLORE

Pero contemos la historia desde el principio.

Los heroicos sitios de 1808 y 1809 cambiaron el destino de Zaragoza y fueron —conviene reconocerlo a despecho del patriotismo— un desastre cabal que se sumó al proceso de encogimiento económico y colapso cultural de la España entera del siglo XIX. De todo ello surgió, entre romántica y revolucionaria, una ciudad provinciana, polvorienta y secundaria que pierde población y relieve y que empieza a ser víctima de un folclorismo barato del que, a menudo, fue cómplice deliberada. Su incipiente burguesía —la gran beneficiaria de las Desamortizaciones en un término municipal de dilatada extensión— fue todavía liberal (y hasta revolucionaria) cuando defendió la ciudad contra el carlismo en 1838, cuando la convirtió en la ciudadela del esparterismo y cuando protagonizó la revolución de 1854 o se sumó entusiasta a la de 1868. Pero, de ahí en adelante, lo fue siendo cada vez menos.

A finales del siglo, Zaragoza figura en ese arbitrario y jugoso catálogo de la «España Negra» que trazaron Emile Verhaeren y Darío de Regoyos. Los viajeros venían de Pamplona y habían visto de camino Tudela, Tarazona, Veruela y Sigüenza, «cuatro impresiones *crepusculares*, una cada día y aunque distintas, eran parecidas por la *mise en scène*». Zaragoza para ellos no resultó ser más que una visita al cementerio local en la que se asombraron de la variedad de lápidas y nichos y, sobre todo, del abuso de la palabra «cadáver» en los epitafios («en ninguna parte existen estas crudezas») y, luego, el paso nocturno por un café cantante con una cantaora andalu-

za «de belleza gitana» a la que oyeron unas curiosas peteneras —que transcriben— en las que se hablaba de la Virgen del Pilar<sup>8</sup>.

Son los años de fin de siglo y Zaragoza —que va dejando de ser rural y se hace mercantil e industrial— fue una ciudad noventayochesca donde las haya. En su casino se reunieron la Asamblea Nacional de Cámaras de Comercio (noviembre de 1898) y la Asamblea Nacional de Productores (febrero de 1899), convocadas por Joaquín Costa, vocero de la que Unamuno llamaba con piadosa y certera ironía «política de calzón corto». Y sus calles más típicas fueron el ambiente ideal de una zarzuela que convocó todo el sabor agridulce —la vergüenza ajena y el encanto patético— de 1898. Me refiero a *Gigantes y cabezudos*, obra de Miguel Echegaray y Manuel Fernández Caballero, estrenada el 28 de noviembre del año del Desastre, casi a la vez que se firmaba la Paz de París. Todo el clima de la época está en ella: se habla de la subida de los precios, de la protesta contra los impuestos de consumos, de la resignación y la labia del pueblo llano que —lo dijo otra zarzuela— «tiene su corazoncito»... Y están todos los tópicos de un Aragón que se había convertido en la quintaesencia de la nacionalidad en tiempo de miseria. La segunda escena muestra el Ebro, el puente de Piedra y las siluetas familiares de La Seo y la Basílica del Pilar. Y el coro de repatriados canta: «Al fin te veo, Ebro famoso...», apostillado por la voz de Jesús, que exclama: «Miala, miala Zaragoza...», con no menor convicción que los de Calatorao, cogidos de la mano, han venido en la «perrera» a ver a la Pilarica... Y no faltarán, por supuesto, la Procesión del Rosario y el rezo de los protagonistas ante la imagen de la Virgen, reservados para la escena final. Eso va a ser Zaragoza —y, de añadidura, Aragón entero— para la opinión general y en buena medida para la propia: el españolismo acrisolado, la religiosidad fetichista y constantiniana, la exaltación patriótica, la nobleza, la valentía del jaque testarudo y, por supuesto, la zafiedad y la tosquedad que quieren pasar por sinceridad y llaneza. Una suerte de Andalucía sin duende y en ver-

8. Emile Verhaeren y Darío de Regoyos, *España negra*, José J. de Olañeta Ed., Madrid, 1989, pp. 80-85.

sión bufa: dos regiones ambas para el sainete y el chiste.

Con mucha finura, Juan Domínguez Lasierra ha reparado en el impagable fragmento de una carta de Federico García Lorca a Melchor Fernández Almagro escrita en febrero de 1926 y que resume a las mil maravillas la percepción común, tal como podía tenerla un joven inquieto de la fecha:

«Me explico que la ciudad baturra no te haya gustado. Zaragoza está *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. Allí la torre de San Pablo y los tejados de La Lonja están *ambientados* sobre el cielo de perla y la original silueta del caserío. Hoy la ciudad se ha marchado. 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, en las últimas grises rocas, donde el viento duro tira al pastor y *salvajiza* la luz de las estrellas grandes»<sup>9</sup>.

Ortega dejó dicho algo parecido al tratar de Goya, poco antes de definirlo como «mozacón rudísimo de Fuendetodos y Zaragoza»: «Goya nace en un pueblo —escribe— y en un pueblo aragonés, lo cual equivale a pueblo en superlativo»<sup>10</sup>. Algunos años antes, el profesional del entusiasmo Ernesto Giménez Caballero, al tratar de Aragón en su *Trabalenguas sobre España* (1931), «Baedeker espiritual de España», formula una atrevida visión vanguardista de la región y la titula «Itinerario de la turbulencia: Aragón», dedicándola a Luis Buñuel y Juan Vicens, dos nada vulgares especímenes aragoneses de la Residencia de Estudiantes. Pero, bajo su contagiosa paranoia de visionario, la identificación de Aragón con la esencia patria y con el inmutable fondo rural sigue siendo patente:

«Aragón me suena a tambor. A piel de carnero bati-da en desierto. Me calienta las entrañas. Me vuelve loco. Me exacerba el sexo. Me lanza contra no sé qué ni quién. Pero contra, contra, contra, sobre todo, contra algo. Me parece Aragón patria difícil. Para fibras en crudo, heroicas»<sup>11</sup>.

Aragón le sugiere una trasposición de Rusia, tan bárbara, esencial y atroz como el modelo: su mudejarismo es como el bizantinismo eslavo, su gesta de 1808 viene a ser «el alarde más decidido de

contraeuropeísmo», su polvo omnipresente parece un remedo de la nieve que cubre la estepa. Y la misma silueta del Pilar recuerda con sus cúpulas bulbosas un trasunto de basílica ortodoxa, mientras que la imagen titular —la Virgen sin senos— es, como un congestionado icono, «materia de oro y joyería».

### EL COMIENZO DEL SIGLO: PRIMERAS LUCES

La Zaragoza de principios de siglo fue hija de la bonanza económica que contrastó tan llamativamente con la crisis política. Como sucedió en Granada, la clave de su enriquecimiento fue en buena medida el cultivo de la remolacha y la instalación de potentes azucareras, que, a su vez, favorecieron una incipiente industria de maquinaria. Desde los años ochenta su acreditada Granja Experimental venía modificando las mentalidades campesinas y favorecía un esplendor agrario de su alfoz, que complementaban una industria ascendente —inicio de la producción hidroeléctrica, explotación de los lignitos de la cuenca de Utrillas, constitución de la Indus-

9. *Apud J. Domínguez Lasierra, «Paseo literario por la Zaragoza del siglo XX», en Estrategias de la memoria. Zaragoza en la narrativa de hoy, ed. R. Acín y J. Barreiro, Diputación Provincial de Zaragoza, 1990, p. 35. No indica el autor que el texto de Lorca se toma de Epistolario I, ed. Ch. Maurer, Alianza, Madrid, p. 133. En aquel entonces, Luis Buñuel, íntimo de Lorca, odiaba, como es sabido, cualquier recuerdo de la ciudad de su infancia. Resulta absolutamente impagable un fragmento de su carta desde París a José Bello Lasierra (5-9-1927), transcrita por A. Sánchez Vidal, en la que la aversión por el baturrismo —y por todo provincianismo— se mezcla al desprecio por la Dictadura de Primo de Rivera, encarnada en el activo alcalde zaragozano Miguel Allué Salvador: «París degradado. Ayer vino Allué Salvador con quinientos hijos de la gran Z... a jugar al football. Se trajeron una banda de Zaragoza. (¿No te espeluzna después de cenar en medio del polvo del Paseo de la Independencia y de tanto coño sin higiene oír la banda del Hospicio tocando *La fenestra se ubre de Marina?*). Han tocado jotas durante el partido. Qué horrendo carnucismo el de esa gentuza» (Buñuel, Lorca, Dali: *el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988, p. 162).*

10. Goya en *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1961, VII, p. 521.

11. *Trabalenguas sobre España. Itinerarios de Touring-Car. Guía de Touring Club. Baedeker espiritual de España*, Ernesto Giménez, Madrid, 1931, pp. 45-53.

trial Química, llegada de la fábrica de acumuladores Tudor, afianzamiento de los talleres de material ferroviario— y un comercio muy próspero en una plaza mercantil que no conocía rivales en trescientos kilómetros a la redonda. En 1910 se escrituraba la fundación de dos bancos regionales —el Zaragozano y el de Aragón— que tuvieron (y el primero todavía tiene) larga ejecutoria: la formación del capital financiero remataba quince años de esplendor.

Para entonces su clase dominante se había consolidado y su huella era patente en un entramado urbano todavía muy decimonónico. Los burgueses zaragozanos vivían todavía en las calles cercanas a la de Alfonso y en esta misma que fue la arteria más representativa de las que se abrieron en los dos últimos decenios del siglo XIX. Pero algunos preferían ya ocupar los más despejados inmuebles del Paseo de

la Independencia e incluso las villas y edificios modernistas que flanqueaban la plaza de Aragón y el Paseo de Torrero, al otro lado del río Huerva. Los vecinos menos favorecidos por la fortuna no habitaban todavía barrios específicos: residían en los pisos más altos de las casas de la parte antigua, ocupaban de preferencia los barrios céntricos de San Pablo y la Magdalena —artesanos y todavía un poco rurales—, vivían en el Arrabal y ocupaban un entramado de huertas y casas de labor que no permitía conjeturar que aquellos terrenos hubieran de ser en un futuro próximo los barrios obreros de las Delicias y de San José (que adquieren cuerpo en los años treinta) o de Las Fuentes (que es casi de ayer mismo).

La celebración de la Exposición Hispano-Francesa que en 1908 conmemoró el centenario de los Sitios fue la consagración de la oligarquía ciudadana y, por otra parte, abrió la nueva posibilidad urbanística de la huerta de Santa Engracia que ya desde 1900 tentaba a los inversores. El plan de ensanche de 1906 hace crecer la ciudad hacia el sur desde la plaza de Aragón: según establecen los proyectistas, de ella saldría, además del Paseo de Sagasta, una amplia avenida de la Libertad que, más o menos coincidente con la actual Gran Vía, remataría en un gran parque urbano tras haber cruzado en su promedio una secuencia de grandes bulevares que unían la estación de Campo Sepulcro con la actual calle de Miguel Servet<sup>12</sup>. Nada de esto se llevaría a efecto, pero su mera existencia cartográfica indica el explícito deseo que la ciudad tenía de saltar sus bardas inmemoriales y rellenar sus huecos rurales que todavía deja ver el estupendo plano de Dionisio Casañal para 1908: talleres alternando con alquerías, calles que rematan en el campo, huertos que flanquean futuras avenidas de polvo o barro...

Pero desde 1902 una red de tranvías electrificados recorría la ciudad y facilitaba las relaciones, tanto como al poco haría más suculentas las plusvalías de los solares y descampados. En el mismo año tan propicio de 1908, el periodista José García Mer-



Portada del primer número de la revista *Paraninfo*

12. José García Lasasa, *Desarrollo urbanístico de Zaragoza (1885-1908)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1979, pp. 200-217 (sobre el plan de 1906).



Pilar Bayona, 1926

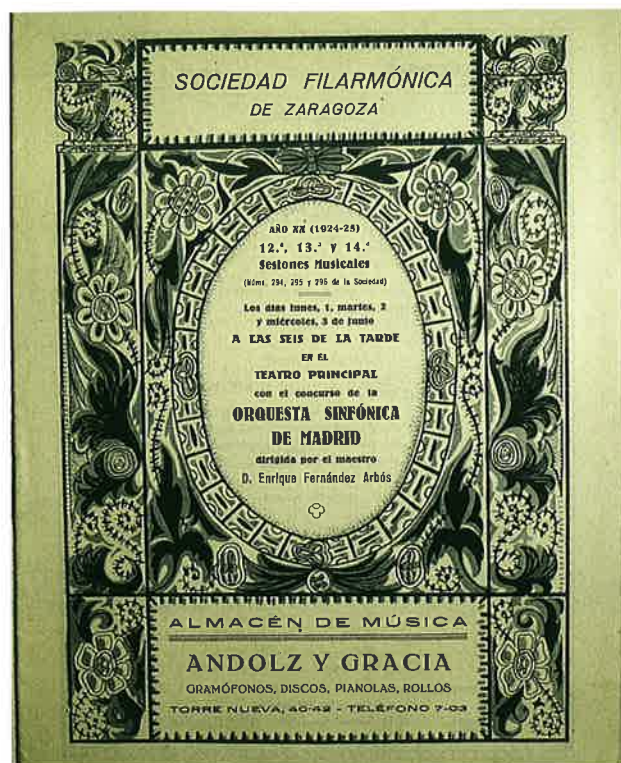
cadal publicó un librito, *Zaragoza en tranvía*, colección de unos reportajes que vio la luz en 1905 en el *Heraldo de Aragón* y que nos ilustran sobre el optimismo vital y sobre la trama urbana de aquellas calendas primiseculares. La línea de Circunvalación —nos explica—, sale de la plaza de la Constitución (hoy, de España) para recorrer ambos Cosos y, tras seguir la ribera del río, subir por el nuevo Mercado hasta su punto de origen: sus dos mejores momentos son la mañana, cuando la frecuentan las bulliciosas criadas que hacen la compra, y la tarde «si queréis dar un corto paseo agradable, recibiendo algo de fresco». La línea de Madrid-Cariñena lleva de la plaza de la Constitución a las estaciones —muy próximas entre sí— de Campo Sepulcro y del tren de vía estrecha de Cariñena, pasando por la angosta calle de Cádiz, el hospital de Gracia, la plaza de toros y numerosos cuarteles: línea de militares sin graduación y de viajeros con bultos que acuden a tomar el ferrocarril. La del Arrabal recorre la calle de Don Jaime —«cuyo último tramo está tan descuidado y lóbrego como ruinoso la fábrica de La Lonja», aprovecha para decirnos el cronista— y, pasado el puente de Piedra, recorre el barrio —nada atractivo y muy sucio— al otro lado del Ebro. Su predilecta es, sin duda, la línea de Torrero, «que es un tranvía aristo-

crático» por más que los domingos «se democratice» con quienes suben a disfrutar del merendero cercano a la estatua de Pignatelli, por la avenida pomposamente llamada del Siglo XX. Menestrales, matarifes y tratantes («este tranvía y el del Arrabal se caracterizan por la humilde condición de sus viajeros») son, sin embargo, los clientes habituales de la línea del Bajo Aragón, que pasa por el matadero y llega hasta la recién estrenada estación de Cappa donde nace el ferrocarril de Utrillas. La más moderna de las líneas conduce, por la calle de Don Jaime y el puente de Piedra, al fluyente puente colgante del Gállego por un camino sucio y polvoriento que «se vería más concurrido y se multiplicarían las construcciones de recreo» si el Ayuntamiento lo cuidara como hace con la calle de Alfonso y el Paseo de Torrero. A su término se alzan los edificios de la Azucarera de Aragón, «que evocan en nuestra mente los entusiasmos de la campaña industrial tan brillantemente comenzada». <sup>13</sup>

13. Del tomito *Zaragoza en tranvía*, Tipografía de Emilio Casañal, Zaragoza, 1908, hay una edición facsímil impresa por cuenta de la Diputación Provincial de Zaragoza en 1985 con motivo del centenario de la circulación de los primeros tranvías de mulas en la ciudad.

Del tono de García Mercadal se infiere que la Zaragoza de principios de siglo es —a despecho del radical pasado próximo— una ciudad conservadora y ordenada que gestiona una burguesía en la que se mezclan las viejas fortunas agrarias y las nuevas mercantiles, los notarios y abogados que las sirven, algunos pocos clínicos ilustres y uno que otro catedrático de la Universidad. Son en su mayoría mauristas y silvelistas, católicos a machamartillo incluso los que han sido castelarininos o militan entre los liberales o han sido republicanos, como Isábal y Paraíso; de entre ellos surgirán los primeros atisbos de la democracia cristiana española, los más activos promotores de lo que se llamó el «catolicismo social» y, años después, el grupo de tecnócratas que colaboró con la Dictadura de Primo de Rivera. Son regeneracionistas y vieron con aplauso el casi motín popular que en 1911 impidió que los restos de Joaquín Costa, muerto en Graus, se trasladaran al Panteón de Hombres Ilustres de Madrid. Los trabajados huesos del polígrafo republicano quedaron en la ciudad aunque hipócritamente se les dio tierra en zona algo alejada del cementerio católico. Pero incluso ese regeneracionismo tuvo un tinte conservador: el grupo de catedráticos zaragozanos —a su cabeza Eduardo Ibarra y Julián Ribera— que mueve la «Extensión Universitaria» y la importante *Revista de Aragón* (1900-1905) tuvo poco que ver con sus colegas de la Universidad de Oviedo, tan cercanos a la Institución Libre de Enseñanza y al socialismo de cátedra. Entre ellos estuvieron un profesor del seminario —Alberto Gómez Izquierdo—, un fervoroso canonista —Juan Moneva— y hasta un canónigo —Florencio Jardiel—.

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. La citada y sesuda *Revista de*



Portada de uno de los programas de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza

*Aragón* repicó campanas cuando apareció la novela regional de Luis López Allué, *Capuletos y Montescos*, y de su seno salieron los narradores de esa cuerda Juan Blas y Ubide y Rafael Pamplona Escudero, todos tres alcaldes en su día de sus ciudades natales (Huesca, Calatayud y Zaragoza) y mejores escritores de lo que parecen. Alberto Casañal Shakery, que se inventó el chusco romance baturro, era profesor de la Escuela de Comercio; Sixto Celorrio fue diputado y autor de las jotas más celebradas, mientras que Gregorio García-Arista, compilador de sucedidos y anécdotas de esa índole localista y estudioso de los orígenes de la jota, era discípulo de Menéndez Pelayo y bibliotecario de la Universidad. Mariano Baselga, que fue cuentista muy estimado, fue abogado, banquero y hombre de sensibilidad y erudición nada comunes... Hasta nuestros días, la oligarquía zaragozana ha sentido una profunda atracción por los abismos de la vulgaridad y por el costumbrismo cazurro.

La perduración de esos hábitos ha de ser la música de fondo de las efímeras luces de la ciudad entre 1914 y 1936.

### 1914-1915: VÍSPERAS DEL CAMBIO

En torno a 1914, la burguesía zaragozana vivía su momento más dorado. En ese año se inaugura el Centro Mercantil, cuya ostentosa fachada de un modernismo evolucionado —obra del arquitecto Francisco Albiñana Corralé, con quien trabajó el escultor Dionisio Lasuén— y cuya decoración interior supusieron la consagración de toda una hegemonía social y de toda una visión del pasado glorioso: en el «salón rojo» el riojano Ángel Díaz Domínguez pintó cinco alegorías de exaltación ciudadana en las que recogió la construcción del Canal Imperial, los Sitios de Zaragoza (en sendas vistas de la Torre Nueva y la puerta del Carmen), la apertura de la calle de Alfonso y la cercana inauguración de la Exposición Hispano-Francesa. Según el fino crítico de arte local José Valenzuela La Rosa, no gustaron a los socios y circuló una carta de protesta con numerosas firmas. Y fue un dictamen de Zuloaga quien salió garante del joven pintor y aseguró la colocación definitiva de los cuadros<sup>14</sup>. En 1913 aquellos salones imponentes habían visto la celebración del primer Congreso Nacional de Riegos y en enero de 1915 el Gobierno aprobó el plan de regadíos del Alto Aragón, punto de partida de un tenaz agrarismo utópico que habrá de llegar hasta nuestros días. Todo parecía teñirse de optimismo.

Pero también empezaban a sonar otras voces. En 1914 un grupo de estudiantes, que luego seguirían muy diversos caminos, fundó la «revista escolar» *Paraninfo*, que, tras unos primeros números vacilantes, se fue convirtiendo en una publicación crítica que denunció el olvido público del ya muy enfermo Rubén Darío y que consagró sendos homenajes a la estrella del «género ínfimo» Tórtola Valencia (la predilecta de Valle-Inclán) y a Francisco de Goya<sup>15</sup>. Pero el mérito más singular de los muchachos de la revista es haber acogido entre ellos al pintor uruguayo Rafael Pérez Barradas cuando, hambriento y exhausto, llegó andando a Zaragoza desde Barcelona (según

dice la leyenda). Un par de años permaneció Barradas en Zaragoza, donde dibujó para el semanario católico *El Pilar*, para sus amigos de *Paraninfo* y para los republicanos autonomistas de el *Ideal de Aragón*, publicación que surgió con fuerza en octubre de 1915 bajo la dirección de Venancio Sarriá. En esa misma fecha, el pintor americano expuso en los salones del Centro Mercantil de Zaragoza con otros miembros del grupo fundacional de *Paraninfo* y en noviembre recibió un homenaje con banquete<sup>16</sup>.

Todos los que más adelante sonarán como adelantos del arte nuevo, empezaban a ocupar algún lugar, aunque sea muy ajeno al que los años habrían de repararles. Los jóvenes pintores se acogen bajo la égida de Ignacio Zuloaga, que en 1916 expone en el Museo Provincial con una gavilla de valores locales que encabeza su protegido Ángel Díaz Domínguez; buscan en su modelo la alianza de localismo y modernidad que luego encontrarían en la Asociación de Artistas Vascos y que había de perdurar como pauta hasta los posteriores años del Estudio Goya. Francisco Marín Bagüés, becario en Roma, pinta en 1915 *Los comprometidos de Caspe* y rompe, pese a lo obvio de su tema, con la pintura de historia —arqueológica y enfática— que supo ilustrar su coterráneo Pradilla: en el cuadro triunfa el color denso y brillante de los amplios ropajes y, en la parte superior, el friso expresivo de unos rostros que parecen evocar la tradición retratística flamenca. Ramón Acín, por su lado, dibuja con trazo muy seguro un costumbrismo local —muy cercano sentimentalmente a los cuentos de Luis López Allué— que, sin embargo, busca el esquematismo y la armonía compositiva de los trazos, al modo de lo que entonces hacía Castelao en Galicia, y que se coloca en las antípodas de los baturros y baturras del divertido farmacéutico de Azuara, Teodoro Gascón, que los confeccionaba para los chascarrillos de Casañal. Santiago

14. «Ignacio Zuloaga», *Algunos hombres que yo he conocido*, Publicaciones de La Cadera CXII, Zaragoza, mayo de 1957, pp. 44-45.

15. Sobre *Paraninfo*, cf. José Luis Calvo Carilla, *El modernismo literario en Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1989, pp. 162-166.

16. Cf. Jesús Rubio Jiménez, «Rafael Barradas: un pintor vanguardista en Aragón», *El Bosque*, 3 (1992), pp. 83-98.



Pelegrín y Luis Berdejo, los dos aragoneses de la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925, andan ya en Madrid. En julio de 1914 José María Usandizaga solicitaba de una Pilar Bayona casi niña un concierto con orquesta para el Casino de San Sebastián — Saint-Saëns, Chopin, y para terminar, algo de Liszt— y la animaba así: «No se preocupe Vd. por los concertistas que han desfilado por el Casino [...] Yo ya tengo dicho a músicos y aficionados que el día tres de agosto oirán a una excelente artista española»<sup>17</sup>. Benjamín Jarnés es, a partir de ese año de 1914, secretario del juzgado de instrucción con grado de sargento en el Regimiento de Infantería Aragón número 21, pero no empieza a publicar hasta 1917 en *La Crónica de Aragón* y en el semanario *El Pilar*, donde ha de escribir la larga serie de poemas «Glosario místico» o los retratos en prosa de heroínas del santoral titulados «Rosaleda mística»<sup>18</sup>. Pero ya lee con fervor a Gabriel Miró y observa con intensidad muy suya los límites y las sombras de la Zaragoza que llamará Augusta en sus novelas de diez años después. Una Zaragoza muy distinta de la que Rafael Pamplona Escudero llamaba Orba en sus relatos de principios de siglo. También en 1914 Ramón J. Sender se matricula en cuarto de bachillerato en el Instituto de Zaragoza, lee con fruición los números semanales de *La Novela Corta*, admira al Valle-Inclán más decadentista y se estrena el 31 de agosto de 1916 con un artículo en *La Crónica de Aragón*, «La noche de ánimas», que tiene bastante de valleinclanesco y donde el adolescente mancebo de botica no vacila en hablar de su «alma de artista, embargada de una trágica emoción»<sup>19</sup>.

Es una operación fascinante asomarse a esa vigilia de esperanzas adolescentes. Sus ilusionados o torturados protagonistas no sabían todavía que, después de 1914-1918, el mundo no volvería a ser nunca como había sido: a partir de entonces, los ejércitos abandonaron los colores brillantes de la indumentaria, volaron los aviones por los cielos, corrieron más los automóviles, se impusieron los pasaportes, se depreció el dinero, se acortaron las faldas femeninas, se inventó el juvenilismo como actitud y se soñó —para bien o para mal— con la revolución soviética. Tampoco el arte volvió a ser lo que era y cuanto quedaba del siglo XIX murió. La vanguardia

surge en los diez primeros años de siglo, aquellos que Roger Shattuck ha llamado «edad de los banquetes», entre las cabriolas literarias de Alfred Jarry, los juegos musicales de Erik Satie, la iconoclastia feroz de los primeros manifiestos futuristas, las geometrías cubistas de 1906, la espiritualidad abstracta a la que llegó Kandinski en 1910, las violencias cromáticas de los *fauves* y las consecuencias poéticas de *Un coup de dès* de Mallarmé. El año de 1913 fue, por un seguro azar de la historia, una encrucijada fertilísima: coincidieron en esa fecha la publicación de *Alcòols* de Guillaume Apollinaire, el manifiesto imagi-nista de Ezra Pound y *A l'ombre des jeunes filles en fleur* de Marcel Proust, el polémico estreno en París de *La consagración de la primavera* de Stravinski y la bronca vienesa del primer concierto conjunto de Schönberg, Berg y Webern<sup>20</sup>.

Los cambios españoles tuvieron otro sentido y otra naturaleza moral. No es que falten los ecos de la vanguardia en Barcelona (donde ya hay una exposición cubista en las Galerías Dalmau en 1912), ni en Madrid, donde Gómez de la Serna traduce en 1909 el manifiesto futurista de Marinetti y lo publica en su revista *Prometeo* y donde en 1915 organiza la primera exposición de pintores «íntegros». Pero el lento abandono de la estética modernista tuvo su camino preponderante en otros terrenos de aire aparentemente mucho más tradicional. El nuevo arte español de estas fechas parece una exploración epistemológica, una reflexión sobre la fenomenología de la mirada y sobre la objetividad de la realidad: y el resultado viene a ser una reconciliación colectiva con un realismo impregnado de emoción y un gozoso redescubrimiento de las cosas. Casi todos los libros significativos de este período coinciden en la misma refle-

17. Apud Federico Sopeña, *Pilar Bayona*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1982, p. 27.

18. Las fichas de esas colaboraciones vienen en Juan Domínguez Lasierra, *Ensayo de una bibliografía jarnesiana*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1988, pp. 39-42.

19. Ramón J. Sender, *Primeros escritos (1916-1924)*, ed. de Jesús Vived Mairal, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1993, p. 7.

20. Tomo estos datos de *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la Première Guerre Mondiale*, ed. L. Brion-Guerry, Kliensieck, Paris, 1971, 3 vols.

xión. *Troteras y danzaderas* (1913) de Ramón Pérez de Ayala es una acerada sátira de la imaginación modernista y una apelación a la sensibilidad nueva. *Meditaciones del Quijote* (1914) de José Ortega y Gasset es, en rigor, la fundamentación filosófica de un arte volcado hacia la realidad, herramienta a través de la cual el ser humano busca su lugar de privilegio en el incitante escaparate de «las circunstancias». Las revisiones literarias que Azorín comienza en 1912 —*Lecturas españolas, Clásicos y modernos, Los valores literarios, Al margen de los clásicos*— son una apología emotiva del realismo español y de su capacidad de acercarse con unción a lo más humilde y de vivificar lo más pretérito. Ramón del Valle-Inclán, en las páginas de *La lámpara maravillosa* (1915), formula las líneas maestras de un arte de esencias y exorcismos que parece las antípodas de lo dicho hasta ahora, pero el objetivo secreto del «quietismo estético» que postula se convierte, en

rigor, en una poderosa máquina de percepción de los misterios del mundo tomado en su expresividad suprema. Paradójicamente, las páginas de *La lámpara maravillosa* no justifican *a posteriori* el decadentismo mórbido de las *Sonatas*, sino que anticipan la violencia gestual —de fondo realista— del esperpento. En sus primeras «greguerías» (que aparecen en *Tapices*, 1913), Ramón Gómez de la Serna multiplica la imagen de la realidad que asedian todos, encontrando las razones secretas y virtuales de las cosas, revelando la ambigüedad y lo imprevisible de la materialidad (otros textos del mismo conjunto de *Tapices* —como «Las palabras en la rueda»— exploran la polivalencia del lenguaje, y otros —como «Las danzas»—, las singulares correspondencias entre las artes del baile y la literatura).

José y Regino Borobio. Interior del café Abdón, 1934



El resultado de esa brillante reflexión general sobre el conocimiento de la realidad modificó en pocos años la percepción de la materia española. El momento augural del grupo de artistas vascos (los Zubiaurre, Maeztu, Arteta, Echevarría, Iturrino...), los volúmenes neocubistas de Daniel Vázquez Díaz, el inquietante esplendor del mejor Julio Romero de Torres y la explosiva paleta de Joaquim Mir tuvieron sus equivalentes literarios en la prosa meticulosa y férvida de Gabriel Miró (el *Libro de Sigüenza* se publica en 1917), en la reducción del paisaje a metafísica de los poemas de Juan Ramón Jiménez (el *Diario de un poeta recién casado* es de 1917) y en la superación del localismo —andaluz y levantino— que significaron las obras maestras de Manuel de Falla y Oscar Esplá. Ese trabajo —la superación de la superficial retórica modernista y el abrazo con la realidad más auténtica— fue la lección magistral del arte español de 1910-1915 y su incitante herencia para los años decisivos que sucedieron al final de la guerra europea.

### METRÓPOLIS: ENTRE EL ORDEN Y EL CONFLICTO

1917 fue un año difícil. Ortega y Gasset, que escribió su librito *España invertebrada* bajo las impresiones de aquella fecha, lo vio como un momento marcado por la insolidaridad nacional. Los más ricos —las fortunas hechas al calor de la guerra— se negaban a pagar los impuestos extraordinarios, las regiones —Cataluña y el País Vasco— desafiaban el concepto de unidad, los militares se agrupaban en Juntas de Defensa para preservar sus sueldos e impedir los ascensos ajenos, los parlamentarios se reunían en asamblea al margen del hemiciclo de la Carrera de San Jerónimo, los obreros convocaban la huelga general de agosto... La realidad era más compleja: toda una época tocaba a su fin y las viejas recetas —el liberalismo nacional, el voluntarismo regeneracionista y el elitismo intelectual— periclitaban ante el autoritarismo, la revolución y la demagogia de las masas.

Zaragoza registró una de las mayores tasas nacionales de conflictividad laboral en 1917, y en



González Bernal durante el montaje de su exposición en el Rincón de Goya, 1930

1918 contó el mayor número de horas de trabajo perdidas en toda España. No hubo un pistolero tan organizado como en Barcelona y en Bilbao, donde los sindicalistas «libres» a sueldo de la patronal asesinaron a los militantes anarquistas y estos se cobraron sus muertos en cadáveres de patronos y esquirols. Pero, con todo, los sucesos dramáticos jalonaron unos años de hierro y de intolerancia: 23 muertos en enfrentamientos sociales registró el trágico saldo zaragozano entre 1917 y 1921. En octubre de 1918 la Cámara de Comercio de la ciudad protestó con vigor ante la anunciada implantación de la jornada laboral de ocho horas, la más histórica y emblemática de las reivindicaciones proletarias. En enero de 1920 se produjo una sublevación de soldados, clases y algunos civiles en el Cuartel del Carmen. Hubo tiros, confusas muertes y juicios sumarísimos con su secuela de fusilamientos. Benjamín Jarnés recogió largamente el episodio en su novela *Lo rojo y lo azul* de 1932 (repárese en que los colores titulares son, además de un brindis al famoso libro de Stendhal, los del uniforme de gala de infantería); Ramón J. Sender lo evocó en *El mancebo y los héroes* (cuarta entrega de *Crónica del alba*), donde se presenta a sí mismo

como íntimo de Ángel Checa, uno de los cabecillas civiles del episodio: «El mismo día que murieron mis amigos, la multitud indiferente de las cinco de la tarde subía y bajaba por la “noria” del paseo de la Independencia, caminando en dos canales paralelos contrarios. Los digestivos. A todos los identificaba un conformismo de defensa, mientras mis amigos morían en el cuartel del Carmen [...] Mientras fusilaban a los siete héroes, la multitud de vientres secretorios iba arriba y abajo, segura de sí, firme en sus bobos placeres números uno, dos y tres»<sup>21</sup>.

No tendrían mucho tiempo de respiro. El 23 de agosto de 1920 los huelguistas asesinaron a tres altos empleados municipales que restablecían el suministro eléctrico. La burguesía zaragozana se sintió herida en lo más vivo y no olvidó en mucho tiempo aquel atentado a su sentido del orden que un monolito de bella epigrafía recuerda todavía hoy a los viandantes. La reacción de las clases pudientes fue



González Bernal. *Sin título*, 1933

mucho menos ponderada que la inscripción y la Cámara de Comercio convocó el 28 de agosto una «Asamblea de las fuerzas vivas de la población» en el Centro Mercantil donde se oyeron disparates muy fuertes. Hubo un buen número de detenciones y una de ellas —la de un humilde obrero acusado de llevar comida a la cárcel a Inocencio Domingo, acusado del crimen— impresionó tan profundamente a Antonio Machado que escribió sobre el caso un poema nada bueno pero sí significativo de lo difícil que era conciliar la condena de los verdugos con cualquier tácita aprobación de la ceguera y del egoísmo de las víctimas:

Cesaraugusta tiene  
ira y sangre en las manos,  
ira y piedad. —¡Vendas, camillas...! ¡Pronto!  
Voces: «¡A muerte el vil!» Gritos: «¡Picadlo!»  
Cesaraugusta brama,  
con su rejón clavado,  
como un toro en la arena.  
Ya el asesino es un muñeco laxo  
que las turbas arrollan, que las turbas  
golpean. Puños. Palos.  
Caballos y correas amarillas,  
sables al sol, tricornios charolados.  
Cesaraugusta tiene  
clamor de plaza ante el balcón cerrado  
de la Casa del Pueblo.  
Como en Esquilo, trágicos,  
los brazos y las bocas...  
No, es un furor judaico,  
que grita enronquecido:  
«¡Muera la prole de Caín el malo!»<sup>22</sup>

El final de la historia tuvo algo de sospechosamente rocambolesco: el verdadero culpable, Isidro Delgado, era un obrero asturiano, desconocido en Zaragoza, que fue considerado enfermo mental e internado en el manicomio provincial, de donde escapó. Pero, todavía, el 23 de agosto de 1923 caerá

21. «El mancebo y los héroes», en *Crónica del alba 2*, Delós-Aymá, Barcelona, 1966, p. 157.

22. «El quinto detenido y las fuerzas vivas», en *Poesías completas*, ed. O. Macrí y G. Chiappini, Espasa-Calpe y Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988, pp. 788-790. Llamó la atención sobre este poema y aclaró su contexto Aurora de Albornoz, «Un poema poco conocido de Antonio Machado ("El quinto detenido")», *Insula*, 170 (1961), p. 3.

bajo las balas el Cardenal Juan Soldevila y Romero cuando llegaba en su automóvil a visitar el asilo que había fundado en el barrio del Terminillo. Los culpables fueron dos anarquistas —Torres Escartín y Francisco Ascaso— que pertenecían al grupo de «Los Solidarios», fundado por Buenaventura Durruti, y que vengaban todavía la trágica muerte del sindicalista barcelonés Salvador Seguí, «el Noi del Sucre»: la fotografía del vehículo archiepiscopal —matrícula Z-135— con el cristal trasero roto por los impactos dio la vuelta a España<sup>23</sup>.

Unos meses después llegó la Dictadura de Primo de Rivera traída por la inquietud de los cuartos de banderas y del propio monarca ante las responsabilidades derivadas del desastre africano de Annual, por las patronales atemorizadas por los atentados, por las clases medias asustadas y por la incompetencia de los políticos y el agotamiento del consenso de la Restauración. Pero el país respiró con alivio, suspendió sus ideas constitucionales y aceptó los hechos consumados y una retórica fácil que hablaba de regeneración, honradez y trabajo entre fajines y entorchados, peinetas y mantillas y, a guisa de música, el sonsonete de arenga cuartelera.

Zaragoza fue una de las capitales más significativas del período dictatorial y la huella constructiva del mismo fue muy profunda. Todo el gran estirón urbano lo auspició el gobierno de estos años: en sus días se construyó el gran parque al sur de la ciudad (que llevaría el nombre del dictador, como el puente que le da acceso lleva el de la fecha —13 de septiembre— del golpe de Estado), se acometió el cubrimiento del río Huerva para crear la Gran Vía, se iniciaron los derribos urbanos que dieron paso a la calle de Conde de Aranda y la hoy llamada de San Vicente de Paúl... La Dictadura de Miguel Primo de Rivera creó la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro en 1925, trajo a la ciudad la Academia General Militar (el decreto de constitución fue de 1927 y la inauguración de su primer curso tuvo lugar en 1928) y remató el esperado ferrocarril internacional de Canfranc el 18 de julio de 1928. Y, a su vez, las fuerzas vivas de la ciudad respondieron con un notable esfuerzo que parecía enlazar con el vivido en torno a los fastos de 1908. La Universidad creó su residencia de estudiantes —antecedente del Colegio Mayor

Cerbuna— en 1924, el mismo año en que empezó a publicar la revista *Universidad*, y en 1927 inició los cursos de verano en Jaca, que se anticiparon en cinco años a los de la Universidad Internacional de Santander. Un nutrido grupo de comerciantes fundó el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (SIPA) en 1925 y muy pronto sus actividades desbordaron los vagos objetivos originarios. Como arriba se ha dicho, el SIPA y su revista *Aragón* —tan cuidada en su tipografía y diseño por las prensas de Emilio Berdejo Casañal— inventaron Aragón como referente estético, turístico y, en cierto modo, político: San Jorge, Goya y Joaquín Costa se convirtieron en una desigual tripleta de referencias emocionales colectivas, a la vez que fotógrafos y excursionistas descubrían las torres mudéjares de Teruel, las casas de piedra de Ansó o las ruinas del monasterio de Rueda.

La Dictadura fue un fenómeno culturalmente ambiguo. Su más auténtica identidad la dieron las acartonadas novelas de Ricardo León, los trenos del converso Ramiro de Maeztu, la moralina de Jacinto Benavente, la lectura autoritaria de Joaquín Costa, la pintura de historia de Moreno Carbonero, los retratos de Villaseñor, las zarzuelas de Serrano y Luna y la Andalucía de sobremesa de los hermanos Alvarez Quintero. De ellos precisamente escribía nuestro ya conocido Giménez Caballero: «Eran en literatura el presentimiento del Directorio. Una copa de vino de Jerez sobre el fondo de banderita española y diciendo flores y retórica amorosa a una castiza de ojos negros y decididos»<sup>24</sup>.

Pero estos años fueron también los de apogeo de la madrileña Residencia de Estudiantes, los de *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*, los de los primeros libros poéticos de la generación del 27, los de la entusiasta recepción de Ravel y Stravinski y los de la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925. Buena parte del sentido de lo moderno se afianzó precisamente a través del vejamen de lo anticuado y

23. Tomo estos datos del artículo de C. Forcadell, «Zaragoza 1917-1923: conflictividad social y violencia», en E. Fernández Clemente y C. Forcadell Alvarez, *Aragón contemporáneo. Estudios*, Guara, Zaragoza, 1986, pp. 207-220.

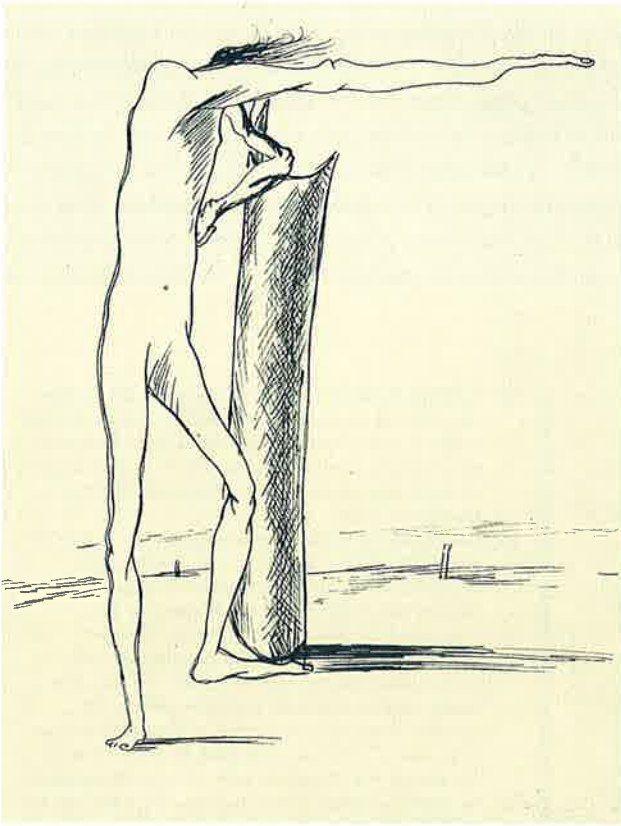
24. «Azorin, en la Academia», *Carteles*, Espasa-Calpe, Madrid, 1927, p. 181.

del destronamiento de lo decimonónico. Ortega había postulado el final del romanticismo y de toda vinculación sentimental con el arte y esas fueron las consignas que mejor entendieron sus coetáneos, al lado de aquella otra que postulaba jactanciosamente que el arte nuevo dividía a las personas entre «las que lo entienden y las que no lo entienden». Y así los enemigos de la vanguardia fueron los burgueses panzudos que leían relatos atrevidos de Alvaro Retana y Joaquín Belda en las colecciones de novelas cortas, los que preferían un consabido concierto de piano romántico a dos manos a una jocosa partitura de Poulenc, los que se complacían con un cuadro de gran formato lleno de personajes y desdeñaban un bodegón cubista de Juan Gris: en suma, como decían los amigos de García Lorca y Buñuel, eran los «putrefectos». En uno de sus artículos para *La Voz de Aragón*, el joven Tomás Seral y Casas expresó a las mil

maravillas esa mezcla de agresividad y masoquismo que movía a los jóvenes contra lo caduco:

«Zaragoza tiene 160.000 habitantes. Las librerías de Zaragoza venden 25 ejemplares de libros de literatura de gran éxito. Esto supone que en nuestra ciudad un 0,01 por 100 de sus habitantes compra novelas. Aclarando que los libros a que nos referimos no son de D'Ors, ni de Gómez de la Serna, sino de Insúa, Mata y Fernández Flórez, comprenderemos que en el Cine-Club zaragozano no caben más allá de un centenar de espectadores, porque la fisonomía espiritual de la ciudad, desgraciadamente, es la de un Casino del Coso»<sup>25</sup>.

Y es que la pugna que se vivía en el resto de España, se vivió también en Zaragoza. Seral comenzó su campaña personal de modernización de la vida cultural en las páginas de *La Voz de Aragón* en 1928 y no colgó la pluma hasta finales de 1935. Aquel de 1928 fue el año del sonado Centenario de Goya, que dejó en la ciudad la espléndida —y polémica— construcción del Rincón de Goya, obra de Fernando García Mercadal, que fue una de las tres primeras que significaron el triunfo de la arquitectura racionalista. En mayo de 1925 dos aragoneses —Santiago Pelegrín y Luis Berdejo— expusieron en el Salón de Artistas Ibéricos, primera afirmación colectiva de la plástica nueva. Unos años antes, cuatro aragoneses de muy distinta significación y alcance fueron punto de referencia en la mitología cultural de la Residencia de Estudiantes madrileña: Luis Buñuel, cineasta y crítico, sería al poco tiempo un puntal de la primera nómina del surrealismo; Juan Vicens acabaría de librero en París, como socio del famoso León Sánchez Cuesta; José (Pepín) Bello concluiría su carrera de médico y, en tanto, sería el más fecundo inventor de bromas para uso de los residentes (a él se debe el uso de la palabra «putrefacto» como descalificación inapelable en materia de gusto); Rafael Sánchez Ventura sería un notable erudito, a pesar de que —cuenta Santiago Ontañón— fue excomulgado tres veces por el arzobispo zaragozano y escribió una monografía sobre la platería zaragozana medieval sin escribir



Federico Comps. *Personaje*, c. 1935

25. Apud José Enrique Serrano Asenjo, *Estrategias vanguardistas (para un estudio de la literatura nueva en Aragón, 1925-1945)*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1990, pp. 46-47.

la nefanda palabra «custodia»<sup>26</sup>. Y no faltó en la capital y en la Residencia —aunque no fuera «residente»— aquella joven concertista de piano, Pilar Bayona, que sabía interpretar como nadie a Debussy, a Falla y a Esplá y por la que había bebido los vientos Luis Buñuel.

#### LUCES DE LA CIUDAD: ZARAGOZA BAJO LA REPÚBLICA

La República llegó a España en 1931 coincidiendo con dramáticas turbulencias en el mundo. Tanto que se ha hecho ya tópico en los estudios de historia cultural el distinguir entre el período creativo y casi frívolo de los años veinte, plenitud de las vanguardias, y el decenio atormentado de los treinta, los años furiosos y comprometidos. En medio se alza la crisis financiera de Wall Street que solamente un diario local, el *Heraldo de Aragón*, recogió en una minúscula noticia del 26 de octubre de 1929, bajo el rótulo general «Del extranjero», para afirmar que los valores bolsísticos iban recobrando sus cotizaciones normales, después de la catástrofe del miércoles negro. ¡Qué lejos se estaba de saber que las gigantescas cifras de paro obrero, la inestabilidad política, la tentación totalitaria, se agazapaban tras las tres exiguas líneas de la noticia y habían de dominar los años siguientes! Los poetas lo supieron mejor que los periodistas y García Lorca, entonces viajero en Estados Unidos, recogió en más de un verso de *Poeta en Nueva York* el estremecimiento de aquellos días<sup>27</sup>.

A pesar de que muchos se sienten vivir en la cuerda floja, la primera impresión de estos años es de vitalidad y optimismo. Diríase que el protagonismo de la vida social corresponde a grupos nuevos: clases medias profesionales, estudiantes universitarios que agrupa la Federación Universitaria Escolar, obreros altamente politizados... El año de 1930, que es una tensa sala de espera (agitada en su mes final por la sublevación republicana de Galán y García Hernández en Jaca), se presenta lleno de convocatorias renovadoras: en marzo se crea el primer cine-club de Zaragoza, que presenta en el Cinema Alhambra *Le chien andalou* de Buñuel y Dalí (el primero es largamente entrevistado por Andrés Ruiz Castillo en

*Heraldo de Aragón* bajo el título de «De Freud a Brénton pasando por Cocteau»); entre abril y junio salen los cuatro únicos números del quincenario literario *Cierzo*, creado por Valerio Muñoz Ayarza y Tomás Seral y Casas, que se afirma juvenil, risueña e izquierdista; en mayo, el oscense Ramón Acín expone cuadros y esculturas en el Rincón de Goya y en octubre ocupa las mismas salas el surrealista local José Luis González Bernal; en septiembre, el Alhambra exhibe la primera película sonora que vieron los zaragozanos, *La canción de París*, con Maurice Chevalier; en octubre, el recién inaugurado Gran Hotel cede sus salones a la constitución del GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles por el Arte Contemporáneo), donde actúa como anfitrión Fernando García Mercadal, el arquitecto del Rincón de Goya (la revista «A.C.» (Documentos de actividad contemporánea) presentó en su número 3 los planos de su más reciente obra zaragozana: el chalet del Dr. Horno, hoy desdichadamente derribado).

Si en los años anteriores la revista gráfica *Aragón* fue la cifra y compendio de la modernización cauta y conservadora, los frágiles y llamativos «carteles líricos» de *Noreste* —que nacieron a finales de 1932, amparados con escritos de Jarnés y Sender— encarnaron la modernización vanguardista que exigían los tiempos: «No queremos hacer literatura —proclamaba el primer editorial—. Estamos con la

26. Santiago Ontañón y José María Moreiro, *Unos pocos amigos verdaderos*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988, p. 159. Sobre los aragoneses de la Residencia, debe verse la ya citada monografía de Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988.
27. Refiriéndose a la estancia de Lorca en Nueva York ha subrayado M. García Posada: «Un suceso debió impresionarle de modo extraordinario: el jueves negro de Wall Street que marcó el comienzo del crac económico, la Gran Depresión, de tan terribles consecuencias para la historia de este siglo. La conferencia-recital es buen testimonio de ello, y la *Danza de la muerte* es la expresión poética del desastre financiero —la expresión y la interpretación, claro es— [...] No por casualidad el primer título de «La aurora» fue «Obrero en paro» (Lorca: interpretación de «Poeta en Nueva York», Akal, Madrid, 1981, pp. 57-58). Más detalles sobre las impresiones lorquianas del famoso crac, en la biografía de Ian Gibson, *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Grijalbo, Barcelona, 1987, pp. 65-67.



Pepín Bello, García Lorca, Juan Centeno y Luis Eaton tomando té en la Residencia de Estudiantes. Madrid, 1924

poesía y aun con las simples incipiencias líricas que respondan a un prurito hialinamente renovador y a una sana y certera rebeldía». Un año antes, Seral y Casas, su director, ha publicado el librito *Mascando goma de estrellas (poemas bobos)* y ha tenido lugar la primera exposición conjunta de González Bernal y Corrales en el Centro Mercantil. Por mucho que los más jóvenes se quejen del provincianismo ambiente y de la escasez de iniciativas, los avances son más que notables. Brillaban las luces de la ciudad...

Y ¿cómo no habíamos de hacer nuestro el título, *City Lights*, de aquel filme de Charles Chaplin (que entonces se tradujo como *Las luces de la ciudad*) y que se inicia con la inolvidable imagen del vagabundo durmiendo entre los pétreos brazos de la estatua que un barbado alcalde acaba de inaugurar? Precisamente sucede que aquella «comedia dramática sentimental» (decía la propaganda de entonces) se estrenó el lunes, 13 de abril de 1931, en el Cine Doré, justo al día siguiente de que los zaragozanos depositaran en las urnas un voto abiertamente favorable a la causa republicana: el día más hermoso de la vida democrática española enlazó así sus destinos con una de las más bellas películas de Chaplin. Y, en aquella misma fecha, los zaragozanos que no anduvieran muy mohínos porque el Iberia perdió dos a cero con el Valencia, pudieron acudir al Teatro Prin-

cipal para oír a Marcos Redondo en *El cantar del arriero*, al Teatro-Cine Circo para ver *Su noche de bodas* con Imperio Argentina, al Alhambra para ver *Aguiluchos* (con Charles Rogers y Jean Arthur) y al Aragón para ver *El gran charco* con Maurice Chevalier...

Se quería vivir de otro modo. En 1935, el joven Ildelfonso Manolo Gil —que acaba de publicar su segundo libro de versos, *La voz cálida*—, escribía la crónica del Aragón cultural para el inolvidable *Almanaque literario* de la madrileña Editorial Plutarco y lo primero que consignaba era que «se acentúa cada vez más, y este es el fenómeno más interesante dentro del límite local, la separación entre los escritores que se llaman gustosamente “aragonesistas” y los que prefieren llamarse escritores nada más». Los primeros iban «desde el estimable cronista Del Arco hasta los uniformes Casañal y García Arista» y hacían «literatura de revés de almanaque, pintoresquismo relumbradamente pintado». Los segundos aunaban sus fuerzas en «el grupo *Noreste-Cierzo*» que «constituye, dentro de Aragón, un amplísimo movimiento, del que cabe esperar no lejanamente fecundos resultados»<sup>28</sup>.

Esas modestas luces encendidas al noreste de España brillaron todavía por espacio de unos años nada fáciles. El domingo, día 19 de julio de 1936, a las cinco de la madrugada, el general en jefe de la V División Orgánica, Virgilio Cabanellas, masón, antiguo opositor a Primo de Rivera y al borde del retiro, firmaba el decreto por el que se proclamaba el estado de guerra y la ciudad de Zaragoza se sumaba a la España sublevada. No hacía mucho, el viejo divisionario había hablado con Emilio Mola, el «director» de la sublevación, y había ordenado detener al general Núñez del Prado, recién llegado de Madrid para asegurar la fidelidad de la plaza y de su comandante a la República. Todo era confuso y nadie sabía demasiado de nada... El abogado, terrateniente y crítico taurino Marqués de La Cadena, favorable a los insurrectos, veraneaba ya en San Sebastián y se preguntaba esa misma noche del 19 de julio: «¿Qué ocurrirá si la sublevación fracasa? ¿Sufriremos las con-

28. *Almanaque literario 1935*, Plutarco, Madrid, 1935, pp. 286-287.



secuencias de aquel malogrado 10 de agosto?» Pero decidió cenar en Rodil con su esposa una sopa *printanière*, un bacalao a la vizcaína y unos escalopes, por más que la radio «funciona a todo vapor con lecturas de proclamas a los camaradas para que estén prevenidos y de decretos de la Presidencia disolviendo cuerpos de ejército». Luego, sigue anotando en su diario, «hasta dormimos a pierna suelta. ¡Viva la vida!»<sup>29</sup> En la límpida mañana de verano que alboreaba el día 20 sobre las tierras de España estaba empezando otra historia: los unos seguirían cenando caliente todos los días, pero acabaron para muchos —para los mejores— las ilusiones y las esperanzas.

La carta que, un año después, Pedro Salinas dirigió a Jorge Guillén, recordando los hechos de entonces, es uno de los testimonios más hermosos de aquella catástrofe intelectual: «Me duele todo lo de España: lo nacional, lo general, lo primero. ¡Pero cuánto me tortura la idea del grupo de amigos, deshecho, Dios sabe para cuándo! Este verano, una



Centro Mercantil

tarde, en la Magdalena, sentado con Margarita en el Prado, una de esas tardes estupendas de allí, tuve una sensación que no olvidaré nunca: la despedida. Me di cuenta de que estábamos despidiéndonos de algo, de muchas cosas, de una vida que ya no podrá volver. Ni el país, ni Madrid, ni la gente volverán a ser lo mismo. Nuestra vida, fatalmente, está escindida en dos pedazos: el de ayer sabemos cómo fue y del de mañana no sabemos nada»<sup>30</sup>. Aquel «grupo de amigos» era, nada más y nada menos, que la que luego se ha llamado «generación del 27», constelación irrepetible de poetas, prosistas, pintores, músicos..., en su mayoría arrastrados por el turbión de las batallas y luego del destierro.

También los aragoneses que hemos conocido a lo largo de estas páginas supieron de esas malandanzas: a Luis Berdejo la guerra le cogió en Madrid y fue movilizado por el ejército republicano, lo que dificultó la reanudación de su carrera y aconsejó su acercamiento en Barcelona después de 1939; González Bernal murió en París en ese mismo año, cuando trabajaba para los servicios republicanos de propaganda; la muerte rondó a Ildefonso Manuel Gil, condenado en Teruel, soldado a la fuerza y, al cabo, expulsado del cuerpo de funcionarios al que pertenecía; Ramón Sender, Luis Buñuel y Benjamín Jarnés iniciaron un largo exilio físico que para otros —como Tomás Seral y Casas— fue exilio interior; fusilaron los franquistas al dibujante surrealista Federico Comps, al pintor Ramón Acín y al arquitecto Albiñana Corralé y durante la guerra Fernando García Mercadal se encargó de la protección de los monumentos públicos de Madrid, lo que no fue una recomendación ante los vencedores... Lo escribió Jaime Gil de Biedma en los inolvidables versos de su sexta «Apología y petición»:

De todas las historias de la Historia  
sin duda la más triste es la de España  
porque termina mal<sup>31</sup>

29. «San Sebastián bajo el dominio rojo (Diario de un confinado en su casa)», en *Entre rojos y entre azules*, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1939, p. 8.

30. Pedro Salinas y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, Tusquets, Barcelona, 1992, p. 178.

31. «Moralidades (1966)», en *Las personas del verbo*, Barral, Barcelona, 1975, pp. 80-81.

# LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA: FILTROS DE REFLEXIÓN



Ignacio Izuzquiza

**P**ensar la ciudad y señalar algunos «filtros» que permitan destilar una adecuada reflexión sobre ella es una exigencia de nuestro tiempo. Más de dos tercios de la población humana vive en ciudades. Las ciudades generan problemas de extrema complejidad, cuya solución exige rigurosa sensibilidad teórica, capacidad técnica y decidida voluntad política. La ciudad es el reflejo activo de los problemas que conforman nuestra sociedad y que construyen nuestra identidad como individuos<sup>1</sup>. La ciudad posee una vida peculiar que le hace transformarse a sí misma de un modo continuado, generando nuevos problemas a medida que avanza. La ciudad de nuestro tiempo parece un personaje con mil máscaras. Y ella misma es un filtro privilegiado para precisar qué sea la realidad y qué es lo que nos importa como realidad<sup>2</sup>.

El contexto de este catálogo me invita a plantear una reflexión que destaque los valores generales de la ciudad contemporánea como problema. Una tarea nada fácil, pues ello supone efectuar una generalización que respete la particularidad inmediata de las diferencias existentes entre las ciudades. Como tal, la ciudad contemporánea se ha formado al hilo de la modernidad industrial y que se ha transformado en el transcurso de las sucesivas revoluciones productivas ocurridas en los siglos XIX y XX<sup>3</sup>, manteniendo, desde esas transformaciones, una particular relación con su pasado. En suma, una ciudad de

características semejantes a las que pueden calificar a la Zaragoza del siglo XX, que es el motivo central de este catálogo.

Plantearé una serie de «filtros» de reflexión que permitan ordenar algunos problemas fundamentales que, en mi opinión, configuran el tema de la ciudad contemporánea. Propongo cuatro de estos «filtros» especiales: la ciudad es una máquina de ecos, un ingenio de energía, un lugar mágico que crea individuos e historia, una escuela donde se enseña el lujo y la austeridad frugal.

1. Tal es una de las tesis fundamentales que, en una clave especialmente dependiente de la filosofía de Heidegger, indica: ZARONE, Giuseppe: *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano* (Valencia: Pre-textos, 1993), p. 9.
2. No de otro modo puede considerarse el argumento central de la magna exposición sobre la ciudad, organizada en 1994 por el Centro Pompidou de París. Es posible consultar en castellano el catálogo de la exposición, que fue exhibida en el «Centre de Cultura Contemporània» de Barcelona: DETHIER, J.; GUIHEUX, A. (eds.): *Visiones Urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. (Barcelona: Electa-Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994).
3. Conviene recordar el sugerente, aunque discutible, ensayo de DRUCKER, Peter: *Postcapitalistic Society*. (New York: Harper Collins, 1993), pp. 19-48. Drucker distingue tres grandes revoluciones que conforman nuestra sociedad de fin de siglo: la revolución industrial, la revolución productiva y la revolución de la gestión; todas ellas llevan a la denominada «sociedad de la organización» o «sociedad del conocimiento», que es el modelo actual de las sociedades industrializadas.

### UNA MÁQUINA DE ECOS

Toda verdadera ciudad de nuestro tiempo puede ser considerada como una máquina de ecos. Produce una serie de problemas y de cuestiones que le acompañan durante toda su existencia. Pero, a su vez, es capaz de recibir esos ecos y transformarlos de un modo creativo. Es lo que ocurre con todo eco. El eco participa de la naturaleza, en apariencia misteriosa, de la reflexión de las ondas sonoras: una repetición de esas ondas en la que ellas mismas quedan transformadas. ¿Cuáles son estos ecos que configuran la ciudad de nuestro tiempo? Ni más ni menos que los grandes problemas que afectan a nuestro fin de siglo. Indicaré algunos de ellos de especial relevancia.

La ciudad recoge el eco del pasado y vive de él. Cuando es una verdadera ciudad, parece un tejido urdido por la historia. La ciudad se construye siempre en constante batalla con su pasado. Su transformación se levanta sobre la presencia, tantas veces exigente, del recuerdo y su vida exige la batalla constante con el recuerdo y con el futuro. El tiempo confirma una de las más vivas tensiones que construyen la ciudad. Y ésta no hace sino repetir, en eco, el valor que tiene la historia para su presente. No hay ciudad sin historia. No hay ciudad sin el recuerdo de su momento fundacional. No hay ciudad sin nostalgia y melancolía. Y no podrá haber ciudad sin la tensión hacia el futuro. Pues es en el avance creativo hacia el futuro donde la ciudad repetirá el eco del tiempo que la ha formado a sí misma.

La ciudad contemporánea es resultado de luchas ingentes con su entorno. Toda ciudad moderna ha sostenido una lucha imperialista contra la naturaleza. Como tal, la ciudad parece construida para vencer la naturaleza, para mostrar que el conocimiento de nuestro tiempo<sup>4</sup> sólo es verdadero y eficaz si logra vencer la naturaleza. Pero tal victoria aparente no se ha logrado sin consecuencias, pues la asignatura pendiente de la ciudad es la ecología. Y no puede ser de otro modo. La polución de las fábricas genera su riqueza, la destrucción de toda lentitud es el tejido de sus transportes y de sus comunicaciones, la inversión del tiempo natural hace que la noche sea



González Bernal, Honorio García Condoy y Manuel Corrales

igual —si no más especial— que el día, el ruido sustituye al silencio. La ciudad es el reino de lo artificial que se levanta sobre la derrota de la naturaleza. Pero su vida no hace sino repetir las consecuencias de esta derrota. Y la devuelve como un eco diariamente transformado que exige una solución.

La ciudad nació como espacio de libertades y de igualdad. Fue en las ciudades donde se libraron batallas revolucionarias para inventar formas nuevas de igualdad y de fraternidad. Y fue en las ciudades donde se podía poseer una libertad que resultaba imposible de alcanzar en otro lugar. Sin embargo, la ciudad contemporánea ha destruido muchos de esos impulsos. Tan sólo le queda el eco transformado de aquellas batallas por la libertad y la solidaridad entre los iguales. Por eso muchas de nuestras ciudades actuales viven en permanente estado de neurosis. Creadas para la libertad, han generado cárceles y se han convertido en espacios de delito y violencia. Ideadas para inventar nuevas libertades, se han

4. Algo que, como es sabido, entendió muy bien Francis Bacon, uno de los más importantes pensadores británicos que inauguran la modernidad. Su afirmación *knowledge is power* ha debido ser interpretada de nuevo cuando Londres quiso limpiar de contaminación el curso del río Támesis.

hecho monumentos de consumo y de uniformidad. Fundadas para vivir la igualdad solidaria, se han convertido en escaparates de miseria y desigualdad, en escenarios de racismo y de intolerancia, en lugares donde la marginalidad adquiere forma sustantiva. Cuanto más grande y poderosa sea una ciudad, más desigualdad y marginalidad produce. Cuanto más rica sea una ciudad, más pobreza parece destilar. Y es que la ciudad lleva en sí el eco de esta batalla no resuelta entre lo que le hizo surgir y lo que es en la realidad de nuestro fin de siglo.

La ciudad fue siempre creada como lugar de comunicación e intercambio. Las antiguas ciudades se fundaron en lugares privilegiados para el desarrollo de la comunicación: espacios estratégicos, cruces de caminos, nudos ferroviarios, puertos marítimos, confluencias fluviales, etc. Y la ciudad actual sigue haciendo gala de este privilegio del espacio que la comunicación ha transformado: la ciudad es un espacio privilegiado de comunicaciones. Antes, las postas y los correos. Hoy, la fibra óptica, el cable o las conexiones informáticas. Sin embargo, ninguno de los inventos humanos ha hecho posible una incomunicación mayor como la que se da en nuestras ciudades. Una incomunicación que crea la maldición de la soledad impuesta y apenas permite la soledad deseada. Miles de historias de soledad no deseada, de aislamiento impuesto, de silencios obligados hablan de esta derrota de la comunicación. Lo que fue creado por la comunicación genera, sin embargo, inmensos espacios dominados por la incomunicación y la intolerancia. En suma, por la presencia de un falso individualismo que sólo desemboca en la miseria de un estéril aislamiento.

Sin embargo, hay algo esencial en este paisaje de ruinas que puede explicarlo más allá de toda consideración moral que desearía evitar en mi análisis<sup>5</sup>. Y es que la ciudad sólo puede vivir en base a la negación. La negación de sí misma y de todo lo que no es como ella. Por eso su comportamiento es el de una gran paradoja. Y por ello es capaz de generar una extraordinaria fascinación por su misma morbidez. La ciudad siempre se encuentra modelada sobre su propia muerte. Ello explica la fascinación que tiene el discurso sobre la ciudad. Su misma vida está hecha de los anuncios de su muerte. Los contempla

impávida. Son parte de su existencia, que incluye su transformación radical y su propia muerte. Por eso la ciudad es un problema fascinante de nuestro tiempo. Por eso es capaz de recoger, en eco transformado, muchas de las cuestiones que afectan a nuestra época. Analizar la ciudad es analizar esos problemas. O, lo que resulta equivalente, considerar nuestro fin de siglo.

### UN INGENIO DE ENERGÍA

Puede entenderse la morbidez de la ciudad y el interés que ella plantea si se considera que la ciudad es un ingenio de energía. Y ello es especialmente relevante en nuestra ciudad contemporánea. La ciudad de nuestro tiempo es lo que es porque es un inmenso ingenio de energía.

Ya es sabido que la energía constituye uno de los problemas centrales de nuestra civilización de fin de siglo. Tanto en su forma cósmica como en sus diferentes formas que pueden ser aplicadas a la industria. Y, por supuesto, en esa forma particular de energía que es lo que nos constituye como personas y que tantas veces resulta olvidada o castigada. La ciudad deberá, pues, entenderse como un gran ingenio de energía. Y entenderla adecuadamente exige proyectar sobre ella algunos de los rasgos de la energía. Recordemos algunos de ellos para aplicarlos a esta reflexión sobre la ciudad.

La energía posee una característica extremadamente llamativa: es la máxima levedad que es capaz de producir una densidad y una solidez máxima. Tanto que es capaz de producir la materia. Pensar y tratar con la energía exige abandonar criterios de basta solidez o de inmediata densidad. La levedad supone crear una nueva percepción. Supone cons-

5. Nada creo más superficial e inútil que el empleo de un argumento moral cuando debe introducirse un argumento ontológico; es decir, un argumento basado en la estructura de la realidad. Sin un fundamento adecuado, la moral tiene una especial facilidad para convertirse en «moralina», lo que supone su rápido desprestigio y encierra la destrucción de cuanto desea criticar. La abundancia de fáciles «moralinas» es tan evidente en nuestra época que no precisa ser resaltada.

truir una extremada sutileza y sólo podrá ser captada con grandes dosis de verdadero refinamiento. Cuanto más leve, más potente será la energía. Cuanto más leve y sutil sea, más potentes serán algunos de sus resultados. La ciudad debería ser una escuela de levedad, de sutileza, de refinamiento. Lo que supone considerar a la ciudad como un lugar dominado por la energía que es entregada a quienes saben apreciar la levedad que la conforma.

La energía procede por impulsos, por cuantos, por flujos. Elementos que nada tienen que ver con componentes sólidos, sino con tendencias abiertas, con espacios dominados por tensiones, con perspectivas inquietantes. Un impulso no se agota nunca en su realización. El impulso supone una densidad extraordinaria en su punto de partida, es un inicio del que no se conoce el término. Un comienzo que se confiesa abierto y que no desea ser nunca cerrado. Un comienzo que desencadena una serie de reacciones cuyas consecuencias son imprevisibles, por encontrarse siempre abiertas. Quien desee analizar la ciudad y entender su estructura trágica, deberá emplear un análisis de tendencias. Porque la ciudad sólo podrá entenderse como enciclopedia de tendencias, como escuela de deseos, como lugar rico en vibraciones de energía.

La energía se produce en espacios de tensión muy determinados. Ella misma no es sólo capaz de generar tensión, sino que surge en la tensión misma. Su entorno es el entorno de la tensión, de la polaridad, de lo intermedio. Saber apreciar las tensiones permitirá entender mejor la ciudad. Tan sólo una metodología que sea lo suficientemente compleja como para considerar el valor sustantivo de las tensiones, el valor de los problemas abiertos y que pueda negar —como falsas— las consolaciones que anulan la tensión, será eficaz para analizar lo que sea la ciudad de nuestro tiempo. Vaya con ello mi aviso para aquellos que buscan valores fijos, referencias santificadas, lugares estáticos. Conseguirán cuantos quieran en la ciudad. Pero todos ellos son falsos. Pues la única realidad que enseña la ciudad es la realidad de la energía. Esto es, el valor de la tensión. La muerte de la tensión es la muerte de la ciudad. Como es la muerte de todo aquello que es vivo. El coraje de la tensión es el coraje de la energía. Y el ori-

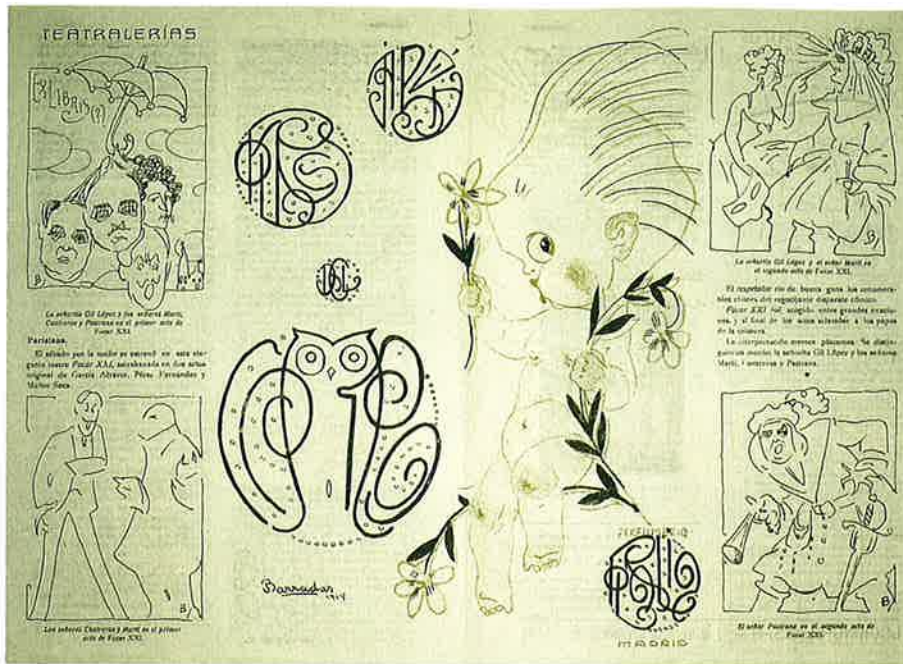
gen de esa paz tan particular que es la paz fundada en la tensión reconocida. Quizás la única paz que nos es posible conseguir.

Pero la energía vive sobre la amenaza constante de su desaparición. Es la lección del segundo principio de la termodinámica, que posee múltiples traducciones<sup>6</sup>. Lentamente, la energía se disipa. Y muere con una extremada dulzura: por muerte de las tendencias, por aniquilamiento de las tensiones, por triunfo de la solidez que ya no respeta esa peculiar levedad en que consiste la energía. ¿Qué enseña este comportamiento de la energía? Que es necesario considerar todo final con serena paz. Que es preciso considerar la muerte como una etapa de la vida. Que es necesario integrar la dispersión. Que cuanto tiene verdadera energía, se levanta, en suma, sobre la tragedia de una presencia entretrejida de olvidos y desapariciones. Aceptar en paz la propia degradación. Considerarla como necesaria. Eso es una lección de futuro. Pues la energía apunta siempre al futuro y por ello se degrada. La degradación de la energía no es tanto un acto negativo, sino un acto de transformación que se abre al futuro de un modo contundente.

Apliquemos todo lo anterior a la ciudad de nuestro tiempo. Más que en ningún otro tiempo, nuestra época debe descubrir la ciudad como un fascinante y misterioso ingenio de energía. Es lo que es por la energía que es capaz de producir. Nuestras ciudades lo son en tanto son capaces de engendrar energía. Por eso la ciudad se encuentra en constante transformación y vive de su propia tensión. Los análisis más acentuados de la ciudad contemporánea son análisis realizados siguiendo los flujos de energía<sup>7</sup>. Y como energía deberá analizarse el poder, el dinero, la cultura, las oportunidades, los niveles de decisión, las posibilidades de comunicación que la ciudad ofrece.

6. Entre ellas, el fundamental concepto de *sustainability*, que preside gran parte de las discusiones sobre la dinámica del desarrollo y de la destrucción ecológica de las sociedades industriales.

7. Como apuntan las contribuciones del interesante volumen: BIRD, John; CURTIS, B. et al. (eds): *Mapping the Futures. Local Cultures, Global Change* (London: Routledge, 1993); especialmente las referencias acerca de los espacios del futuro (pp. 59 y ss.).



Barradas. Ilustraciones de la revista *Paraninfo*

Pero junto a ello, y como ocurre con la energía, la ciudad es lugar de riesgo. Nunca se hace tan sustantivo el riesgo como en la ciudad. Y mucho más en la ciudad contemporánea, que, del mismo modo que afila sus niveles de energía, afila sus niveles de riesgo. La ciudad es lo que es en nuestro tiempo porque ofrece elevadas cotas de riesgo. Quien sea capaz de afrontarlas, será capaz de entender la ciudad. De captar lo positivo y lo negativo que la ciudad ofrece. Y de seguir su camino de vida entremezclada con la muerte y con la destrucción. Pues el destino de la ciudad es el destino de la energía. Ella es ámbito de la levedad. Ella se convierte en lugar, por excelencia, del riesgo y de la apuesta. Pensar la ciudad es pensar la energía. Y pensar en términos de energía. Nunca debe olvidarse.

### UN LUGAR MÁGICO

Todos recordamos con especial intensidad algunos lugares importantes en nuestra vida. En ellos han ocurrido muchas cosas que nos han formado como somos, que nos han inspirado. Esos lugares han sido escenarios de amor o noches de dolor. Descubrir esos

lugares es descubrir lo más íntimo e interesante de nuestras vidas. Son esos lugares los que califican nuestra vida y nuestra historia. Construirlos o encontrarlos no es tarea fácil. ¿Por qué son tan importantes estos lugares? Porque crean una triple identidad: la identidad consigo mismo, la identidad de la relación con los otros y la identidad con el pasado<sup>8</sup>.

Pues bien, la ciudad contemporánea se revela —por aproximación o por negación— como uno de estos lugares. Una verdadera ciudad será un lugar sólo si permite a sus ciudadanos que se construyan como sujetos, si permite la relación con los otros y si es capaz de provocar una asunción de su propio pasado. Será, entonces, un lugar mágico que es capaz de construir la propia identidad como ser humano, como ser social y como ser histórico. No todas las ciudades cumplen estas tres funciones, claro está. Pero las verdaderas ciudades contribuyen a cumplirlas. En ello les va su ser. Y en su construcción se apuesta por el mantenimiento de ese nivel de ener-

8. Empleo, en esta descripción del lugar, el sugerente análisis de AUGÉ, Marc: *Pour une anthropologie des mondes contemporains* (Paris: Aubier, 1994), pp. 156-175.



Cena-homenaje a Hernando Viñes, 1936

gía que la conforma como tal ciudad. En suma, que le transforma en un lugar creador de magia. La magia que es capaz de formarnos a nosotros mismos, de formar la sociedad, de asumir la historia.

En primer lugar, la ciudad es —o debe ser— un lugar de construcción de identidades personales. Lo ha sido a lo largo de su propia historia. En la antigüedad clásica, ser humano era ser un ciudadano, pertenecer a una ciudad. Poseer razón era poder hablar en la ciudad y participar en su gobierno. El orgullo de ser un ciudadano siguió manteniéndose como criterio de identidad en tiempos pasados. En este fin de siglo, las cosas no resultan tan sencillas. No resulta nada fácil convertirse en un ser humano por el mero hecho de pertenecer a una ciudad. La ciudad se ha convertido en un lugar universal. Ya no se puede hablar de *polis*, sino de *cosmo-polis*<sup>9</sup>. Y es ahí donde parecerá preciso construir una identidad propia. Una identidad que se construye en una atormentada relación con la multitud, como entendió Edgar A. Poe o mostraron las descripciones que

Charles Baudelaire o Walter Benjamin hicieron de París. Una identidad que sólo puede construirse como diáspora. Y que será tanto más real y segura cuanto más universal. Pues la ciudad contemporánea deberá hacer de sus ciudadanos y ciudadanas seres preparados para la universalidad y para la tolerancia.

La ciudad como lugar construye la relación de uno mismo con los otros. Lo ha hecho a lo largo de su historia, ya que civilidad y urbanidad son sinónimos de ciudad. El problema es cómo lo puede hacer en nuestro fin de siglo. No hay muchos motivos de esperanza para pensar que se está generando una civilidad de fin de siglo. Nuestra ciudad contempo-

9. Un aspecto indicado con gran eficacia teórica por Edgar MORIN en su *Terro-Patrie* (París: Seuil, 1993), pp. 15-71.

ránea parece destrozar el tejido de sociabilidad que la ha hecho posible. Precisa crear uno nuevo. En ello le va su vida y su subsistencia<sup>10</sup>. Es urgente que la ciudad cree nuevas formas de convivencia, que enseñe a respetar las diferencias, que haga de la tolerancia un componente necesario del propio placer. Es preciso que la ciudad construya una nueva sensibilidad en la que todos puedan ser reconocidos en cuanto son diferentes. Para ello, la ciudad deberá crear ámbitos de esa deseada y necesaria soledad que es la base de toda verdadera vida civil y que es el presupuesto cierto de toda verdadera diferencia.

Una ciudad deberá ser un instrumento para generar una particular relación con el pasado, con la historia. Las grandes ciudades son ciudades con un pasado siempre actual. Ciudades enorgullecidas de su historia. Y ciudades que generan sensibilidad por el pasado. Como si supieran que cuanto son lo deben a su pasado. Por eso se esfuerzan en rescatar el pasado. En hacerlo presente de modo obsesivo. Claro es que al pasado no se le puede conjurar. Debe ser mimado. Debe ser sugerido. Nunca debe ser impuesto. Pues en el pasado se encuentra un componente esencial de cuanto somos y de cuanto podemos ser. La presencia del tiempo se plantea de un modo nuevo en la ciudad contemporánea. No se plantea como una forma de recuerdo o como nostalgia tranquilizadora, sino como un estímulo para la acción. Pues lo verdaderamente nuevo será concebido en su relación tensional con el pasado. Ahí está el secreto de las grandes ciudades: las que saben convertir su

pasado en motor de futuro. Recuperan su pasado para destruir tópicos. Pues el pasado no es nunca un conjunto de tópicos, sino una invitación a crear lo nuevo, una exigencia de creación/siempre mantenida.

Estos tres rasgos permiten caracterizar la ciudad de nuestro tiempo como lugar y no solamente como espacio. Pero no lo hacen de un modo simple o mecánico. Pues no es la identidad mecánica lo que caracteriza a la ciudad como centro de energía. Nuestras ciudades tienen ante sí estos tres desafíos: la construcción de la identidad personal, la construcción de la sociabilidad, la construcción del pasado como estímulo para crear un futuro. Un programa abierto en tres frentes, que dejo indicado para quien desee pensar cómo debe ser la identidad personal, la relación social y la memoria en nuestras ciudades actuales.

#### UNA ESCUELA DE LUJO Y FRUGALIDAD

¿Hemos advertido que las ciudades de nuestra época son monumentos al exceso? Exceso de luz, de comunicaciones, de energía, de situaciones, de oportunidades, de desigualdades, de problemas, etc. Un exceso tan llamativo que parece exigir una actitud heroica para atenderlo. Un exceso que se traduce en los grandes rascacielos, en las grandes autopistas, en los grandes monumentos, en las grandes concentraciones humanas. Un exceso que no parece detenerse si

González Bernal. *Composición*, c. 1935

10. Tal es la tesis central aportada por: CASTRO, Roland: *Civilisation Urbaine ou Barbarie* (Paris: Plon, 1994), pp. 15-27.





se atiene a la evolución de las ciudades de nuestro tiempo. El problema es que el exceso puede aniquilar el lujo. Y el lujo es uno de los fundamentos sobre los que debe levantarse la ciudad contemporánea.

Pues, en efecto, la ciudad es producto del lujo. Necesita el lujo para poder existir. Las grandes ciudades del pasado se construyeron con lujo. Pero el lujo no es nunca un exceso. El lujo supone combatir la miseria y la desigualdad, pero no exige la riqueza para practicarlo. El lujo es la riqueza de la identidad personal, la riqueza de las relaciones con los otros, de la riqueza de la memoria. Y el lujo siempre requiere, aunque parezca paradójico, una gran austeridad. Ocurre con el lujo lo que acontece con la verdadera riqueza: nunca es ostentosa, nunca se muestra. Todo lo más se insinúa. Y pronto se retira a sí misma para poder disfrutar de cuanto permite poseer. Del mismo modo, el verdadero lujo exige intimidad y sobria soledad para ser vivido como tal. El exceso, por el contrario, es como la nueva riqueza: es una ostentación, una abundancia sin límites, un gasto sin selección, una vanidad que no entiende de orgullo. El lujo exige una dura ascesis. El exceso sólo precisa saber gastar. Nuestras ciudades contemporáneas luchan

entre el lujo y el exceso. Harían bien en aprender de aquella vieja virtud romana que era la «frugalidad» y que no impidió ese lujo fascinante que supo crear la Roma republicana.

Precisamos ciudades que nos enseñen el verdadero sentido del lujo. Pues el lujo es necesario para respetar diferencias, para crear tolerancia, para despreciar la envidia y la vanidad, para construir la magnanimidad. Tal es una de las aportaciones más interesantes de la ciudad. La ciudad surgió siempre como escuela donde se aprendían los usos del lujo. Fue una escuela de lo variado, de lo gratuito, de la riqueza de posibilidades, de la variedad de oportunidades, de las máscaras posibles, de las múltiples vidas, de los oficios variados, de las libertades, de los pecados y de las virtudes.

Ahora bien, ese lujo sólo puede ser practicado con frugalidad. Si no, se convierte en exceso. Y entonces pierde su rigor porque necesita ser aireado, precisa ser mostrado. El lujo encierra esos nuevos sentidos de la frugalidad, la austeridad, la igualdad y la tolerancia que son rasgos de la verdadera riqueza. Una riqueza que, afortunadamente, no se mide sólo por cuentas bancarias, por posesiones materiales o



Biblioteca del  
Centro Mercantil



José Borobio. Boceto para el café Salduba, 1933

por estímulos de vanidad. Se mide por la riqueza de la identidad personal, de la relación con los otros y de la relación con la historia. Nuestras ciudades deben invertir en ese lujo. Tal es el lujo que ofrecen algunas ciudades de la vieja Europa, algunos lugares escogidos de América, los laberintos de las medinas árabes o la penumbra de laca de las viviendas orientales<sup>11</sup>. Nada hay en ellos de exhibición hortera, de monumentos extraños. Tan sólo muestran el lujo de vivir en una ciudad. Y el orgullo de poder compartirlo en el silencio de la vida cotidiana.

\* \* \*

**11.** El magnífico, y ya clásico, ensayo de Junichiro TANIZAKI: *Elogio de la sombra* (Madrid: Siruela, 1994), felizmente recuperado para los lectores y lectoras en castellano, supone un cúmulo de certeras reflexiones sobre el poder de las sombras y las sugerencias como elemento distintivo de las culturas orientales frente a las occidentales.

La ciudad contemporánea posee una vida tejida de muerte, una vida ceñida de peligros. Ella es el espacio de la apuesta y del riesgo. Es máquina que repite el eco de los problemas que la atenazan. Es un poderoso ingenio de energía que exige las categorías de la energía para ser entendida. Debe convertirse en un mágico lugar que permita construir la identidad personal, que cree nuevas formas de sociabilidad y que sea capaz de hacer de la historia y de la memoria un motor de futuro. Un lugar que sea capaz de generar sorpresas y de mantener secretos. Un lugar de lujo contenido y de belleza matizada.

En este fin de siglo, la desmesura, la desigualdad social, la intolerancia, la soledad, la muerte de toda duración y el triunfo de la prisa luchan contra la identidad personal, contra las nuevas formas de sociedad y contra el pasado, como si todos ellos fueran enemigos despreciables. Parecen aniquilar lo que sea una verdadera ciudad. Nunca como ahora resulta tan sencillo entonar un canto de lamentación. Pero yo no me resigno a iniciarlo. Los cantos negativos son siempre deseados en épocas como la nuestra, que ansía el oropel de falsos profetas y de cómodos con-

suelos. La ciudad vive, como la energía, de su propia muerte. Y si es algo, será una tendencia, un impulso, una tensión, un anhelo mantenido. Y, por ello, una exigencia siempre dolorosa y estimulante.

Quizás debamos pensar la ciudad en forma nueva. Rescatar sus ecos, pensar sus tendencias, construirla como un lugar, sentirla como un verdadero lujo. Al hacerlo, deberemos pensar si Zaragoza, que es nuestra ciudad, es un lugar de ecos, un ingenio de energía, una escuela de identidad personal, un camino de cosmopolitismo, una lección de historia desprovista de tópicos y una escuela donde se pueda aprender ese lujo que sólo la austeridad puede cincelar. Si no lo es, habrá que añorar otras épocas en las que Zaragoza fue una verdadera ciudad porque no se resignó a ser sólo una suma aritmética de habitantes, un conglomerado de edificios, una colección de monumentos muertos, una exhibición de excesos de escaso gusto y un mero recuerdo de tópicos inútiles que impiden pensar el futuro. Sólo entonces, aprender del pasado será un instrumento de futuro. Ojalá que exposiciones como ésta constituyan una invitación a iniciar la tarea.



Rafael Barradas.  
*Quiosco de Canaletas, 1918*

# LUCES DEL MUNDO MODERNO



Javier Pérez Rojas

Los distintos sistemas de alumbrado público que van del aceite a la luz eléctrica proporcionan imágenes y percepciones diversas de la noche urbana. La rutilante luminosidad que consigue la luz eléctrica fue ponderada por la sensibilidad modernista como un símbolo estético y de progreso. La luz definía en la noche las diferentes áreas de la ciudad: los lugares intensamente iluminados de las calles principales y plazas con sus cafés y escaparates, la penumbra del farol solitario en las zonas secundarias y la casi oscuridad de los barrios obreros y zonas rurales, donde el tenue resplandor de las ventanas y puertas abiertas era casi el único alumbrado público que se apagaba a la par que la vida doméstica.

En las décadas que siguen a la invención de la luz eléctrica, la fascinación por tan mágico descubrimiento que ha aportado el progreso humano se deja sentir en la literatura y el arte. La electricidad entra en la iconografía artística a la par que las nuevas facetas de la vida urbana que acontecen bajo sus bombillas y neones.

Cuando la luz eléctrica llega a las exposiciones universales el espectáculo alcanzó un nuevo resplandor. La electricidad pasó a ser una de las protagonistas en los certámenes, levantándose en su honor pabellones, e incluso exposiciones. Los arcos perfilados de bombillas en las ferias y fiestas de las ciudades maravillan a los espectadores. Las crónicas periódicas de casi todas las ciudades españolas hablan

de un espectáculo fabuloso y mágico, de un nuevo arte, acudiendo a metáforas simbolistas en las que se compara su brillo con el fulgor de la más variada pedrería<sup>1</sup>.

Con mil bombillas brillan «como ascuas de oro» los kioscos de música de las ferias, los pabellones que las entidades recreativas levantan en los paseos, y en especial los arcos que las propias compañías eléctricas erigen a las entradas de los recintos. Las ferias con sus casetas y atracciones hacen de la noche un espectáculo de luz y color. También los cinematógrafos llegan, en un principio, con las ferias como un espectáculo ambulante; las portadas de sus barracones se anuncian con una chillona trompetería de órganos barroco-modernistas abundantemente iluminados. El cine, como modernista espectáculo, hace de la luz eléctrica uno de sus principales reclamos; la luz llega a ser en la fachada de los cines un elemento de la composición arquitectónica.

Con el modernismo, y sobre todo con el Art Déco, se asiste a un período de especial significado en la penetración de la modernidad en España. Las imágenes del mundo contemporáneo, las diversas facetas de la vida urbana, entran, de manera decidi-

1. En estas líneas se ha seguido casi textualmente el epígrafe «La luz» de mi libro *Cartagena 1874-1963*. Murcia: Editora Regional, 1986, p. 53, trabajo donde igualmente hay abundantes descripciones del efecto de la luz en las fiestas y ferias, pp. 53, 85-87.

da, a formar parte de la iconografía del arte español, sin que ello suponga una ruptura con otros temas de carácter más tradicional. Aunque nuestros artistas del fin de siglo se sintieron ante todo atraídos por el mundo rural o por lo urbano periférico y marginal, a través de «las luces de la ciudad» se manifiesta una complacencia ante el espectáculo variopinto de los tiempos modernos: el centelleo de las nuevas farolas; los altos edificios iluminados; los nuevos locales de ocio y comercio; los cines; los cabarets; los escaparates; los automóviles y los aviones que cruzan repentinamente el cielo, y hasta los postes y cables del tendido eléctrico que inspiran a literatos y pintores (Gómez de la Serna, García Maroto, Lekuona, Almada Negreiros...). Las luces de la ciudad no son un simple sistema de alumbrado, subrayan una ciudad dinámica inmersa en una espiral vertiginosa.

Al margen de la exaltación futurista, la veneración que despertaba la luz eléctrica fue lógicamente enorme y su presencia como estímulo o icono en la creación artística fue inmediata.

El trepidante dinamismo de la gran ciudad contemporánea y la belleza de las máquinas, motores y chimeneas fueron, como es sabido, objetos de atracción del Futurismo. No obstante los radicales manifiestos futuristas, la máquina ya formaba parte de la iconografía del progreso en la sociedad industrial decimonónica<sup>2</sup>. La máquina era vista como un elemento generador de riqueza y prosperidad, representaba la industria y estaba colocada bajo la tutela de Minerva. Por otro lado, la extensa producción de Julio Verne se desarrolló en torno a lo que serán algunos de los grandes descubrimientos de la ciencia y la técnica. Sin embargo, con los futuristas la máquina alcanza una nueva dimensión como un modelo artístico rupturista, al cual miran las artes y la arquitectura.

Los futuristas italianos, sirviéndose de un lenguaje vanguardista que supera en intensidad los antecedentes del impresionismo, puntillismo y modernismo, plasmaron apasionadamente el ritmo dinámico de la ciudad moderna, sus ambientes de luz y movimiento. Es quizás de noche, bajo el efecto de las «violentas lunas eléctricas», cuando todo este mundo adquiere una mayor fuerza y «vibración». Como es bien sabido, Ramón Gómez de la Serna,

además de la vanguardia española, ya dio tempranamente a conocer el manifiesto futurista en 1909 mostrándose promotor de las nuevas experiencias artísticas. Estas visiones aceleradas de los futuristas cuajan en España algo más tarde, sobre todo con los años de plenitud del Art Déco, pero es durante el paréntesis de la primera guerra mundial cuando estos temas parecen tomar rumbo. El ultraísmo literario puso gran énfasis en abrirse al mundo moderno: cantar los automóviles, los aeroplanos, los tranvías, la gran ciudad... Los literatos Cansinos-Asséns, Guillermo de Torre, Pedro Garfias, Eugenio Montes o Juan Larrea, entre otros, han dejado numerosas poesías en las que se capta ese desplazamiento temático<sup>3</sup>. Entre los artistas que comienzan a hacerse eco de los tiempos modernos desde una nueva orientación plástica destaca la aportación de Rafael Barradas y Torres-García, que traducen el ritmo dinámico del espectáculo de la ciudad con sus tranvías y cafés. El primero pronto se vinculó al entorno Ultra<sup>4</sup>. La presencia de los Delaunay y de otros artistas foráneos, junto con el retorno de Vázquez Díaz, estimularon notablemente esas conexiones con la modernidad dejando una patente huella. En conjunto hay que destacar que las luces de la vida moderna se encienden en nuestras creaciones artísticas con mayor intensidad a partir de 1920. Incluso es posible establecer paralelismos entre las vivencias modernas que trae la pintura y ciertos planteamientos arquitectónicos.

2. Véase, Francis D. Klingender. *Arte y revolución industrial*. Madrid: Cátedra, 1983.

3. Gloria Videla. *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos, segunda edición 1971.

4. Jaime Brihuega. *Las vanguardias artísticas en España*. Madrid: Edt. Istmo, 1981. La relación entre ultraísmo y arte ha sido ampliamente abordada por Eugenio Carmona: *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes de las vanguardias artísticas en España 1900-1936*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1991. Sobre Barradas véase el Catálogo de la exposición *Barradas Exposición antológica 1890-1929*. Zaragoza. 1992, en especial los textos de J. Brihuega «Saturno en el sifón. Barradas y la vanguardia española»; E. Carmona, «Rafael Barradas y el «Arte Nuevo» en España, 1917-1925», junto a otros de A. Kalenberg, R. Santos, C. Lomba, A. Peláez y F. Miralles; una biografía bastante completa en: Raquel Pereda. *Barradas*. Montevideo: Galería Latina, 1989.

A pesar de la importancia que hoy tienen los artistas afines al vibracionismo y ultraísmo en la configuración de una iconografía de los tiempos modernos, ésta se hubiera desarrollado igualmente por otras vías, gracias al estímulo del cine, la fotografía periodística y el protagonismo de los ilustradores gráficos en la difusión de esas imágenes y vivencias del mundo contemporáneo ya desde 1910. Los movimientos más o menos vanguardistas hacen bandera de los signos maquinistas contemporáneos, pero si se ahonda en unas fuentes más cotidianas se constata que en buena medida eran gérmenes que estaban en el ambiente y que al poco alcanzan un gran desarrollo<sup>5</sup>.

En muchas ciudades españolas los ilustradores gráficos representan un arte más de actualidad y mundano, en parte debido a que se trata de un arte más libre que debe visualizar narraciones y pasajes de autores contemporáneos.

El mismo Juan Gris como ilustrador de la revista catalana *Papitu* es un magnífico ejemplo en la creación de esos ambientes con personajes chic y sofisticados vestidos según los diseños de la última moda.

### CAMINO DEL DANCING

El anhelo cosmopolita, que aflora en España con el inicio del siglo, es a partir de 1914 cuando emprende el camino ascendente y bien se puede constatar en multitud de ilustraciones que recrean un mundo moderno y desinhibido, ambientes chic y sofisticados con dandys y mujeres de escotadas vestimentas que fuman, beben y bailan al son de los nuevos ritmos en los grandes hoteles y cabarets; salen solas, lucen con desenvoltura las nuevas creaciones de la moda, empuñan la raqueta de tenis y conducen su propio vehículo. La mujer moderna y decidida, pero con una carga vamp que denota todavía una filiación al fin de siglo, la muestran los ilustradores como si se tratara de un tipo cotidiano, pero que en realidad contrasta con lo que era la vida provinciana española. No obstante, dibujantes como Penagos crearon unos tipos femeninos que influyeron en sus contemporáneos. La moda más al día, las creaciones de Paul

## La Esfera

7 Octubre 1916

Año III - Núm. 115

ILUSTRACION MUNDIAL



J. Vila. *American bar*, 1916

Poiret y después las de Coco Chanel aparecen tempranamente recogidas en ilustraciones de Gos, Penagos, Bartolozzi, Zamora, Xavier Gell, Joan Vila, Ricardo Marín o Lozano Sidro. Estas modas atrevidas

5. En un ámbito provinciano como Cartagena, encontramos en 1913 textos sobre el ímpetu de los tiempos modernos firmados por ABC que podrían incluirse sin duda entre algunos de los llamados ultraístas: «El hombre se aleja para siempre en su automóvil frenético o en su ligero aeroplano. Su soberbia de creador obra por despecho. Entrega su pensamiento a la telegrafía sin hilos, su voz al gramófono; su historia, al cine. En breve se anunciará con los demás planetas. Es fugaz y aspira a ser eterno». Desconocemos la identidad de ABC, pero el escritor Juan Pujol, un año antes, había escrito un artículo sobre cubistas y futuristas quizás estimulado por la exposición de la sala Dalmau de Barcelona (Pérez Rojas, ob. cit., 1986, p. 70).

que rompen con el encorsetamiento anterior no son una simple banalidad femenina; son también un símbolo de liberación y modernidad, de afirmación de una personalidad. De Poiret a Chanel hay un camino que va de la sofisticación a la plena libertad de movimientos. La moda se adapta a un nuevo tipo de vida y aspiraciones. En apenas unas décadas se pasa de la mujer estética, sujeta a unas ataduras que hacen de ellas más bien un objeto, a una imagen activa al servicio de la cual se pone una nueva moda que tiende a diluir las diferencias entre los sexos, siendo la *garonne* la imagen más fidedigna de todo ello. Al menos en apariencia, se pasa de la mujer objeto a la mujer sujeto. Por tanto, el tema de la moda, más que verlo como una simple frivolidad, hay también que relacionarlo con una nueva vivencia del mundo moderno. Dentro de este radical proceso de eliminación de lo superfluo se encuentran los nuevos trajes de baño, ajustados y elásticos, que dejan ver las formas del cuerpo. La imagen del hombre experimenta igualmente notables transformaciones, aunque la ruptura no es tan fuerte como la de la mujer. Pero ambos, con sus escuetsos bañadores, se mueven ágilmente, a partir de los años veinte, en las playas y nuevas piscinas iluminadas que invitan al baño nocturno. Las fotografías que las revistas ilustradas llevan de las nuevas playas y piscinas parecen alentar a los pintores y dibujantes a trasladar los cuerpos atléticos que modelan el deporte y la higiene. De entre los muchos ejemplos, se pueden recordar el estupendo cartel de José Renau para la piscina de Las Arenas en Valencia<sup>6</sup> o el cuadro de Marín Bagüés *El Ebro*<sup>7</sup>, que el pintor en su cuaderno de notas dio el sugestivo título de *Los placeres del Ebro*. La vida moderna tiene una faceta sensual y placentera en la que el gozo del cuerpo se hace posible en la conquista de una serie de libertades y superación de tabúes. El título del cuadro de Marín Bagüés puede muy bien ilustrar el espíritu de un importante apartado del arte español de estas décadas, que de la mano del Art Déco descubre la vida de la ciudad moderna con cierto optimismo. Las luces de la ciudad iluminan los momentos placenteros del paseo, del baile, de la feria, del baño, del café, del cine...

Aunque notas expresionistas afloran en diversos artistas españoles del periodo, la actitud de éstos

ante las manifestaciones de la vida moderna es más bien hedonista y placentera, puede apreciarse en algún momento rasgos de melancolía, pero el espectáculo de la vida contemporánea invita a disfrutar, a vivir intensamente y sin cortapisas el momento presente; ante la situación de tensión e inquietud de un futuro imprevisible, aprovechar los minutos de felicidad parece ser la consigna de gran parte de las ilustraciones y pinturas. Las angustias, dudas, incertidumbres parecen encontrar su modo de expresión desde el surrealismo, el expresionismo y el fotomontaje.

La liberalización que suponían ciertos aspectos de la moda y de las nuevas costumbres en la España tradicional fue combatida por grupos ultraconservadores y ciertos estamentos religiosos. La moda era perversa y pecaminosa; acortar vestimentas, expedir un pasaporte al infierno, y las nuevas danzas incitaban a la lascivia. El dibujo de posguerra de la joven que baila acompañada del diablo es una evidencia de la identificación de un tipo de ocio con el resquebrajamiento de la moral tradicional. Si se repasa el catálogo de la pintura española de posguerra se encontrarán pocas escenas de cabaret, jazz-band o de parejas entregadas al frenesí de las nuevas danzas. Los bailes más sanos son los folclóricos.

Los locales de ocio y reunión son un importante punto de encuentro donde se tejen parte de las relaciones humanas y donde mejor parecen hallar su lugar el mundo dandy y chic. Las pinturas con ambientes de bares, bailarines, orquestas y bañistas forman parte de la iconografía de una época muy concreta del arte español, la del Art Déco de los años veinte y treinta, y más que representar una realidad cotidiana ampliamente difundida fuera de las grandes capitales, son el anhelo de expresar una emotiva vivencia del presente, que muy especialmente el cine ponía ante los ojos del público. Estos temas eran tratados por los pintores y dibujantes de cualquier ciudad medianamente importante en España. El esti-

6. Pérez Rojas 1990, p. 627.

7. Manuel García Guatas. *Marín Bagüés (1879-1961)*. Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento, Zaragoza: Ayuntamiento, 1979, pp. 22 y 68.



Vidriera del Centro Mercantil

lo difería muy poco de unos u otros, y estaba en sincronía con lo que por otros puntos de Europa o América se realizaba. En Zaragoza en concreto pueden encontrarse curiosos ejemplos al respecto. La tradición del café como centro de tertulia de literatos y artistas ya tenía en España una larga tradición<sup>8</sup>. En la época del modernismo destaca la importancia de cafés como el Quatre Gats de Barcelona o el Levante de Madrid. El café y el café cantante aparecen en pinturas de Ramón Casas, Picasso, Canals, Ricardo Baroja o Gutiérrez Solana. De una fecha más avanzada como 1925 es la célebre pintura de Gutiérrez Solana *La tertulia del Pombo*, presidida por el escritor Gómez de la Serna. Pero no es en el café bohemio ni el literario donde se reflejan con más intensidad las nuevas luces de la modernidad, sino en los locales de flamante arquitectura, más ordenados y resplandecientes, definidos a partir de los años treinta por el efecto del neón, y en los que dominan la pureza de los materiales, los grandes ventanales, los mármoles de las fachadas y zócalos, las barandillas y apliques metálicos en forma de tubo, los techos acristalados... Lugares como el Bar Chicote de Gutiérrez Soto en Madrid o el Salduba de Borobio en Zaragoza. Los ambientes de music-hall fueron tratados ya por algu-

nos pintores formados en el fin de siglo como Anglada Camarasa, quien por cierto estaba muy interesado por los efectos de la luz artificial<sup>9</sup>.

En estas escenas del local de reunión se puede trazar como una línea divisoria en torno a los años veinte. Las de la primera fase son de ambientes muy selectos, elitistas, de tono aristocrático que se desarrollan en grandes hoteles o restaurantes, reuniones en torno a una taza de té, o en la terraza o jardín, de los que han dejado innumerables ejemplos Gos, García Benito, Varela de Seijas, Manchón, Penagos, Marín... La extravagancia, el erotismo y decadentismo, en un principio, de estas ilustraciones está en relación directa con escritores como Antonio de Hoyos y Vinent, Trigo, García Sanchíz, Zamacois...

8. Antonio Bonet Correa. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Antonio Bonet Correa el día 13 de diciembre sobre los cafés históricos. Madrid, 1987.

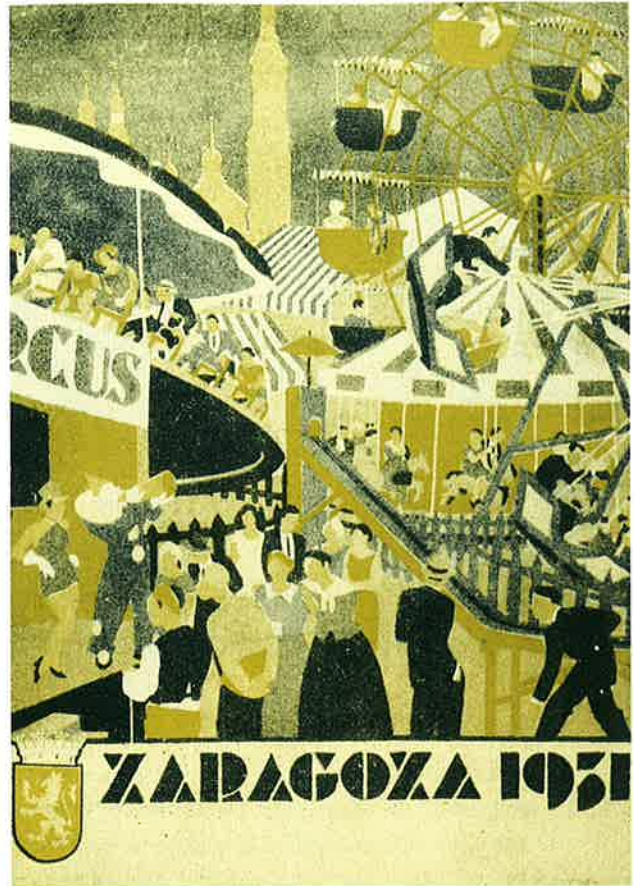
9. Los nuevos ritmos urbanos de los años veinte supusieron la decadencia de los cafés concierto que tuvieron una gran importancia años atrás; Emilio Casares. «El café concierto en España», *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid: Editorial Complutense, 1994, tomo II, pp. 1.285-1.293.



Una versión de este tema desde una posición pictórica avanzada es la *Escena de café* de Barradas (1913), donde se distinguen desde ese esquematismo los elegantes sombreros de las damas; para ver la diferencia basta compararlo con el curioso *American-bar* (1916) del dibujante catalán Joan Vila, de un ostentoso manierismo y abarrocamiento. La sociedad cosmopolita, relajada y chic que se reúne en la rotonda del Palace de Madrid tiene una de sus más sugerentes visualizaciones en un dibujo de Ricardo Marín, que fue publicado en la revista *La Esfera* de 1917 ilustrando *Five o'clock tea* de De Hoyos y Vinent. En la narración de De Hoyos hay «mujercitas, frágiles como muñequillas, que toman té con limón, para no engordar; fuman pitillos, lucen túnicas deliciosas creadas por la Chanel» y hombres que «beben bronks, cocktails, flips, sours, coblers, fizzes, long-drinks»<sup>10</sup>. El dibujo es uno de los mejores de Marín, concebido dentro de una línea un tanto expresionista. No es de extrañar que un poco después, en 1920, encontramos de su mano desenfadadas escenas de jazz-band que figuran entre las primeras que conocemos de artistas españoles.

Los cafés y dancings como un ámbito sugerente y contrastado llaman la atención de los artistas. Así pues, en la iconografía de estos locales de ocio se produce un extraordinario cambio a partir de los años veinte cuando de las escenas en torno al café o la taza de té se pasa a los nuevos locales nocturnos con sus sincopados ritmos de tango, fox, o jazz-band. La reunión mundana en torno a una mesa no desaparece, abundan múltiples ejemplos aún en los años treinta ambientados en los salones de los transatlánticos. Pero con los jazz-band se imponen otros ritmos, se produce una mayor aceleración en la representación de estos temas con músicos y bailarines concentrados en sus frenéticas danzas. La influencia, por ejemplo, de grandes dibujantes como Colin, incluso de pintores como Van Dongen, no puede dejarse de lado. El joven Dalí también realiza bajo todas estas sugerencias en 1922 una divertida *Escena de cabaret* en la que se adivina el eco del entorno ultraísta<sup>11</sup>.

Los pintores, dibujantes y escultores se imponen como un ejercicio de modernidad realizar su jazz-band o interior de cabaret. Un tema que forma



Félix Gazo. Accésit del Concurso del cartel de Fiestas, Zaragoza, 1931

parte de la iconografía expresionista, y Art Déco, pero que también debió de inspirar en gran medida el cine, que por esos años dio películas como *El Ángel Azul* de Stenberg. No se puede entender del todo el mundo de la plástica Art Déco o vanguardista española sin tener en cuenta las imágenes experimentales y de movimiento que el cine proporciona. Una buena parte de nuestro simultaneísmo parece generado por las enseñanzas de la cámara móvil. Incluso muchos de los tipos femeninos a los que los ilustradores dan vida tienen deuda con las vamp cinematográficas.

10. Pérez Rojas, 1990, ob. cit., p. 112.

11. Catálogo de la exposición *400 obras de 1914-1983* Salvador Dalí, Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1983, cat. 38.

gráficas y la gesticulación del cine mudo. El tema de cabaret da un aire de modernidad a artistas que en realidad se mueven en una órbita más tradicional como por ejemplo Demetrio Monteserín.

El cabaret y el jazz-band fueron en algún momento abordados también por los artistas aragoneses. Uno de los primeros en tocar dicho asunto fue Luis Berdejo con la pintura *Cabaret* (1922-1924)<sup>12</sup>. Es un cabaret de ambiente plácido que trasluce el clasicismo de su autor: figuras sintéticas, de definidos volúmenes, son los efectos del retorno al orden que ha recorrido el camino que va del cubismo a la plena figuración, una composición próxima al arte de Lhote o Tamara de Lempicka. Las jóvenes *garonne* ya aparecen en esta obra de Berdejo como clara referencia a un tipo de mujer moderna que tiene uno de sus ámbitos cotidianos en el cabaret. La obra *Verbena* (c. 1928) de González Bernal presenta este asunto en un ambiente elegante y mundano sometido a una fuerte estilización en la que el eco de Modigliani se hace presente. Un influjo que llegó de manera un tanto difusa a bastantes artistas de la época. En 1926 el dibujante Echea subrayaba el eco del artista italiano: «¡Ah! tenéis el caso de Modigliani [...] Sus líneas imponderables, casi imperceptibles [...] No se han perdido. Había en ellas tal encanto, tanta riqueza de sugerencias que luego han servido para mil cosas modernas»<sup>13</sup>. Influido por el cubismo sintético, Santiago Pelegrín reduce su *Jazz-band* a un contraste y superposición de planos que lo alejan de la anécdota. También José Borobio hace una animada escena de jazz-band para el Café Salduba de Zaragoza (1933), en la que el bullicio y ambiente de diversión se sugiere a través de cierto sentido caricaturesco y del movimiento de danzantes, músicos y camareros, actuando como elementos dinamizados los letreros que indican la variedad de servicios y espectáculos que ofrece el lugar. La pintura recogía algunos motivos típicos de las composiciones cubistas como las botellas y las pipas, pero en realidad realizados según un criterio de simplificación próximo al purismo. Se trata de un Art Déco elaborado a partir de influencias vanguardistas diversas que indican como se ha asimilado de manera difusa el arte de los Delaunay o Leger. La publicidad que en años sucesivos aparece del Salduba en la prensa de Zaragoza

incide en una imagen animada y selecta del local en la que no se olvidan los instrumentos de jazz. El más realista Martín Durbán también tiene su escena de cabaret. Distintos protagonistas de novelas contemporáneas, desde Ramón Gómez de la Serna a Luis Fernández, hacen del cabaret un lugar donde se tejen parte de las relaciones humanas, y por tanto lugar de parada para todo pintor o escritor interesado por captar el mundo contemporáneo.

La diversidad de enfoques o evolución en la imagen de los lugares de reunión puede quedar reflejada entre el cuadro del vasco Ucelay *Autorretrato con Fernando Regoyos en el café Montparnasse* (h. 1926), y *La puerta giratoria* de Antonio de Gueza. El primero es una visión apacible del café a la luz del día, viéndose, desde los ventanales y la puerta giratoria, otros cafés y coches aparcados. La pintura de Gueza dinamiza la visión del café desde la puerta giratoria que cruza Begoña de la Sota, sumiendo la composición en una imagen quebrada y kaleidoscópica.

La visión arremolinada se dirige igualmente hacia otros campos como el de las alegres y bulliciosas ferias y verbenas, las cuales con sus norias y tióvivos iluminados alteran el ámbito provinciano confiriéndole otra dimensión. La película *Esencia de verbena* de Ernesto Giménez Caballero convierte en protagonista al kaleidoscópico cinetismo ferial. Ramón Gómez de la Serna también se siente atraído por el torbellino de las ferias y carruseles. Los ambientes de ferias fueron llevados al lienzo entre otros autores por Rafael Barradas con ilustración para *La Feria de Neuilly* (1920), Salvador Dalí, Carlos Sáenz de Tejada o Maruja Mallo. El ambiente lúdico de la feria es el motivo de diversos carteles; en Aragón pueden recordarse los de Félix Gazo para las fiestas del Pilar de Zaragoza de 1931 o el de González Bernal para las de 1932.

12. Chus Tudelilla. «El lenguaje de la renovación»; Manuel García Guatas. «Nostalgia de París y Roma», catálogo de la exposición *Luis Berdejo 1902-1980*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994.

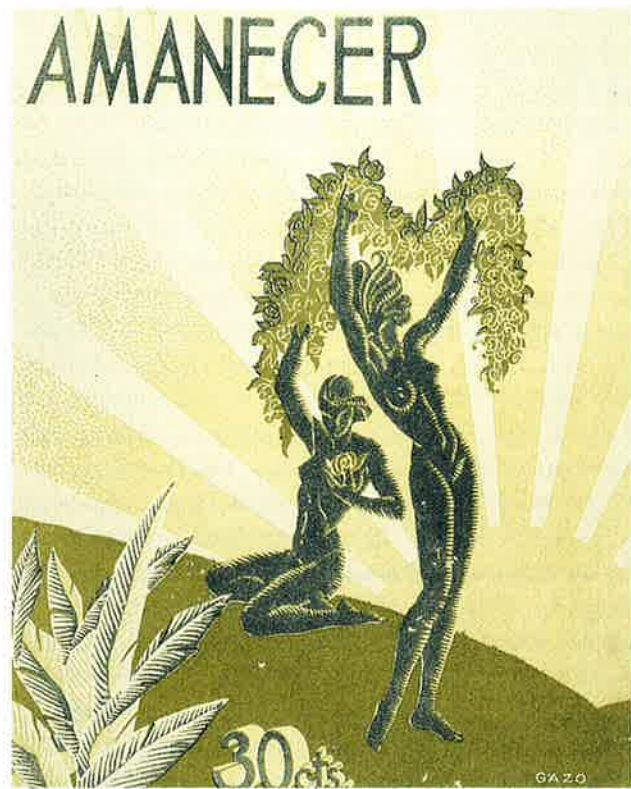
13. Pérez Rojas, ob. cit., 1990, p. 144. Sobre Bernal véase Manuel García Guatas. «González Bernal al margen del surrealismo» catálogo de la exposición *González Bernal*. Valencia: CAMPZAR, 1984.

El gusto del Art Déco por la velocidad y el movimiento se deja sentir en pinturas, esculturas e ilustraciones. Diversos momentos de la vida cotidiana y tradicional son interpretados en clave cinética y simultaneísta. El aragonés Marín Bagüés ha dejado en su singular cuadro de *La jota* uno de los más ilustrativos ejemplos, de aplicación de ese dinamismo de procedencia futurista a un tema folclórico y regionalista, que trasciende de esa manera el localismo.

### A LA VELOCIDAD DE LA LUZ

El ajetreo de la ciudad mostrado con un lenguaje de conexiones vanguardistas tiene también una serie de ejemplos en obras de Barradas y Torres-García en las que se captan vibraciones urbanas a través de los tranvías, carteles y figuras. Los nuevos medios de transporte, que tanto han contribuido al cambio en la percepción del ámbito urbano, entran también en el campo de las artes. De la mano de los ilustradores gráficos llegan los anuncios publicitarios de los automóviles. Éstos, como artículo de lujo minoritario, aparecen primeramente en escenarios de jardines palaciegos con propietarios de distinguidos modales y porte aristocrático. En 1914 la publicidad muestra serenas imágenes del automóvil, sin embargo, a partir de los años veinte la quietud del momento en que se abre la puerta del coche es sustituida por el vehículo en marcha. El automóvil atraviesa escarpados paisajes a mayor velocidad, produciendo nuevas emociones y sensaciones al hombre moderno. El interés del Art Déco por la velocidad genera un ingente número de figuras y objetos en movimiento. Los automóviles, como por ejemplo el que dibuja José Borobio (1927-1930), irrumpen con la velocidad de un meteorito. El descapotable de Borobio en su aceleramiento está a punto de despegar como un avión, sugiere una metamorfosis en avión. Pero el automóvil puede ser también protagonista de otras historias y desenlaces.

El ferrocarril, que no es un tema tan novedoso, se presenta ahora con locomotoras de aspecto más aerodinámico a toda marcha mostrando encuadres diagonales que acentúan la fuerza de su presencia,



Félix Gazo. Portada de la revista *Amanecer*, junio-julio, 1932

como las que por ejemplo dibujan Félix Gazo<sup>14</sup> o Guillermo. Algo similar sucede con las imponentes perspectivas de los transatlánticos, siendo internacionalmente famosos los dibujados por Cassandre en carteles que tuvieron un impacto extraordinario. En el movimiento del tren incide también Ramón Acín (1929)<sup>15</sup>. El placer del viaje a un nuevo ritmo parece

14. Manuel García Guatas. «Félix Gazo entre la tradición y la modernidad», catálogo de la exposición *Félix Gazo 1899-1933*. Huesca: Diputación, 1990, pp. 9-25. Véase también: Josefina Clavería; Andrés Ruiz Castillo. «Félix Gazo en Heraldo de Aragón»; Agustín Sánchez Vidal. «Charlot Gato», catálogo de la exposición *Félix Gazo 1899-1933*. Huesca: Diputación, 1990; Manuel García Guatas. *Publicidad artística en Zaragoza*. Zaragoza: Ibercaja, 1993.
15. Catálogo de la exposición *Ramón Acín 1888-1936*. Zaragoza: Diputación de Huesca, Diputación de Zaragoza, 1988, textos de M. García Guatas, M. Bandrés, J. C. Malner et al., p. 163.

también descubrirse ahora. Pero el medio de transporte que mayor curiosidad y admiración podía despertar es el avión, al cual rinden tributo tanto la literatura como el arte. Entre los carteles y dibujos de los años veinte y treinta es fácil encontrar aviones y también su hibridación con figuras humanas que da lugar a nuevos ícaros con alas de acero, como los de carteles de la guerra civil de Arturo Ballester. En España es probablemente el cartelista y pintor José Segrelles el que emprende mayores vuelos. En algunos de los bocetos de carteles para la Compañía Española de Turismo (h. 1929) hay aviones que atraviesan centelleantes el firmamento en un vuelo nocturno planetario, en el que destacan la magia y misteriosa profundidad que sugieren sus azules. Luz y

dinamismo alcanzan en la obra de este dibujante una intensidad cósmica con pocos paralelos entre sus contemporáneos. Segrelles se siente atraído por un mundo galáctico y sideral, por reflejar los efectos gravitatorios, las atracciones planetarias, los efectos magnéticos. Su luz ya no es la que generan las centrales eléctricas, sino pura energía que emana de los cuerpos, un poder divino. Segrelles fue uno de los pioneros en España en la realización de carteles, para asociaciones y clubes deportivos de Cataluña, que ensalzaban la velocidad de aviones, motos y coches, como es el del Real Aero Club de Cataluña de 1920. Segrelles, pese a tratarse de un artista no vanguardista pero sí muy contemporáneo en algunos carteles, refleja una visión tan emotiva de estos temas que podría ilustrar textos ultraístas. La luz y la velocidad van de la mano en muchas de estas creaciones indicando puntos límites que en última instancia hay que relacionar con el culto al aire que algunos autores han apuntado con respecto al futurismo italiano<sup>16</sup>.

Pehnt habla de una cristalomanía entre los arquitectos expresionistas. Las formas cristalinas emiten rayos o luz en las creaciones de Taut, Bherens o Luckardt<sup>17</sup>. El Art Déco, como han observado Massobrio y Portoghesi: «amministra le luci delle città influenzando le insegne e le scritte luminose, organizzando nei locali pubblici, nelle sale cinematografiche principalmente, imprevedibile spettacoli luminosi»<sup>18</sup>. En el ámbito del Art Déco se conjugan una especial veneración tanto por la luz artificial que se genera en el corazón de una complicada maquinaria, como por la energía luminosa que emana de la naturaleza: la luz del sol y la súbita y violenta luz del rayo. El rayo y el haz de luz se convierten de este modo en uno de los motivos iconográficos más recurrentes del Art Déco junto con la fuente, cual símbolos de un continuo fluir. Un rayo geometrizado, que describe un movimiento quebrado en zig-zag, representa tanto la luz solar como una especie de

#### LA GUERRA EN EL AIRE



Un zeppelin orientándose en la noche con auxilio de las luces de un faro

16. Paul Virilio. «Futurismo y fascismo», *Los Cuadernos del Norte*, nº 39, noviembre 1986, pp. 4-8.
17. Wolfgang Pehnt. *La arquitectura expresionista*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, pp. 36-41.
18. Giovanna Massobrio y Paolo Portoghesi. *Album degli anni venti*. Roma-Bari: Edt. Laterza, 1976, p. 286.

descarga eléctrica. Estos rayos dan lugar a agitados entrecruzamientos que activan las superficies de ordenadas clasicistas arquitecturas Art Déco. Abundan también los rayos solares en abanico como fondo de paisajes silvestres ante los que se recortan las siluetas de animales y figuras. Los rayos del sol vespertino emergen de entre las aguas del mar en multitud de dibujos y relieves acentuando el efecto de amanecer y despertar a través de figuras humanas despezándose, como puede ser el ejemplo de una ilustración del dibujante valenciano Monleón publicada<sup>19</sup> en la revista *Estudios* y el de la portada de Félix Gazo para la revista aragonesa *Amanecer*<sup>20</sup>. La efectista iconografía en torno al hecho luminoso que desarrolla el Art Déco hermana el resplandor solar y el eléctrico como un canto a la energía. Los rayos surgen desde diversos puntos en los múltiples relieves que adornan los rascacielos neoyorkinos. La luz traduce en las creaciones Art Déco un sentimiento de dominio y potencia, de fuerza y tensión, una manifestación del control sobre las fuerzas natura-



Plafón del Centro Mercantil

les, del poder de la ciencia. La luz que emana de los potentes focos o reflectores alcanza un efecto sobrenatural; de ahí la preferencia por las imágenes nocturnas con edificios iluminados que adquieren un efecto deslumbrante y singular de objetos que irradian en la ciudad como creaciones demiúrgicas. No es por ello extraño que tanto en los comentarios de nuestros escritores vanguardistas como en los textos de los arquitectos españoles cuando se enfrentan a la imagen grandiosa de la gran metrópoli los sentimientos sean similares a los que dicen experimentar ante los monumentos de las civilizaciones remotas, y que se rodee de una aureola épica al hombre que controla los nuevos artefactos móviles.

En edificios proyectados a partir de 1914 el detalle luminoso en movimiento les otorga una nueva dimensión. La incorporación de la luz eléctrica a modo de reflector o faro es un motivo cinético muy interesante que, en cierta manera, podría ponerse en paralelo con el interés por el dinamismo urbano de los pintores y literatos. Es un detalle que quiere reafirmar la presencia de unas arquitecturas concretas, pero acudiendo a medios tecnológicos. Ello es importante, pues, conforme avanza la década, la relación luz eléctrica-arquitectura-ciudad cobra un alto significado. La arquitectura de los años treinta lo quiere asumir y resolver con el neón. La culminación de toda esa obsesión por el fenómeno luminoso en movimiento tiene un punto álgido con Buigas, en sus espectáculos de luz, color y movimiento, en los que D'Ors veía el nacimiento de un arte nuevo<sup>21</sup>. La obsesiva presencia del reflector como un nuevo sol controlado, o faro que ilumina en tierra, así como la insistencia en los aviones, están muy en relación con las imágenes que inundan las revistas durante la primera guerra mundial. Verdugo Landi y Metania realizaron múltiples escenas de guerra en las que el

19. Javier Pérez Rojas-José Luis Alcaide. «Del modernismo al Art Déco. La ilustración gráfica en Valencia.» Valencia-Madrid: Calcografía Nacional, Universitat de Valencia, 1991, p. 55.

20. Manuel García Guatas. Catálogo de la exposición *Félix Gazo 1899-1933*. Huesca: Diputación, 1990, p. 160.

21. Javier Pérez Rojas. «La arquitectura y el arte 1900-1939» en Javier Pérez Rojas-Manuel García Castellón *Introducción al arte español. El siglo XX, persistencias y rupturas*. Madrid: 1994, pp. 112-114.

reflector lanza sus rayos de luz desde una torre, barco, avión o faro. El avance de la aviación despertaba admiración, al igual que la intervención de los tanques. Ello da incluso lugar a dibujos fantásticos que elucubran sobre la guerra del futuro: «Frecuentemente leemos hazañas de aviadores de ambos bandos beligerantes. En ellas se relata el hecho, la pelea, el drama, el triunfo, la derrota; pero no suele meditar sobre el medio aéreo, sobre el campo de batalla aterradoramente fortuito. [...] Esta noche hemos visto un radiograma que, a pesar de su laconismo, produce sensaciones tan intensas como una estrofa homérica o una escena de *La Araucana*»<sup>22</sup>. La forma apiramada del foco luminoso, ampliamente constatada en dibujos y proyectos de espíritu Art Déco, se encuentra también en algunas pinturas que por lo general no se han relacionado con todo este contexto. El *Autorretrato cubista* de Salvador Dalí (1923) lo expresa de manera muy clara. El efecto kaleidoscópico de fragmentación parece como producido por un intenso foco escondido que expande sus rayos luminosos desde lo alto descomponiendo las formas de los cuerpos y sumiéndolos en otra dimensión. En el cuadro *Escaparate de camisería* de Genera Lahuerta (1929) la bombilla del centro emite como un sol nocturno unos rayos que casi producen un efecto surreal en la composición. En realidad, estas soluciones tienen un origen futurista e incluso orfista; el cuadro de Severini *La Danseuse Obsédante* (1911) se descompone también como por efecto de irradiaciones. No hay duda que la atracción por el efecto de la luz y la electricidad es un importante lugar común del arte y la literatura de estos años al margen de como quiera denominárselos. Nicolás de Lekuona, artista muy afecto a gran parte de las imágenes que estamos comentando, tiene un gouache de 1936 en el que un anguloso rayo rojo irrumpe súbito y electrificante sobre un fondo de montañas blancas como efecto de una fuerza desatada e incontrolable<sup>23</sup>. El rayo de luz pasa también al mundo de la ciencia ficción, donde el rayo tiene un poder destructor. El rayo como muerte sería la otra cara de la moneda frente al rayo como luz y vida.

Muchos dibujos o proyectos de arquitectura son presentados como un objeto luminoso de fuerte verticalidad, tal sucede con los rascacielos, cines o



Dalí. *Autorretrato cubista*, 1923

teatros americanos que se proyectan hasta entrados los años cuarenta. Los dibujos de Hugh Ferriss proporcionan algunas de las imágenes más espectaculares de la grandeza de los rascacielos. Unas torres a las que la luz les da una fuerza sobrenatural. La imagen del gran rascacielos, escalonado como moderno zigurat que se recorta sobre el firmamento y en torno al cual se mueven potentes rayos luminosos y sobrevuelan los aviones, cobra vida con la película *Metrópolis* de F. Lang. Su eco se puede seguir en infinitud

22. Cristóbal de Castro, «La aviación épica», *La Esfera*, nº 118, 19 agosto, 1916.

23. Adelina Moya, *Nicolás de Lekuona: pinturas y dibujos*, Bilbao: Museo de Bellas Artes, 1983, fig. 272. Alastair Duncan, *American Art-Deco*, Londres: 1986, Thames and Hudson, p. 200.

de creaciones y en especial en carteles, publicidad o portadas de revistas que tienen como fondo las ascendentes formas de los rascacielos. Las revistas *Vogue* y *Fortune*, entre otras muchas de carácter internacional, reproducen verticalistas construcciones escalonadas que sin duda en más de un caso fueron conocidas por los diseñadores españoles. Los haces luminosos se mueven en los créditos de la 20th Century Fox y el Miguelete de Cifesa emite una especie de radiaciones. El mundo de la física, que tan extraordinarios avances ha experimentado, parece estimular el arte y la literatura descubriendo nuevos horizontes. Joan Salvat-Papasseit escribió en 1919 *Poèmes en ondes hertziennes* con ilustraciones de Barradas y Torres-García. *Arc voltaic* y *Reflector* son nombres eléctricos para revistas de vanguardia.

Nueva York es la ciudad que tras la primera guerra mundial despierta un mayor interés y curiosidad. Con sus altos rascacielos las ciudades americanas materializan ideales futuristas. La evolución de la arquitectura moderna en España se ha visto más en función de unos estilos determinados que de los nuevos tipos arquitectónicos y las novedades constructivas. Los primeros tanteos de rascacielos, a pesar de su ropaje ecléctico, se convierten en símbo-

lo del desarrollo metropolitano. Antonio Palacios con la obra del Círculo de Bellas Artes de Madrid (1919-1925) se puede considerar, en buena medida, como uno de los puntos de partida de una arquitectura metropolitana en vías de evolución. López Otero, Pedro Muguruza, Cárdenas, Fernández Balbuena, Agustín Aguirre, Fernández Shaw, Puig Gairal, Teodoro Anasagasti, van jalonando la historia de nuestros rascacielos. Los artículos y conferencias sobre arquitectura ya incluyen el tema; incluso más de un arquitecto habla del impacto que estos causaron en el cine. Como es el caso de Fernández Balbuena, que ya en 1919 comenta la extraordinaria impresión que le causó la ciudad de los rascacielos. La ciudad de altas torres aparece en ilustraciones gráficas y en bastante publicidad, sobre todo en la relacionada con el sector de la construcción. El cine de Nemesio Sobrevila o la poesía de García Lorca se abren a la metrópolis. La revista *Cortijos y Rascacielos* que dirige Shaw ya tiene en este sentido un título muy expresivo. Los artículos y conferencias

Lámpara y vidriera del Centro Mercantil



sobre la ciudad americana comienzan a aparecer en los años veinte. Antonio Espina en 1935 escribe un interesante artículo en la *Revista de Occidente* en el que incide en la vibración luminosa de la nueva ciudad de altos edificios como un conjunto dinámico que conlleva cambios en la percepción: «La arquitectura libra hoy sus combates en nuestra sangre. En realidad, como siempre. Penetra en la sangre, con la luz. En cada latido del corazón mueren los ecos de las bóvedas y brilla el requinto del vidrio mil [...]. El rascacielos necesita, en cambio, de otros medios de contraste espiritual. Sus valores riman con las consonantes de la agitación. La metrópolis, la multitud, los autos, los aviones, el centelleo de los anuncios eléctricos, la pleamar babélica de las grandes urbes del siglo XX, son lo suyo.

»Ocurre, además, que el aparato ocular del hombre se va modificando funcionalmente. Tal vez también anatómicamente.

»Reacciones químicas desconocidas del ojo antiguo actúan ahora sobre la retina. Las nuevas radiaciones de la luz artificial, vibraciones lumínicas variadísimas, someten al ojo moderno a cambios profundos. Las apetencias nerviosas de la visión se han multiplicado».

En la búsqueda de nuevos paisajes y sensaciones urbanas Santiago Pelegrín descende por las escalinatas de la red metropolitana: uno de los transportes más característicos de la metrópolis se convierte en asunto pictórico en manos del artista aragonés. En una de las arterias de la nueva ciudad se produce un incesante trasiego de pasajeros y trenes, que Pelegrín, de manera sintética, reduce a planos esenciales según los modos de un cubismo evolucionado que tiene uno de sus referentes en F. Leger y algo en Juan Gris. La visión de Pelegrín del metro es deshumanizada, incluso silenciosa, sugiere más bien un frío rumor de palancas, frenos y engranajes, el movimiento de las señales dando paso: un ballet mecánico en el que los vagones iluminados, estrellas principales, se retiran pausadamente. El efecto de iluminación eléctrica baña toda la composición dándole

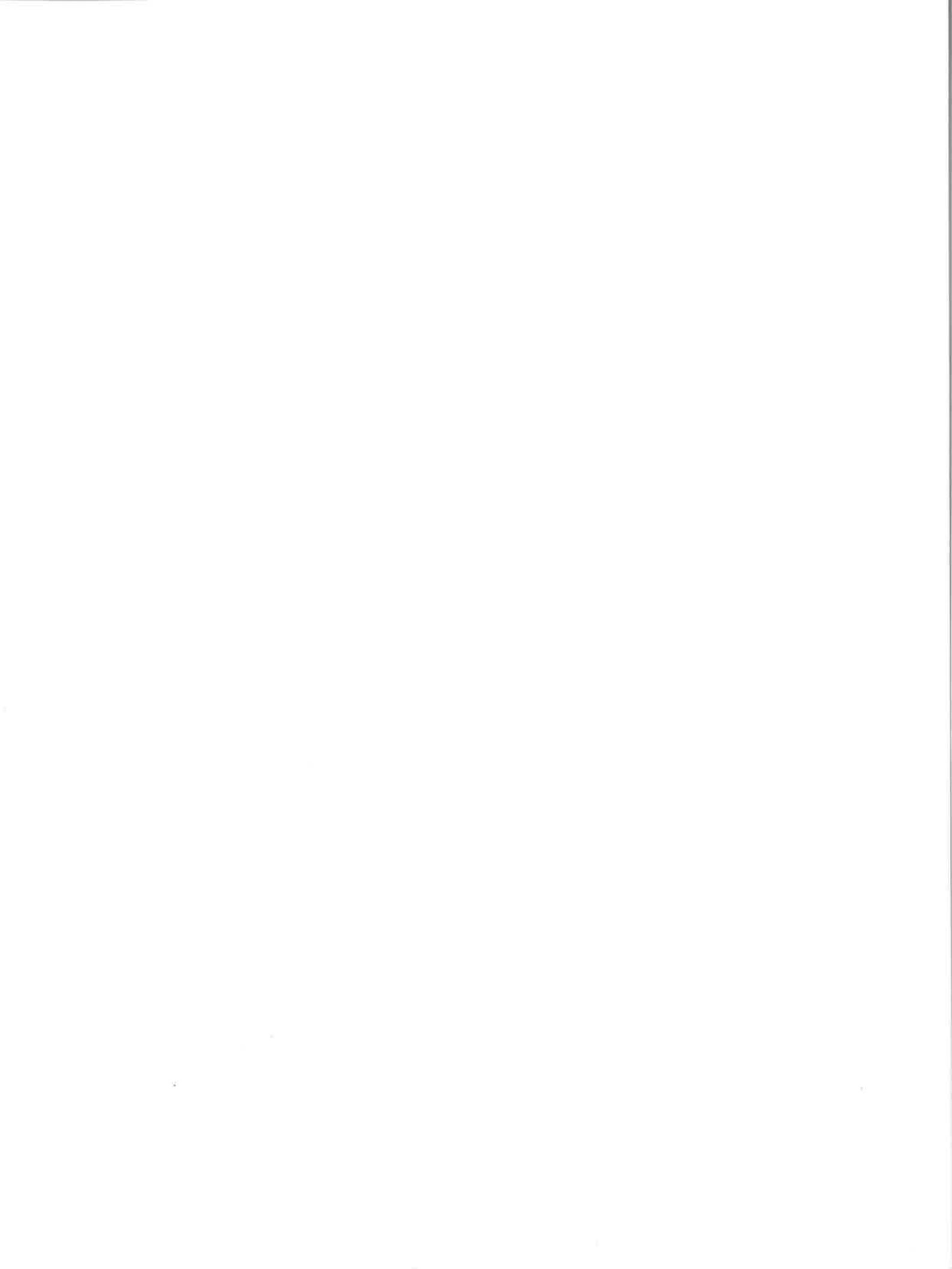


José Segrelles. Boceto de cartel para la Compañía Española de Turismo (c. 1929)

unos brillos metálicos. Perdido por los túneles de la red, el metro es ya una luz en movimiento. A otras de las arterias de la ciudad, a las alcantarillas y cloacas, descenden Maruja Mallo y Giménez Caballero, mundo nauseabundo y de sombras tan sólo iluminado por la fosforescencia de lo pútrido, el reino de las miasmas. No es la primera vez que se realiza semejante descenso, ya bajaron por él los miserables de Víctor Hugo. Pero la ciudad subterránea de las cloacas, tan sólo iluminada por las rendijas de sus bocas o los destellos de la descomposición, nos conduce ya a otras ciudades y otras luces.







# EL MODERNISMO LITERARIO



José Luis Calvo Carilla

**E**l renacimiento de los Juegos Florales de Zaragoza en el umbral del nuevo siglo tenía mucho de rito de iniciación ciudadana en la modernidad literaria. Verdad es que en 1900 se recuperaba una tradición interrumpida unos pocos años antes, pero no es menos cierto que la celebración adquiría ahora la esperanzadora comunión simbólica con «una nueva forma de romanticismo». Con el fantasma de la decadencia nacional todavía no conjurado, bajo la venerable leyenda de *Patria, Fides, Amor*, venían a asumirse ciertas resonancias de solidaridad panlatina, en unas domésticas manifestaciones de cosmopolitismo nada sospechosas de extranjerizantes. Pese a vecinos mimetismos, tan solemnes actos se enraizaban en las más puras esencias de la historia aragonesa, pues quedaban arropados por el manto protector de aquel exquisito Don Juan I de Aragón, conocido como el rey «Amador de la Gentileza». Sin pretenderlo, la puesta en escena de esta nueva «corte literaria», con su paladio y su artístico palenque —efímeras obras del arquitecto Magdalena—, las risas y desvíos de las damas y los desafíos y madrigales de los adocenados paladines no dejaban de sintetizar con las profanas emulsiones del parnasiano Rubén.

A lo lejos se escuchaba la tonante voz de Costa, mantenedor floral, aunque en otras latitudes: «Los Juegos Florales no pueden ser ejercicios de ingenio y de gay saber, so pena de que parezcan corona de siemprevivas puesta sobre un sepulcro. Tienen que reflejar la universal preocupación, que es, por excelencia, social y política: tribuna donde pueda decirse lo que en las Cortes no se ha podido decir o querido decir. Las cañas se han tornado lanzas; la violeta de antaño, rubia como oro, se ha teñido de rojo con la sangre de nuestros desastres...» Pero los notables que constituían el Consistorio de los Juegos —omnipresentes también en los principales consejos de administración y en la cabecera de todas las instituciones culturales zaragozanas—, no habían considerado oportuno invitar a Joaquín Costa sino a Víctor Balaguer, apóstol de «regionalismos bien entendidos» y sempiterno organizador de «buenos y santos patriotismos de provincia». Aun coincidiendo con el «León de Graus» en el espíritu regeneracionista que debía presidir estas celebraciones, estos prohombres de la sociedad zaragozana hacían gala de fijaciones y atavismos menos estridentes: la patria chica de la Virgen del Pilar, de Goya y de Pradilla, de la tozudez y la nobleza, del calzón corto y las gracias del matraco, de mujeres tan leonas como espartanas y de la

historia, los fueros y la jota, sin que faltaran alusiones al comercio honrado y a las «humeantes chimeneas que retrata el Ebro».

Parecida constelación de referencias temáticas apadrinaba la por tantos conceptos importante *Revista de Aragón* (1900-1905). José Carlos Mainer ha dado precisa cuenta de los intereses universitarios y regionalistas de sus cualificados valedores, los cuales, si bien abogaron por un casticismo literario moderno, entendieron esa modernidad más como transustanciación del «ser» aragonés que como exigencia estética concreta. Banqueros, intelectuales y comerciantes de altura reiteraban una y otra vez su apelación a las perennes esencias del alma aragonesa y se entregaban a fortalecer ese contrapeso espiritual complementario a la regeneración económica, ese «modernizarse desde la tradición» que, por otra parte, resultaba una útil divisa espiritual para la identificación colectiva con los deseos de enriquecimiento de la entonces activa burguesía regional. De ahí que se saludara con alborozo la novela *Capuletos y Montescos* (1900), del oscense Luis María López Allué, primer fruto de la deseada cosecha de lo que entendían como un realismo regional moderno, y se recibieran con los brazos abiertos las entregas novelescas de Mariano Turmo o del bilbilitano Juan Blas y Ubide. La revista de Ibarra, pese a aspirar a una novela de decimonónica dignidad —en los arrabales del confuso simbolismo del «alma» y del paisaje que, en el fondo, intuitivamente auspiciaban—, tuvo que resignarse en la práctica a completar sus páginas con lo que había: con un heterogéneo muestrario de colaboraciones en las que el espíritu regional estaba representado tanto por «peredismos» menores, como por el folclore, el cuento popular e incluso el costumbrismo más chabacano.

Buena parte de la responsabilidad de este inmovilismo literario cabe achacarla a la escasa envergadura de sus cultivadores, así como al hecho de que muchos de ellos pertenecieran a esas nuevas «elites de orientación» con una inusitada insistencia en recurrir a sus ya olvidados ejercicios literarios de los años escolares para dar lustre a su bonhomía ciudadana.

Ni siquiera contribuyeron a mejorar este estado de cosas los zaragozanos que, como Eusebio Blas-

co (1844-1903) o Mariano de Cavia (1865-1920), triunfaban en Madrid, aureolados con el prestigio social de estar engrosando las filas de la «gente vieja». Si el modesto José María Matheu tampoco tuvo en su tierra el reconocimiento que injustamente se le negó en los círculos madrileños, Blasco deslumbró a sus paisanos como dramaturgo de éxito fácil y poeta festivo, hurtándoles a cambio los que de otro modo hubieran sido los títulos más fecundos de su legado: su precoz y moderna sensibilidad poética y su conocimiento de la literatura europea más avanzada. También Cavia tuvo a gala ocultar sistemáticamente su modernidad cuando se dirigía a los de su ciudad: nunca se recibiría su tarjeta de visita como «líder de la nueva secta», sino sus aromas de «flor castiza de la literatura regional».

Todos estos factores explican que la literatura más accesible de comienzos de siglo —poesías y cuentos de limitado costumbrismo— estuviera servida en «paellas», «cantas» o «mostilladas». Baste para ilustrar estas untosas campechanías a granel la mención al más prolífico de sus cultivadores, el turiasonense y director de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza Gregorio García-Arista (1866-1946), con sus centones titulados *Cantas baturras* (1901), *Paella aragonesa* (1901) y *Tierra aragonesa* (1907), y sus frutales continuaciones hasta los años veinte (cuatro «envíos» de *Frutas de Aragón: Enverada, Excoscada, Abotellada y Esporgada*). La comedia, el sainete y la zarzuela, representados por Alberto Casañal Shackery (1874-1943) —asíduo a las baturradas sin discriminación de género—, García-Arista, Melantuche y algún otro quinteriano menor, hacían buenas también para cultivadores autóctonos las quejas del banquero Fabiani sobre el «burdo aragonesismo reinante, honrado sí, pero abrutado e ignorante, testarudo y socarrón, balando lenguaje desfigurado por quienes no conociendo nuestras costumbres ni nuestros hábitos, ni nuestro léxico, hacen decir a los personajes aragoneses verdaderas enormidades que ni siquiera se han sospechado en nuestra tierra».

Por eso, mientras en las calles de la ciudad se erigían llamativos edificios al gusto moderno y los reclamos cosmopolitas de los escaparates de modas o de regalos daban fe de una inmersión sociológica en la nueva estética del día, las letras provincianas



Portada de *Poesías*, de Enrique Pérez Pardo

seguían recluidas en las fórmulas del costumbrismo más tópico y ramplón. Los zaragozanos más avisados —los que leían en la prensa las crónicas de Mariano Miguel de Val, Francisco Aznar Navarro o José García Mercadal sobre la vida literaria madrileña— entendieron a Marcos Zapata cuando, en su discurso de 1902 como Mantenedor de los Juegos Florales, les contaba su propia biografía en rima bohemia. Hubo quien llegó a descubrir el espíritu de Ibsen diluido entre las bambalinas de las representaciones de Echegaray, y no faltaron los que creyeron percibir ecos wagnerianos al hacer acto de presencia el coro de repatriados de *Gigantes y Cabezudos* en la sugestiva ambientación de las espiritualizadas aguas del Ebro... La misma *Revista de Aragón* ofrecía de

tarde en tarde reseñas de libros modernistas y alguna que otra muestra de la literatura del día, como la serie de «Hojas secas», dietario de sensaciones de Severino Aznar. Pero, al mismo tiempo, el banquero costumbrista Mariano Baselga (1865-1938) —*Desde el cabeza cortado* (1893), *Cuentos de la era* (1897)— reemprendía en páginas vecinas la campaña contra «lo cursi», que había iniciado en 1897. En su cruzada contra la frivolidad e insensatez de todo lo nuevo tomaría el relevo Pablo Parellada (1855-1944), militar tarraconense afincado en Zaragoza y profesor de la Academia General Militar. Bajo el nombre de guerra de «Melitón González», este conocido colaborador en revistas satíricas, caricaturista y prolífico autor de teatro de humor, además de contribuir al baturrismo teatral, envió chocantes cuartillas antimodernistas al *Heraldo de Aragón* y triunfó en los escenarios madrileños con su *Tenorio Modernista* (1906).

En este contexto cultural, la recepción de la nueva literatura tarda en arraigar en la Zaragoza de principios de siglo, y las escasas muestras que se conocen parecen sepultadas por el interminable alud de baturrismos zarzueleros. Apenas tienen otra resonancia que la de una sesión necrológica las póstumas *Manchas de tinta* del malogrado Luis Royo Villanova (1866-1900), más modernas por su barresiano título que por su heterogéneo contenido, si bien Darío reconoció haber recibido en ellas sus primeras lecciones literarias.

Ignorada también en su ciudad fue la breve pero intensa obra del modernista zaragozano más consecuente: Mariano Miguel de Val (1875-1912), único que vivió el ambiente de los cenáculos modernistas de Madrid, a donde se había trasladado en 1897 para comenzar sus estudios de Derecho. Tres años más tarde se le encuentra a la cabeza de la revista *Letras de molde*, formando grupo con los poetas Enrique de Mesa, Sandoval y Antonio de Zayas. Muy introducido en los círculos literarios, Rubén Darío tuvo en Mariano Miguel de Val a uno de sus principales amigos, especialmente en los momentos más decisivos de la estancia del nicaragüense en Madrid, cuando le estaban agobiando las necesidades económicas y no encontraba sitio donde instalar su Embajada. Residencia y legación diplomática se ubicaron definitiva-

mente en el domicilio de Mariano Miguel de Val, quien, además, realizó durante algún tiempo los oficios de secretario, y llegó al extremo de hacer valer su influencia ante los Reyes para satisfacer las desmedidas ansias de reconocimiento social y de condecoraciones del autor de *Prosas profanas* (entre ellas, una inmerecida Medalla de Oro de los Sitios de Zaragoza).

Entre los años 1903 y 1906 Mariano Miguel de Val fue secretario primero del Ateneo madrileño, cuya revista salvó del naufragio económico. Como propietario y director de la misma desde 1906, *Ateneo* se convirtió en la tribuna de los modernistas españoles e hispanoamericanos, sin olvidar los productos del ingenio de los escritores de su ciudad. La publicación sólo sobrevivió un número más a la muerte de su director, pero en sus cortos seis años de

andadura se había situado, junto con *La España Moderna* y *Cultura Española*, entre las tres revistas más prestigiosas de la España del momento.

En el Ateneo, Val fundó y dirigió también la Academia de Poesía, en un intento de conceder carta de naturaleza institucional al pulimiento, fijeza y esplendor de la actividad poética. Estas metas tan idealistas tocaron tierra a poco de su nacimiento. A pesar de la personalidad de los académicos natos que la integraban (Juan Ramón, Villaespesa, los Machado), las envidias y rencillas dieron al traste con las ilusiones de su fundador. Como prolongación de estas actividades académicas, Val fundó un *Congreso Internacional de la Poesía*, para el que consiguió recabar la protección real y la adhesión de la flor y nata de la poesía española e hispanoamericana del momento y de cumbres de la modernidad europea y americana, como D'Annunzio, Yood, Verona, López Vieira o Marinetti.

Lamentablemente, su trayectoria como poeta se resintió de esta frenética actividad —la cual, por otra parte, le convirtió en uno de los intelectuales más influyentes de la sociedad literaria de principios de siglo—. Sólo algunos destellos de la nueva sensibilidad poética pueden apreciarse en sus primeros *Ensayos poéticos* (1896). En cambio, su voluminosa entrega *La Edad Dorada* (1905) es ya un poemario inmerso plenamente en la literatura del día. Sin embargo, su inspiración versátil y mimética imprime al libro el aire un tanto escolar, propiciado por el estimulante ambiente cultural que estaba viviendo y que él mismo contribuía a patrocinar. Además del festivo *Policromías* (1907), otros libros suyos quedaron inéditos tras su muerte: *Camino de vida*, *Perdurables* y una colección de sonetos que pensaba titular *Los Clásicos*, algunos de los cuales se publicaron bajo ese epígrafe póstumamente en el último número de *Ateneo* (1913).

En general, la prosa modernista tardó en adquirir carta de naturaleza en los primeros años del siglo, por lo que sólo es posible señalar muestras aisladas en la prensa, como en el caso del ya mencionado dietario de Severino Aznar en la *Revista de Aragón* (1903). Cabe destacar en este sentido la sensibilidad de las críticas de arte del abogado José Valenzuela La Rosa (1878-1957), autor en el *Heraldo de Aragón*, ya



Portada de *Azul*. *Revista Hispano-americana* (1907-1908)

en plena erupción modernista de los años 1907 y 1908, de una meritoria serie de «Notas de viaje» por el Pirineo oscense.

Una mayor entidad tendrán las novelas de Rafael Pamplona (1865-1929), aunque los zaragozanos no supieron apreciar la moderna sensibilidad de balneario que las enfebrecía, y que se hallaba ya presente en la curiosa novela modernista *Tristeza errante* (1901) del desconocido W. E. Retana, un admirador de Camo que supo plasmar las enfermedades del alma y del amor en una Panticosa cosmopolita y decadente. De las primeras novelas de Pamplona pasaron desapercibidas a sus conciudadanos las resonancias de los Goncourt, de Octave Mirbeau o de Pierre Louys, visibles en la enfermiza voluptuosidad con la que presentaba los tormentos de la santa zaragozana en *Engracia* (¿1903?). *Cuartel de inválidos* —premiada en el concurso nacional de la editorial barcelonesa Heinrich en 1904— debería haberles mostrado la literaturización de su propia vida de paralítico, asumida con un egotismo solitario e hipérestésico en el refinado ambiente de un balneario; la heroína de *Juego de Damas* (1906), a la mujer fatal finisecular; *El hijo de Parsifal* (1912), al refinado melómano, cuyas nostalgias wagnerianas se ven ahogadas por las frívolas conversaciones de una playa cosmopolita... Pero sólo acertaron a descubrir la lección moral con la que Pamplona destrozaba sistemáticamente su audaz decadentismo al final de cada novela. A la altura de 1912, el propio novelista —alcalde conservador de la ciudad y pío benefactor de ropero y casas baratas— decidió renunciar definitivamente a las posibilidades que su moderno dominio del género le ofrecía, en nombre de un regeneracionismo ultracatólico, más acorde con sus íntimas convicciones de paternalismo social.

Tampoco fue leída y apreciada como se merecía la obra narrativa de José García Mercadal (1893-1976). La consideración de sus títulos más representativos, publicados en la segunda década del siglo y, en su mayor parte, con pie de imprenta madrileño, muestra lo que será el mejor ejemplo de literatura regional moderna, en la delicada aleación que tiene lugar en muchos de ellos entre casticismo y simbolismo. El lírico prosista que había escrito *Del jardín de las doloras*. *Impresiones* (1906) descubría en la



Ilustración de Penagos para la revista *Paraninfo*

excelente recopilación de cuentos *Los que esperan* (1910) al narrador plenamente modernista quien, al margen de títulos memorables, como el emotivo «Tomasón y Cascabel», coleccionaba sensaciones y estados espirituales en «Acotaciones de una vida» y «Sintiéndose morir» —la lenta agonía en un balneario—, o exploraba de la mano de Poe los confines del alma moderna en «La sonrisa del suicida».

Después de *Primer viaje... primera entrevista* (1908), novela corta de un fugaz encuentro durante un breve viaje en tren por tierras turolenses, el azorinismo mercadaliano de *Remanso de dolor* (1912) —visible también en sus crónicas viajeras del momento— ajusta definitivamente la óptica simbolista a la captación paisajista del Pirineo oscense,

marco para una cura de balneario. La novela presenta el palpitante «trozo de vida» de unas almas enfermas y torturadas, como la del director del establecimiento, sumido en una fúnebre misantropía; la del agonizante don Joaquín, que terminará suicidándose, o la del propio protagonista San Román, quien soporta la enfermedad amorosa a la vez que la corporal. *Remanso de dolor* presenta un mundo decadente, temperado por la salubridad del paisaje pirenaico. Aunque García Mercadal se acercaría de nuevo al género con *El «paso» de Pajares* (1928), puede decirse que esta novela de balneario clausura con una gran dignidad el episodio de sus inclinaciones hacia la actividad narrativa, faceta pronto relegada por el propio escritor y desconocida para muchos de sus contemporáneos.

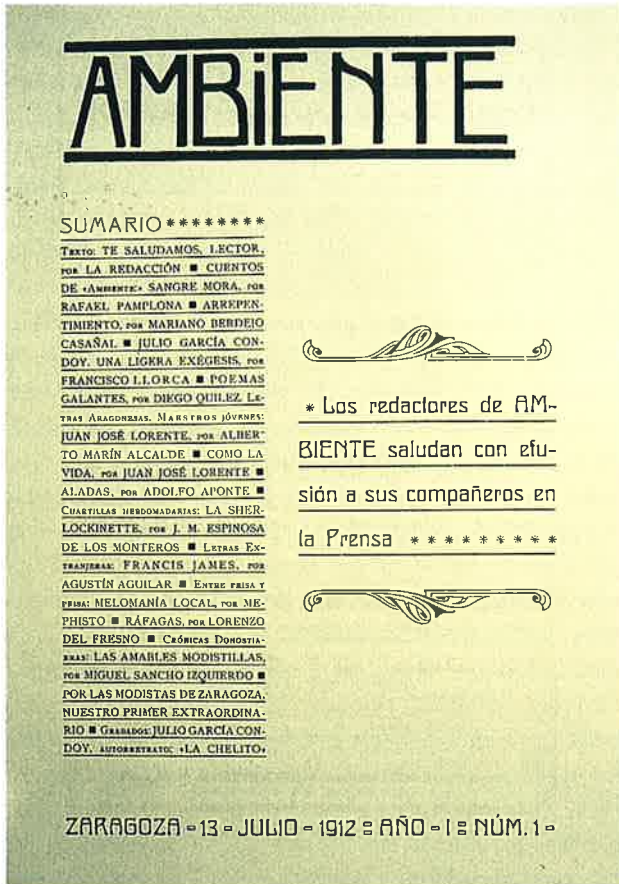
Y es que, para que el modernismo literario fuera asimilado en provincias, era necesaria una mayor popularización de una moda que se rechazaba por gongorina y francófila en sus realizaciones, con el inconveniente añadido de que se acusaba a sus cultivadores de ideas disolventes y de comportamientos vitales inmorales y desarreglados. Sin embargo, en torno a 1907 —fecha en que la antes llamada despectivamente «nueva secta» ha ido dejando en el camino todas sus aristas provocadoras—, espléndidas revistas literarias y un aluvión de obras de enjundia vienen a confirmar definitivamente el triunfo del modernismo y su divulgación en todos los rincones de la península. El mejor conocimiento de los grandes escritores trasatlánticos coincide con el declive de las escaramuzas literarias que lo frenaban, por lo que los versos de Rubén Darío o de Manuel Machado serán mimetizados hasta por el más modesto poeta de domingo.

Las circunstancias eran, pues, favorables para que toda España hiciera versos de cisnes, góndolas, *pierrots* y princesas tristes. En este sentido, el modernismo literario zaragozano tiene una fecha, la de 1908, y, en concreto, una celebración indisolublemente unida a ella, la Exposición Hispano-Francesa, la cual propiciaría la definitiva recepción de la nueva moda estetizante y cosmopolita. Los mismos preparativos de las vísperas generaron una desusada actividad editorial y llevaron a los periódicos a reforzar sus redacciones con la ampliación de la nómina de

sus colaboradores. Así es como, por ejemplo, Mariano Gómez González y José García Mercadal fundan la *Revista Aragonesa* (1907-1908), con una destacada atención a la literatura modernista, mientras el *Diario de Avisos* abre sus páginas al concurso de Unamuno, Alfredo Vicenti, Salvador Rueda o Valle-Inclán —quien ofrecería la prometidora primicia de su proyecto novelesco *Lis de Plata*—.

No obstante, el profeta de este moderno renacimiento literario fue el poeta gaditano Eduardo de Ory (1884-1939). Llegado a Zaragoza en 1906 al calor de los fastos conmemorativos, dio a conocer desde el *Diario de Avisos* las últimas novedades de la literatura modernista de ambos lados del Atlántico. En su haber está el haber ilustrado la sensibilidad provinciana con su libro *Bouquet de Azucenas* (1908). También salida de las prensas zaragozanas es *La Musa Nueva* (1909), que posee los meritorios laureles de ser la segunda antología de la poesía modernista, con vocación de reparar los olvidos de la realizada por Emilio Carrere dos años antes. A la mano tutelar de Ory se le debe también la publicación de *Luciérnagas* (1907) del vate local Teodoro Iriarte Reinoso y, a su olfato de zahorí, la lectura modernista del «poeta de los muertos» Luis Ram de Viu (1864-1906), al acertar a aislar en el fondo del desordenado baúl lírico de quien escribía sobre las tumbas de los cementerios —un baúl de amarillenta guardarropía ultracatólica y campoamorina, bequeriana y baturra— novedosos aromas de morbosa voluptuosidad y de poses vitales empecinadamente transgresoras.

Con ser importantes estos afanes divulgadores del nuevo ideal literario, el hito más perdurable de este admirador de Rubén Darío es la fundación de *Azul. Revista Hispanoamericana*, publicación que dirigió entre los años 1907 y 1908. A la redacción —situada inicialmente en el número 24 de la calle Contamina y, después, en el 7 de Ossau— llegaron las colaboraciones y la correspondencia de las más deslumbrantes firmas del modernismo español e hispanoamericano, que luego la imprenta de Emilio Casañal imprimía primorosamente y presentaba en el mismo emblemático color rubendariano que daba nombre a la publicación. En ella pudieron enterarse por primera vez los zaragozanos de la existencia de D'Annunzio o de Catulle Mendès, así como degustar



Portada del primer número de la revista *Ambiente* (1912)

los versos y las prosas líricas del mejor parnaso nacional y ultramarino.

Independientemente de su calidad y de su valor testimonial —parangonable en ambiciones y logros con las publicaciones modernistas del momento—, esta revista posee una importancia decisiva en la implantación del modernismo literario en la región. En torno a la redacción de «Azul» cuaja el primer núcleo modernista autóctono, hecho que tiene que ver con la habilidad de Ory para atraerse a Mariano Miguel de Val y a José García Mercadal, escritores de breve pero probada ejecutoria en la formación de los gustos estéticos de los zaragozanos desde sus crónicas periodísticas. De otro lado, la revista abre sus páginas a parnasianos accidentales, como José Sancho Adellac, Manuel Berdejo Casañal y Manuel

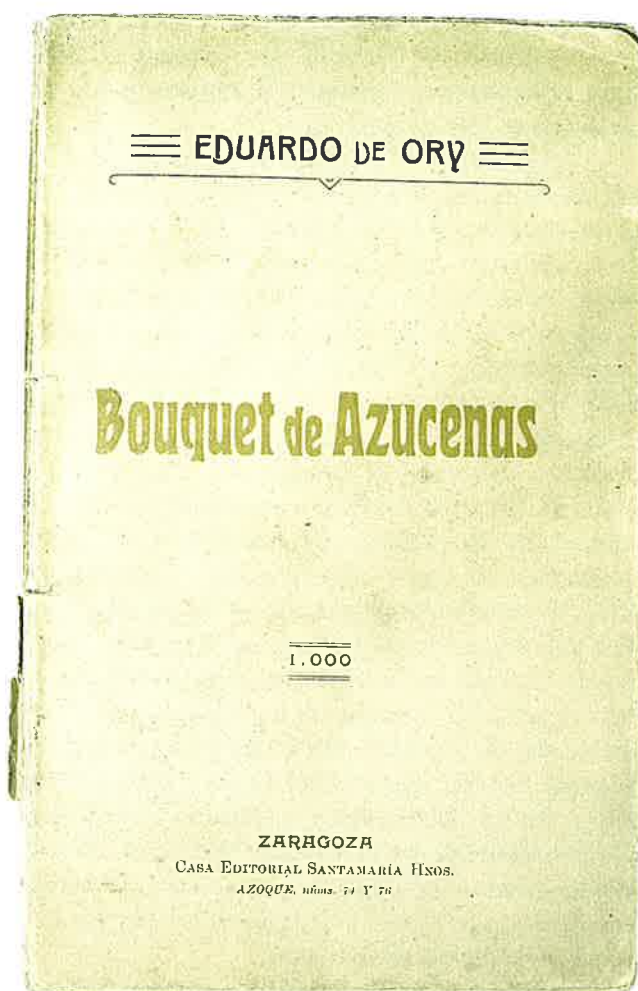
Lassa y Nuño, a la vez que alienta la vocación del joven estudiante de Derecho Alberto Marín Alcalde, luego co-director de *Ambiente*, la segunda revista del modernismo zaragozano.

*Ambiente* (1912), significativa también, aunque en menor medida que la anterior, debía su título al intento por parte de sus fundadores —Miguel Sancho Izquierdo, Agustín Aguilar Tejera y Alberto Marín Alcalde— de recoger precisamente eso: el «ambiente» ciudadano en la visión alegre y despreocupada de unos estudiantes hijos de buenas familias, bohemios de veraneo donostiarra y de cándidos rendimientos ante La Chelito, Raquel Meller o Tórtola Valencia. La revista va a aglutinar a una pléyade de Hijos de San Luis Gonzaga con inquietudes líricas, muchos de los cuales, en la estela de *Azul*, habían comenzado su ocasional dedicación a las musas en 1911, inundando las páginas literarias del semanario *Lealtad*, órgano de las Juventudes Mauristas Aragonesas. Un fácil mimetismo hacia el parnasianismo más superficial y pegadizo va a caracterizar las veleidades de los Ignacio Olea, Diego Quílez, Juan Manuel Benedí, Lorenzo del Fresno, Emilio Ester, Diego Quílez, Adolfo Aponte, Genaro Poza o el propio presidente de las Juventudes Mauristas, Ricardo Horno Alcorta, nombres que edificarán numerosos castillos con princesas y juglares en las páginas literarias de la prensa de esos años.

La revista *Paraninfo* (1914-1916) representa el tercer hito en la evolución del modernismo poético regional. A su consejo de redacción pertenecen inicialmente los hermanos Augusto y Miguel Alcrudo, estudiantes de Medicina, el joven pediatra Pedro Galán Bergua y el ex-director de *Ambiente*, Miguel Sancho Izquierdo. Completaban la redacción el enigmático «Aristodemo», el crítico de arte Emilio Ostalé Tudela, Rafael Abella —cuatro años más tarde vocal del Centro Autonomista de Zaragoza, con Felipe Alaiz como presidente— y, junto a ellos, Luis Torres, José María Sánchez Ventura y los pintores Rafael Aguado y Rafael Pérez Barradas.

Nacida con vocación de revista escolar, a ella pasan en bloque los esteticistas de *Lealtad* y *Ambiente*: los Ignacio Olea, Lorenzo del Fresno, Juan Manuel Benedí, Luis Guitart y otros de similar inspiración, a los que se unen estudiantes más jóve-





Portada de *Bouquet de azucenas*, de Eduardo de Ory

nes de diversas facultades, como Juan Valdivia, Raúl de Rosas o el más consecuente Enrique Pérez Pardo (1891-1973), quien luego sería quizá el lector más consciente de Manuel Machado en sus libros *Bajo el sol de España* (1917) y 1930 (1924).

Sin embargo, en 1915 la revista deja de lado ese aire escolar que la venía caracterizando desde sus inicios. El número 30 (6-IV-1915) marca un hito tipográfico: pasa a tamaño folio, cuidada edición y presentación y gran profusión de ilustraciones.

Era el momento de proceder a un replanteamiento de ese añorado y vago ideal modernista de los

comienzos, que ahora se formula con mayor agresividad y contundencia: «Semana tras semana, durante el espacio de un año, hemos ido hilvanando, los que formamos la redacción de esta Revista, la melodía amorfa que sustenta nuestra juventud, libre de prejuicios, exenta de las palpitations cenobíticas que conducen a una vida lánguida, anestésica, de hombres caducos y vírgenes cerriles. Amorfosidad por la carencia de simetría, de mixtificaciones sistemáticas, de adocenamientos; no de constitutivas monstruosidades, como pudiera entenderse en el concepto puro del vocablo. Arrostramos ya la existencia precaria. Poco a poco, sin más auxilio que el de nuestras luces naturales, propendemos a una vitalidad exuberante que se matematiza con netitud y uniformidad, dentro del ambiente heteróclito que precisamos había de ser norma para las páginas de este semanario que absorbe todos nuestros entusiasmos, todos nuestros amores y toda nuestra fe y la exaltación que tenemos y sentimos por este credo, símbolo del ideal nuestro: Libertad. [...] Pretendemos, en la nueva etapa que hoy inauguramos, seguir las corrientes modernas rompiendo moldes inservibles, con los cuales está constituida la vieja alma española; fustigar los rostros de los hipócritas que nos rodean, huelen y husmean; derribar ídolos que la estolidez del pueblo machucho elevó, y trabajar ahincadamente en pro del más grande amor de todos los amores: el amor a la Patria...»

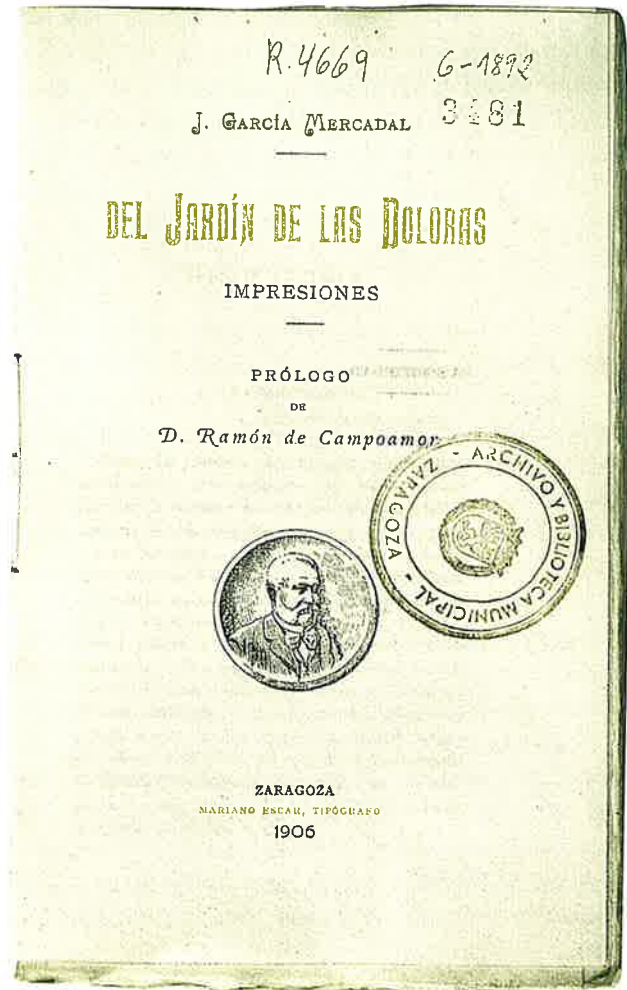
Este brusco giro ideológico se concreta progresivamente en propuestas de intervención en la sociedad y en la cultura aragonesa, en línea con los intentos de racionalización europeizadora de los viejos pesimismos regeneracionistas de antaño preconizada por Ortega en su discurso «Vieja y nueva política», con el que había presentado un año antes la Liga de Educación Política Española. De un Ortega que todavía se sentía costiano y estaba defendiendo en el *Ideal de Aragón* —modelado ideológicamente por la revista *España*— un patriotismo activo y «futurista» frente al quietismo de actitudes anteriores. La llamada a la modernización regional se intensificará en los últimos números de *Parainfo*, con mentores como el «nuevo Costa» Julio Senador, el apóstol ruralista Juan Pío Membrado, el catedrático Giménez Soler y el rector Royo Villanova.

La proclividad de *Paraninfo* a las tesis orteguianas —compartidas, por otra parte, con otros medios de comunicación zaragozanos, como *La Idea* (1914-1915) y el *Ideal de Aragón* (1915-1920)— tiene también que ver, no sólo con el pragmatismo de un reformismo burgués —del que participaban simultáneamente las empresas periodísticas de García Mercadal—, sino también con optimismos vitales y actitudes lúdicas y deportivas que tendían a dejar atrás poses y comportamientos que desde un principio habían encontrado reticencias. De ahí la incómoda aclimatación de la bohemia murgueriana que proponen, y que sirve de revulsivo a los ardores germinales de una juventud airada y ansiosa de reformas. Prueba de ello es la virulencia un tanto ácrata de «Aristodemo» o del jovencísimo Pascual Martín Triep.

Del mismo modo, y aunque la redacción de *Paraninfo* no puede prescindir de las seducciones propias de su incondicional mitomanía hacia actrices como la Xirgu o grandes *vedettes* del *vaudeville* y el cuplé (y el primer número de 1915, monográfico en honor de Tórtola Valencia, con colaboraciones de Valle-Inclán, Pompeyo Gener y todos los miembros de la redacción, sirve para testificarlo), hay una voluntad de transgresión social en poemas como «Los cantos de tragedia» de Pedro Galán Bergua, donde lo prohibido del amor a una seductora prostituta y la conmiseración ante su condición social se hermanan. A partir de 1915 pueden leerse ejemplos mucho más elocuentes de la redención de la mujer vejada, no sólo por la sociedad que explota su miseria, sino por la frivolidad de poetas anacrónicos y de una literatura galante y sicalíptica.

La misma metamorfosis tiene lugar en el terreno específicamente artístico y literario. La incorporación de vanguardistas como Barradas —también autor de un poema en prosa, además de ilustrador de las magníficas portadas de *Paraninfo*— pronto se dejará sentir en una orientación cada vez más radical de los presupuestos estéticos de la revista.

Es así como se habla por primera vez de los «ismos» vanguardistas en la Zaragoza de los años catorce. Dicho vanguardismo incipiente convive con el cultivo de un moderno casticismo de corte simbolista a imagen y semejanza del machadiano de



Portada del libro *Del jardín de las Doloras*, de J. García Mercadal

*Campos de Castilla*, lo que ocasionará el progresivo arrinconamiento del escolar y aséptico esteticismo de los comienzos.

Desde una consideración de conjunto, no cabe duda de que las contradictorias colaboraciones de *Paraninfo* constituyen un inapreciable testimonio de la crisis de crecimiento del modernismo zaragozano y de sus prospecciones futuras. Por eso, a partir del jalón historiográfico que supone esta importante revista, es posible realizar un balance globalizador de la liquidación de un parnasianismo escolar y manoseado, el cual sobrevivía por inercia en las primeras

erupciones adolescentes de unos muchachos que, en afortunada sentencia de Marín Alcalde, hacían «versos sin ideas / como pájaros que cantan». Lo que no quiere decir que este rubendarismo tardío llegue a desaparecer por completo, pues los jóvenes de *Lealtad y Ambiente* emigrarán a los menos conflictivos predios de *Juventud* (1915-1916), cuidado suplemento literario del *Heraldo de Aragón*, que dirigía Juan José Lorente.

De otra parte, se detecta el paso a primer plano —en *Paraninfo* y en las páginas culturales de la prensa aragonesista de la segunda década— de una modernidad literaria más consecuente con el regionalismo que defendían. La expresión de este nuevo casticismo —aspiración que ya apuntaba en los hombres de la *Revista de Aragón*— llevará a desechar por inservibles los intrascendentes modelos parnasianos y a sustituirlos por otros de mayor enjundia semántica. Este injerto de la nueva savia simbolista en el avejentado tronco del costumbrismo aragonés había comenzado a percibirse desde la Exposición Hispano-Francesa. Ahora, aunque cultivado por propios y extraños, se encontrará en los cruces étnico-estéticos del «alma aragonesa» con el «castellanismo» de Antonio Machado o el «andalucismo» de su hermano Manuel, Salvador Rueda, Ory, Villaespesa o Juan Ramón Jiménez (sin descartar la pervivencia de los *Cantos de vida y esperanza* de Rubén, como moderna envoltura del pequeño Bécquer que se ocultaba en lo más íntimo de cada poeta). Este simbolismo «con contenido» —cuya versión en prosa encuentra su mejor horma en el impresionismo intrahistórico de Azorín— seguirá perpetuándose anacrónicamente como tendencia predominante en la poesía aragonesa de la Dictadura de Primo de Rivera, e incluso no sería difícil detectar sus marchitas huellas después de la Guerra Civil. José García Mercadal es, como siempre, uno de sus más conscientes promotores desde los diarios y revistas que dirige.

Pero en la encrucijada de insatisfacciones estéticas que enfrentó a los redactores de *Paraninfo* había también un lugar destacado para ese «más allá» de las estéticas en uso. El «ultramodernismo» asumirá en unos casos un alocado ramonismo, que testimonia la escritura colectiva y por entregas de la «novela estrambótica» *El hombre de la corbata verde* (prenda ésta que se exigían los sucesivos continuadores por todo requisito argumental). A partir de ahora, modernismo y vanguardia comenzarán a convivir —cierto que a partes desiguales y no sin dificultades— en las primeras revistas de los años veinte, *Athenaeum* (1921-1924) y *Pluma Aragonesa* (1924-1925).

En otros casos, *Paraninfo* anunciará un germinalismo descarnado y provocador, avalado por quienes tenían ya la mirada puesta en las singladuras políticamente más comprometidas, contemporáneas al virulento verbo del grausino «Macho de Fuego» Angel Samblancat, o al «yodado» poema lírico en el *Ideal de Aragón* de Joan Salvat-Papasseit («Gorkiano»), vanguardista catalán que también estaba a punto de dinamitar la sintaxis con sus notables caligramas. En este sentido, pueden espigarse algunas muestras literarias de semejante germinalismo en los diarios de principios de los años veinte como *El Comunista*, *Voluntad* y *Cultura y Acción*, en cuyas páginas se repudiará el decadentismo rubeniano por burgués y enfermizo, aunque se adoptará con otros fines una buena parte de su cosmovisión y del lenguaje (la «musa canalla» del arroyo, el obrero como artista, desgarradas y líricas aspiraciones al Ideal, en este caso, de un nuevo orden social). Las vanguardias tampoco estarán ausentes en su repudio de una estética idealista en favor de una «estética horizontal»: la horizontalidad a la medida vital del hombre del ultramodernismo futurista, con su canto marinettiano a las masas y a la fuerza, a la ciudad moderna y a la soñada revolución.

# TIEMPOS MODERNOS: LA CIUDAD Y LOS LÍMITES DE LA POESÍA (1928-1936)



José Enrique Serrano Asenjo

**E**l 15 de abril de 1928 Ernesto Giménez Caballero desde su autorizada tribuna de *La Gaceta Literaria* dibujaba el perfil de la nueva literatura en España. En él no constaba Aragón<sup>1</sup>. Sin embargo, por aquellas fechas empezaban a ponerse en marcha las maniobras que iban a corregir un diagnóstico básicamente acertado.

## MODERNISM (AL MODO HISPÁNICO)

Para entonces Tomás Seral y Casas ya había iniciado sus colaboraciones en *La Voz de Aragón*, diario independiente que es todo un síntoma y un vehículo de modernización en Zaragoza entre 1925 y 1935; además, el 9 de julio del mismo año vio la luz el primer volumen de la bibliografía seraliana y su única contribución al género narrativo: *Héctor y yo* (novela)<sup>2</sup>. Y es que los tiempos modernos literarios puede que lleguen con algún retraso a estas tierras del Noreste peninsular, pero también es cierto que, a pesar de ello, cuando por fin irrumpen, reproducen ejemplarmente en unos pocos años la trayectoria de las letras españolas más avanzadas del primer tercio de siglo, y

proporcionan un testimonio, no por menor menos significativo, de la necesidad de su estudio en el marco que la literatura nacional requiere, a saber, el *Modernism*, «que es como se ha dado en llamar a esa capital transformación de las formas, el espíritu y la naturaleza artísticas que tuvo lugar entre la década de 1870 y el estallido de la segunda guerra mundial.»<sup>3</sup>

En todo caso, para la adecuada comprensión de las consideraciones que seguirán, conviene hacer de entrada una precisión sobre la ciudad que acoge las

1. «Cartel de la nueva literatura», *La Gaceta Literaria*, 32, 15-4-1928, p. 7.
2. *Héctor y yo* (novela), *La Novela del Viaje Aragonesa*, 64, 9-7-1928. Se trata de un número dedicado a Alagón y lleva un texto «A manera de prólogo» de A. Gil Losilla.
3. M. Bradbury, *El mundo moderno. Diez grandes escritores*, Barcelona, Edhasa, 1990 (1.ª ed. en inglés 1988), p. 19. El concepto de *Modernism* aplicado a la literatura española se muestra ya fructífero en las investigaciones sobre el «modernismo», tal como hasta la fecha se viene considerando en el hispanismo, *vid.* p. e. J. Butt, «Modernismo y *Modernism*», en R. A. Cardwell y B. McGuirk, eds., *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*, Boulder, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, pp. 39-58; y G. Gullón, «Lo moderno en el modernismo», *ibid.*, pp. 87-101.

experiencias literarias aquí glosadas. George Steiner ha subrayado que una gran parte del arte moderno ha sido producido por escritores «sin hogar», alejados por los avatares históricos de sus culturas nacionales<sup>4</sup>. Al margen de que la conclusión del proceso que nos interesa sea una cadena de exilios interiores más o menos severos (Seral, I. M. Gil y Comín Gargallo, principalmente), ahora debemos llamar la atención sobre la fractura irrestañable entre la Zaragoza de finales de los años veinte y primeros treinta y sus artistas de vanguardia. En efecto, la hostilidad de la capital aragonesa, centro privilegiado de la cultura en la región, ante cualquier manifestación de lo nuevo queda de relieve, no sólo en la miopía general con que se enfrentaron los diarios a pruebas de fuego como la silueta racionalista del Rincón de Goya o las heterodoxias deslenguadas de un González Bernal, sino también en la completa confusión en que se sumen ante el rito bretoniano, que apenas da lugar a escándalo o a colaboraciones en las que el humor no oculta la inquietud que las muestras de actualidad surrealista suscitaban por estos provincianos pagos.

El «Modernismo» es la literatura de la tecnología. Es la consecuencia artística de lo que Heisenberg llama «principio de incertidumbre», de la destrucción de la civilización y de la razón en la Gran Guerra, del capitalismo y de la constante aceleración industrial, de la exposición existencial al sinsentido y al absurdo. Dicho de otro modo, es el único arte que responde al escenario de nuestro caos<sup>5</sup>. Esta aguda conciencia de su posición histórica<sup>6</sup> cristaliza en una serie de rasgos fácilmente rastreables en el grupo local de conjurados vanguardistas, vale decir, la facción más radical de los «modernos»: la percepción de la autonomía del arte, su expresión de la subjetividad individual, su oposición frontal a la cultura de masas y a la vida burguesa, su experimentalismo autorreflexivo, sus irónicas ambigüedades y, desde luego, su enfrentamiento al modo de representación realista<sup>7</sup>.

Ahora bien, el intento de romper el aislamiento crítico de la historia de la literatura española, y por tanto en Aragón, de esos años integrándola en el ámbito occidental que le corresponde, no debe evitar una caracterización mínima de la misma; en esta entrega no puede ser de otro modo. Un lector tan cer-

tero como Joan Ramón Resina advertía en su introducción a *Un sueño de piedra. Ensayos sobre la literatura del modernismo europeo* que «el temperamento modernista exige, por tanto, la capacidad de enfrentarse intelectualmente con la ruptura, con los saltos metafísicos»<sup>8</sup>. Pues bien, para acercarnos a esta estética de la «ruptura» desde el lado español y en una realización tan definitoria como la vanguardia, es preciso tener en cuenta que cuando en 1933 César M. Arconada explora nuestra contemporaneidad literaria, llegado al fenómeno de los ismos, comenta que en España la «dislocación» o la «arbitrariedad» intencionadas nunca llegaron al exceso, asegurando que la causa del fenómeno se hallaba en que no teníamos aquí el grado de cultura de otros países<sup>9</sup>.

Si intentamos documentar tal afirmación en el caso zaragozano, no faltan datos al respecto. Y no insistiremos tanto sobre el hecho de que el citado relato de Seral y Casas aparezca en la publicación *La Novela de Viaje Aragonesa*, tan ligada a un costumbrismo mitificador y mixtificador,<sup>10</sup> como a posteriores actitudes suyas más meditadas y persistentes que el estadio de su evolución personal revelado por *Héctor y yo*. El significado del conjunto de la labor literaria de Seral, creadora y organizativa, está exen-

4. Citado en Bradbury, *ob. cit.*, p. 38.

5. M. Bradbury y J. McFarlane, «The Name and Nature of Modernism», en M. Bradbury y J. McFarlane, eds., *Modernism. 1890-1930*, Londres, Penguin, 1991<sup>2</sup>, pp. 19-55, p. 27.

6. A. Sánchez Robayna, «Para la historia de una aventura: Las vanguardias históricas», en A. Sánchez Robayna, ed., *Canarias: Las vanguardias históricas*, Santa Cruz de Tenerife, C.A.A.M./Gobierno de Canarias, 1992, pp. 3-17, p. 5.

7. L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fictions*, Nueva York y Londres, Routledge, 1989 (1.ª ed. 1988), p. 43.

8. Barcelona, *Anthropos*, 1990, p. 56.

9. «Quince años de literatura española» (1933), en *De Astudillo a Moscú. Obra periodística* (Ed. de Ch. H. Cobb), Valladolid, Ámbito, 1986, pp. 249-59, pp. 254-5.

10. J. Rubio Jiménez, «La Novela de Viaje Aragonesa (1925-1928): Crisis y contradicciones del costumbrismo aragonés en los años veinte», en J. M. Delgado Idarreta y M. P. Martínez Latre, eds., *Jornadas sobre «Prensa y sociedad»*, Logroño, Gobierno de La Rioja - Instituto de Estudios Riojanos, 1991, pp. 115-30, p. 122.

to de radicalismo, salvo algunos brotes de cierta violencia verbal que no hacen olvidar su casi indiscriminado apoyo a la cultura «joven» desde las páginas de *La Voz de Aragón, Noreste* o con la colección «Cuadernos de Poesía». En ella puede extrañar el escaso espíritu crítico exhibido a la hora de aceptar originales, de tal forma que pueden convivir el extraordinario álbum *Rémora y evasión* de Gil Comín Gargallo con *Cancionero de la meseta* de José María Vilaseca. Pero la lectura global de las estrategias vanguardistas del lugar aclara la razón de ser del misterio: ante todo los «nuevos» pretenden crear un público que perciben como no existente, al menos en el entorno inmediato. Por otro lado, no estará de más subrayar en este momento el magisterio que Ramón Gómez de la Serna ejerció en Aragón y muy especialmente sobre Tomás Seral<sup>11</sup>. En ningún momento se rebela el zaragozano contra el escritor madrileño, veinte años mayor, heraldo de la modernidad en España, pero tan enraizado en el siglo XIX. Entre otras cosas compartieron el anhelo, desesperado en ocasiones, de contar con una audiencia cómplice y comprensiva, pero sólo Ramón persistió en el empeño.

Se ha señalado en la cultura española desde el XVIII un relativo retraso respecto a las corrientes más novedosas del entorno artístico-literario. En todo caso, parece evidente que un grado de sincronización muy considerable se produce en la edad de los ismos y la rápida recepción del futurismo a través de los buenos oficios del recién nombrado Gómez de la Serna lo certifica. Si pasamos al espacio provincial que nos ocupa, la sensación de demora se manifiesta en dos fenómenos: la vinculación del primer Seral con el futurismo y la decidida reivindicación de la pureza de la poesía planteada por los editoriales de *Noreste* durante la mayor parte de su trayectoria. En cuanto al primer asunto, ha de tenerse en cuenta que no se limita al título del libro de 1929 *Sensualidad y futurismo*, especie de centauro violento, contradictorio desde su título y nuevo testimonio de una extrema juventud que se redime por su afán de aprender deprisa; porque en la nómina de los ecos marinettianos en España ha de figurar el poemario *Mascando goma de estrellas*, brillante no sólo por su afortunado título. De la segunda cuestión, de

momento, tan sólo diremos que, curiosamente, la añorada «pureza» de los vanguardistas zaragozanos, sin duda, era más «modernista» que el compromiso que se avecinaba y pronto, por fuerza, había de arrasarlo todo. Pero es que a la altura de 1932, año fundacional de *Noreste*, el *Modernism* tenía las horas contadas.

### ENTRE DOS «MANIFIESTOS»

He encontrado un apotegma, no sé dónde, que me resarce de todas las estupideces que como tales he tenido que leer a lo largo de mi corta, inquieta vida. Son las siete indispensables palabras del «nuevo Ripalda», que habrá que colocar a buril en la testa de los nuevos poetas.

Son éstas: Una escuela literaria es sólo un hospital. Si en alguna composición encuentra el lector cierta repetición de sonidos verbales, sepa que no han sido colocados con el menor prurito de conquistarle por los oídos. Simplemente, no he sabido evitarlos. Se viene diciendo que la rima es uno de los tantos resabios que se olvidan con la buena educación. Para cuando vea la luz mi próximo libro de poesías —que sólo podrán leer los ángeles con escafandra— tal vez disponga de la descortesía de que hoy carezco<sup>12</sup>.

Con esta líneas Tomás Seral abría en 1931 *Mascando goma de estrellas (Poemas bobos)*. Probablemente estamos ante el texto aragonés más próximo al género nuevo del «manifiesto», con la dosis adecuada de violencia que Marinetti reclamaba para el mismo, aunque no cumpla exactamente con la segunda cualidad requerida: precisión<sup>13</sup>. Quizá no sea exagerado considerar este pórtico como la frontera inicial de la poesía nueva en el Noreste y lo que en cualquier caso resulta indudable es que en nuestro documento se encuentran ya las marcas más carac-

11. Vid. A. Sánchez Vidal, «Goya, Ramón y la residencia en la Tierra», en J. Barreiro, ed., *La línea y el tránsito (Monografías sobre cultura aragonesa)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990, pp. 296-9.

12. T. Seral y Casas, *Poesía* (Recop. y pr. de J. E. Serrano Asenjo), Zaragoza, Guara, 1988, p. 33. Todas las citas de los textos del autor remiten a esta edición.

13. Cfr. M. Perloff, *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1986, p. 81.



Santiago Pelegrín. *El profesor inútil*, 1928

terísticas de la modernidad literaria vanguardista. El título de ese prólogo aporta la provocación adecuada con la alusión evangélica «Las siete palabras». Tras él apenas si asistimos a un puro gesto de desplante... más bien venial. El joven de apenas veintitrés años que vertebra lo más audaz de la literatura en Aragón en los años siguientes, no puede ocultar aquí lo que tiene de adolescente entusiasta que pretende un lugar propio bajo el sol. Al respecto, adviértase que la primera palabra de este libro liminar es un «yo» tácito. Después sigue la esperable profesión de fe juvenil que se sitúa, obviamente, fuera de toda escuela. Y apenas nada más. Los tortuosos razonamientos acerca de la rima conforman una dilatada autojustificación coherente con el tono de la declaración de principios, si bien en sí mismos no consigan interesar al lector, salvo por lo que testimonian de reflexión crítica sobre el propio discurso. Y es que el elitismo que

sugieren los «ángeles con escafandra»<sup>14</sup> sólo se entiende correctamente en el contexto de una escritura que se pone en cuestión sin tregua. En este punto la obra toda del zaragozano se proclama agónicamente «modernista».

El poemario que va a continuación de tan prometedoras arrogancias quizá no deba demasiado a ninguna «escuela», pero sí tiene alguna deuda con el «movimiento» futurista, por ejemplo en su veneración por las figuras del novísimo arte del cinematógrafo, construidas sobre la mera luz y la velocidad. Lo mejor de la avanzada aragonesa es inseparable del maquinismo, que reaparece en los últimos textos de Seral y en Comín Gargallo, para entonces con evidentes tintes surreales. Pero no supone la veta más abundante de nuestra cosecha vanguardista, que sí cristaliza en un disfraz neopopularista con logros muy dispares. *Poemas del amor violento* (1933) de Seral, pero también la obra de Raimundo Gaspar, buena parte del *Rumbo* (1935) de Maruja Falena o la aludida entrega de Vilaseca se incluyen en una corriente que asedia la intimidad en versos de arte menor y asonancias. En los creadores más inquietos paulatinamente los experimentos de folklore personal se tornan insuficientes y dejan su sitio, como en el I. M. Gil de *La voz cálida* (1934), a posturas «neorrománticas» de más calado. En todo caso, si se ha de establecer un límite final para la andadura del grupo zaragozano, habrá que nombrar no tanto ecos del mejor Pedro Salinas (el texto nombrado de Gil o *Cadera del insomnio*, 1935, último libro de poemas publicado por Seral y Casas), como del romanticismo de nueva hornada que es la invención de André Breton y los suyos.

Soy intelectual porque, sin duda, y por diversas circunstancias, no sirvo para bracero. Creo firmemente con el gran Malraux, André Bretón [*sic*] y su cuerda, que si se exceptúa una veintena de obras entre el inmenso torrente de las producidas por todos los tiempos, la Literatura es una solemne EME mayúscula, conviniendo en que los géneros literarios han quedado reducidos al poema, al panfleto, y a los manifiestos de la Revolución.

14. Cfr. L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Londres y Nueva York, Routledge, 1989, p. 28.



González Bernal. *Retrato de Tomás Seral y Casas*, 1929. Apareció reproducido en el número 2 de *Noreste*. Dibujo de Cuixart para *Estar cansado tiene plumas*, de Tomás Seral y Casas, 1936

Asimismo en materia de Arte, creo tan sólo en los subversivos móviles de la rebelión estética, con todos los *ismos* habidos y por haber, tanto más cuando éstos se compulsan con las legítimas aspiraciones del proletariado<sup>15</sup>.

Así concluía la «Nota autobiográfica» con que Comín Gargallo inauguraba el poemario más subversivo de la endeble avanzada local: *Rémora y evasión* (1936). El grito de rebeldía estética y política de sus páginas no tiene semejanza con ningún otro texto del grupo, con la posible excepción de los poemas de Seral que se mencionan en el apartado final de este trabajo. Vale la pena cotejar la inconsistencia de su escrito reproducido arriba, fruto de una estrategia iniciática perfectamente legítima, pero vacilante y con mucho de pose, con esta furia enraizada en lo que tiene todos los visos de una profunda crisis personal y, es evidente, histórica. Las imágenes descoyuntadas que concretan tal planteamiento teórico están a su altura y a la de las circunstancias. La irracionalidad amparada por el surrealismo preside las últimas espléndidas realizaciones del proyecto articulado alrededor de un prematuramente viejo Tomás Seral justo antes del estallido del conflicto civil. Entre las «siete palabras» de 1931 y los exabruptos

que se acaban de reproducir se sucedieron diversas iniciativas destinadas a traer a Zaragoza la buena nueva de la alta cultura; la más relevante, desde luego, una aventura poética llamada *Noreste*<sup>16</sup>.

#### EL CARTEL DE NORESTE, O LA CONSPIRACIÓN DE LOS POETAS

Desde el otoño de 1932 a la primavera de 1936 se publica la revista *Noreste*, que tuvo un antecedente en la primavera de 1930 en el periódico quincenal *Cierzo*, de tendencia republicana socialista. La política «pura» impulsada por esta publicación, dirigida

15. J. [sic] Comín Gargallo, *Rémora y evasión* (Poesía, 1935), Zaragoza, Ediciones Cierzo, 1936, p. 5. Cfr. C. González-Ruano, *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1946, p. 444.
16. Vid. J. C. Mainer, «Una aventura poética de los años treinta: *Noreste*», *Andalán*, 14-15 (1973), pp. 32-3, y «Para otra entrega de *Noreste*», *Andalán*, 378 (1983), pp. II y XV; y J. Domínguez Lasierra, *Revistas literarias aragonesas. De Noreste (1932-36) a Albaida (1977-79)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, pp. 61-82.



por Valero Muñoz-Ayarza y con Tomás Seral como jefe de redacción, deja paso a la poesía «pura» de su continuadora.

Es ya hora de que se intente alumbrar entre la juventud auténtica del Noreste el deseo de decir y hacer bellamente, al compás de las horas.

Todavía —por qué no— puede brotar de la estepa aragonesa el caldo con que moldear un presente estético, hecho de realidades y no de ayeres ecuménicamente apollados o de mañanas falazmente imponderables.

No queremos hacer literatura. Estamos con la poesía y aún con las simples incipencias líricas que respondan a un prurito hialinamente renovador y a una sana y certera rebeldía<sup>17</sup>.

El presentismo que define nuestra edad resalta desde la portada de su primera salida, sin duda el tercer puntal programático de la nueva literatura en la capital aragonesa con los arriba indicados. Junto a ello, llama la atención la vaga conciencia de llegar tarde, pero no demasiado, y un raudal de entusiasmo que apuesta por el género que domina nuestra historia literaria de los años veinte y treinta, en detrimento de la «literatura». Es harto significativo que Idefonso Manuel Gil, uno de los nombres que figuran al frente de la empresa, al lado de Seral y de Antonio Cano, tan sólo dos años después y ya fuera de Zaragoza y de *Noreste*, dirija otra publicación, en Madrid, llamada *Literatura*. Entiendo que la anacrónica llamada al esteticismo en unos años de progresiva politización de la vida nacional puede deberse a su percepción del páramo cultural que les rodea, al que se desea poner en evidencia y redimir a la vez, además de que exista en estos conquistadores de vanguardia una deformada visión de lo que sucede en el país por simple falta de los datos suficientes.

Conforme el vacío de cultura se maquille con sus propios logros y eso sirva para comunicar la ciudad con otros grupos de correligionarios, el punto de mira de nuestros robinsones urbanos se desplazará hacia objetivos más acordes con la realidad española. En cualquier caso, hay que recordar como prueba de unas contradicciones que su crecimiento habrá de desvanecer que *Noreste* puede editar un poema político de Pla y Beltrán y afirmar poco después, a fines de 1933, que un original de Arconada sobre el fascismo y la cultura ha visto mermada su actualidad. No

obstante, el invierno de 1936 termina de poner las cosas en su sitio: «tenemos el proyecto de imprimir a la revista una más concreta y depurada orientación, de acuerdo con los últimos acontecimientos estéticos y sociales —a cuya evidencia sería innoble sustraernos»<sup>18</sup>. No habrá que insistir en que la nueva actitud oficial tampoco implica que se eliminen las colaboraciones realizadas bajo presupuestos diferentes, pues el criterio sigue siendo la calidad de los textos, en aquellas fechas más que notable.

En cuanto a obras de creación, la parte mayor de *Noreste* se dedica a la lírica, con atención preferente a la poesía española contemporánea. Pero no se debe pasar por alto la presencia, al comienzo de su trayecto vital, de unos pocos clásicos aragoneses de los Siglos de Oro: los Argensola y Ximénez de Urrea, y es que, como se advirtió ya, nuestros avanzados de la modernidad flirtean, y algo más, con la tradición. Por otro lado, en sus últimas salidas asistimos a una cierta internacionalización que parece signo claro de la apertura a que había llegado una revista, a pesar de todo, basada fundamentalmente en el intercambio de poemas con otros provincianos renovadores, al menos en su primera mitad. Y lo que revela un examen de los «Itinerarios poéticos» por la geografía española en los que se citan los partidarios del arte nuevo no es muy diferente de lo apreciado en «Cuadernos de Poesía» para el espacio local. En efecto, «neopopularismo» y «rehumanización» son las corrientes principales del *corpus* poético de *Noreste*, con autores como Pérez Clotet, Oliver Belmás, Rafael Duyos, Antonio Sánchez-Barbudo o José María Luelmo en su nómina. Después de las primeras siete entregas, las dos siguientes ofrecen un claro predominio de la prosa. El número diez es el monográfico dedicado a las mujeres creadoras. De él tan sólo recordaré ahora un poema comprometido de Maruja Falena, Rumbo, porque resulta definitorio de la complejidad del proceso de maduración del grupo zaragozano que uno de sus miembros escriba precisamente así en el número de *Noreste* en que se ataca con acritud la militancia de Pemán o Alberti.

17. *Noreste*, 1 (otoño, 1932), [p. 1].

18. *Noreste*, 14 [por error; en realidad, 13] (invierno 1936), [p. 4].



Maruja Mallo.  
*Grajos y excrementos*,  
1931. Apareció reproducido  
en la portada del  
número 6 de *Noreste*

En las cuatro salidas restantes destaca la importancia que adquiere el surrealismo y el que aparecen en sus páginas varios nombres de primer orden en el grupo del 27 e incluso algunos de sus mayores. «Los escritores de la perplejidad», en acertada expresión de Claudio Magris<sup>19</sup>, en *Noreste* se expresan en idioma surrealista, como por ejemplo el Lorca de «Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer en Coney Island)» en el magnífico número 11. En él encontramos también a Aleixandre, a Altolaguirre y al Cernuda de *Donde habite el olvido*, uno de los poemarios más arriesgados (y desolados) de la lírica española contemporánea. Pero es que posteriormente visitarán el *Noreste* Moreno Villa, Alberti, Diego y, de nuevo, Lorca (por no hablar del ecuatoriano Carrera Andrade o el Whitman traducido por León Felipe). Es innegable que esta publicación «modernista al hispánico modo» había aprendido rápidamente la lección de la historia, no sólo artístico-literaria.

Otros géneros de menor impronta en *Noreste* son la narrativa o los aforismos, pero por encima de ellos se encuentra el ensayo, y no estará de más men-

cionar aquí el sólido componente plástico de la misma, cuyo análisis queda para plumas menos profanas que ésta. A mi ver, el texto ensayístico de más trascendencia de nuestro repertorio es «El nuevo clasicismo en la poesía» de José R. González. En él alude a las revoluciones no violentas que aportan Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez a nuestras letras, en las que no halla un «nihilismo» como en las francesas e italianas<sup>20</sup>. Aquí, y seguimos a vueltas con la posible peculiaridad hispánica, «la nueva estética no anula la antigua», una frase repetida después, y añade: «el toque está en ser actual para ser clásico», apreciación que podría convertirse en ser moderno para ser clásico, si tenemos en cuenta este pasaje de las conclusiones: «Los poetas novísimos de España [...] sólo se parecen en su modernidad, en su actualidad»<sup>21</sup>.

19. *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona, Península, 1993 (1.ª ed. italiana 1984), p. 35.

20. *Noreste*, 2 (invierno 1933), [p. 4].

21. *Noreste*, 3 (primavera 1933) [p. 4].



Retrato de Maruja Falena, por Federico Comps

Noreste hoy nos parece el mejor fruto de las inquietudes vanguardistas de un cenáculo de jóvenes de provincias que contaron a su favor con que, por entonces, el papel de la periferia adquirió una obvia relevancia en la cultura española. Pero la rémora de la falta de información, es decir, el precio inevitable de crear en las afueras, se nota demasiado, al menos hasta que la revista consolida su paso. En esa época, números 10 y 11, no sólo ha abandonado de hecho un esteticismo caduco sobre el que sólo se insiste de manera mecánica, y por poco más, sino que la publicación ha conseguido un hueco digno entre sus compañeras en defensa de la poesía actual. Sea como fuere, mayor interés todavía despierta que todo el proceso evidencia las señas de identidad que marcan a los tiempos modernos en la literatura española.

### ELEGÍAS PARA UNA CIUDAD

La creciente sensación de vacío cósmico y de futilidad personal que define a la edad contemporánea<sup>22</sup> cuenta con dos realizaciones poéticas cruciales en el desarrollo del fenómeno vanguardista en estas tierras. Se trata de los poemas *Estar cansado tiene plumas*<sup>23</sup> y *Muerte española*<sup>24</sup> de Seral y Casas. El primero de ellos sobre todo, escrito en 1936, mezcla la carencia absoluta mencionada con una duda más que razonable sobre la capacidad expresiva de las palabras<sup>25</sup>, duda que surge de manera coherente con la trayectoria del arriesgado proyecto poético del escritor. La conciencia autocrítica del personaje le lleva, a fuerza de ponerse a sí mismo en cuestión sin cuartel, a aprender con celeridad la lección de determinados maestros: Ramón Gómez de la Serna, Pedro Salinas, Rafael Alberti y Luis Cernuda especialmente; pero no es capaz de percibir que consigue su registro más personal y valioso en el momento antes de enmudecer. Por otro lado, es preciso reconocer la dificultad que entraña una lírica tan en el filo de la navaja como *Estar cansado*, donde el lector asiste a la poetización de una crisis global, es decir, histórica, individual y del lenguaje mismo. Seral, como otros «modernistas», ya sabe que el mecanismo lingüístico al que ha dedicado con fervor sus años de juventud ha cesado de ser una vía de comunicación, para convertirse en un muro opaco e impenetrable<sup>26</sup>. Pero no hace de tal descubrimiento el núcleo de su labor literaria, sino que opta por el silencio.

En *Cadera del insomnio*, el creador terminaba preguntándose: «Y ahora, ¿quién soy yo?» (pág. 101).

22. R. J. Quinones, *Mapping Literary Modernism. Time and Development*, Princeton University Press, 1985. p. 256.
23. Tomás Seral Casas [sic], *Estar cansado tiene plumas*, Barcelona, Dau al Set, 1951. También en T. Seral y Casas, *Poesía, ob. cit.*, pp. 107-8.
24. *Muerte española*, Madrid, Clan, 1949. Con ilustraciones de Federico Comps Sellés. Sin los dibujos, también en T. Seral y Casas, *Poesía, ob. cit.*, pp. 109-10.
25. Vid. Resina, *ob. cit.*, p. 38.
26. R. Sheppard, *The Crisis of Language*, en Bradbury y McFarlane, *ob. cit.*, pp. 323-36, p. 328.

La respuesta de *Estar cansado* produce terror. Reiteradamente nos trata de convencer de que «yo no estoy vivo» (pp. 107-8). El largo lamento en que consisten las enumeraciones caóticas de la obra me parece una fe de vida paradójica, porque demuestra la fuerza de su verbo en un acto que no es descabellado considerar como el suicidio literario de Tomás Seral y Casas, un literato demasiado radical y demasiado honrado para empeñarse en continuar por un camino que se revelaba como callejón sin salida. La literatura de la modernidad poetiza de formas diversas esa frontera. Seral se contentó con reconocerla y abandonar la partida. «Y esta mentira-avispa / de perderme en las palabras / cuando ya no estoy vivo. / Cuando sólo estar muerto, / encontrarse cansado / y vacío de todo produce algún alivio» (pág. 108). El problema en relación a la vanguardia zaragozana fue que la figura de Seral y Casas resultaba de vital trascendencia. Por él los cauces para la construcción de una cultura de avanzada, «Cuadernos de Poesía» y *Noreste*, estaban cada vez más afianzados, aunque, evidentemente, no habían calado apenas en el tejido de la mediocridad intelectual de la Zaragoza que los albergaba. Sea como fuere, el estallido bélico del verano de ese año acabó con cualquier posibilidad de continuar, al menos inmediatamente, el trabajo de renovación de las letras regionales emprendido en la década de los treinta.

Si *Estar cansado* encerraba una elegía metafórica, *Muerte española* lo hace en sentido estricto y vale no sólo para Comps, sino para todo el grupo de conjurados del arte nuevo: «Sólo Tomás, Alfonso y Juanito y Maruja y pocos más, se hirieron con el dardo salobre que sabía el camino del corazón, abierto desde entonces a siempre» (pág. 109), esto es, Tomás Seral, Alfonso Buñuel, el arquitecto Juan Pérez-Páramo y Maruja Falena. Como corresponde al género funeral, algo de consuelo deparan las imágenes seralianas, que demuestran haber asimilado bien las enseñanzas del surrealismo, igual que *Estar cansado* u otros textos de su última etapa. No obstante, interesa ahora reparar más en la vaga hipótesis de explicación que el poeta ofrece de la partida del amigo, que quizá no es tan distinta del abandono propio o del fracaso de los vanguardistas locales: «Que o nacía otro mundo o tú nos dejarías en esta



Retrato de María Dolores Arana, por Federico Comps

podredumbre de pianos por las calles, de lacayos imberbes y latas de conserva» (pág. 109).

Después de 1936, Seral no publica nada más que un poema redactado ese año, muy probablemente antes de la guerra, *Estar cansado*, y otro, *Muerte española*, que se fecha el 30 de abril de 1948. A él se pueden aplicar unas palabras de Juan Carlos Rodríguez referidas a un grupo de literatos españoles en el que se encuentran Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Alberti, Guillén, Lorca y Cernuda, que a mi ver merecen por derecho propio el nombre de «modernistas» con lo que supone de localización en un contexto occidental: «en todos ellos alienta clarísimamente la determinación básica de que "su" vida consiste en el hecho de escribir poesía y que su poe-

sía consiste en el hecho de escribir “su” vida»<sup>27</sup>. Una declaración no muy alejada de lo que Harry Levin estima como última cualidad del *Modernism*, que impregna sus obras hasta la médula, a saber, una intransigente *intellectuality*, explicada porque los autores de este período consideraban las letras como un modo de vida<sup>28</sup>. Sólo desde esta perspectiva ética se aprecia adecuadamente la decisión de Tomás Seral<sup>29</sup>. La fractura con el entorno era insalvable, al menos para una escritura que superase la más estricta intimidad; ahora bien, la relación del hombre con la literatura no se canceló del todo. Quizá sea una pura coincidencia que el mismo año en que él escribe *Muerte española*, Miguel Labordeta publique *Sumido 25*, pero desde luego no lo es que *Violento idílico* (1949) sea el número 8 de la serie «Cuadernos

de Poesía», que Seral y Casas prosiguió en Madrid, con textos, además del citado, de Cirlot, Gil-Albert y Reverdy. La antítesis de la vanguardia no había concluido, bien que los protagonistas iban a ser diferentes. En cuanto al marco que recibía a los «nuevos», sólo diremos que la cultura en la Zaragoza de postguerra se encontraba, más aún que en los tiempos en que brillaron nuestras «luces de la ciudad», a la altura del bordillo de las aceras.

27. *La norma literaria*, Granada, Diputación Provincial, 1994<sup>2</sup>, p. 286.

28. «What Was Modernism?», en *Refractions. Essays in Comparative Literature*, Nueva York, Oxford University Press, 1968, pp. 271-95, p. 292.

29. Vid. A. Soria Olmedo, «La vanguardia en España y las caras de la modernidad», *La Fábrica del Sur*, 2 (1990), pp. 32-5, p. 33.



# TENTATIVAS PARA LA RENOVACIÓN PLÁSTICA EN ZARAGOZA



Chus Tudelilla

**E**l inicio de la década de los años treinta señala la incorporación de Zaragoza al reducido circuito de ciudades españolas que a lo largo del primer tercio de siglo fueron aportando sus rasgos distintivos al desarrollo del Arte Nuevo: en 1928 se inauguró el Rincón de Goya de Fernando García Mercadal, quien traerá a Zaragoza la reunión fundacional de GATEPAC; el que fuera uno de los primeros edificios racionalistas que se construyeron en España acogió dos años después exposiciones de Ramón Acín y González Bernal. El periódico quincenal *Cierzo* apareció, en 1930, como defensor de las nuevas ideas y propuestas; el mismo año se fundó el cine-club Zaragoza, en cuya sesión inaugural se estrenó *Un perro andaluz*. En 1932 inició su publicación *Noreste*, vehículo difusor de las ideas de vanguardia que, además de aglutinar la obra de un compacto grupo aragonés formado por escritores y artistas plásticos, dio a conocer las experiencias de los principales creadores españoles. La figura de Tomás Seral y Casas se convirtió en valedora de la nueva sensibilidad que hizo posible que las propuestas de los artistas zaragozanos ocupasen un lugar destacado en la historia de este corto y dinámico período.

Hasta llegar a ese momento, fue necesario salvar los obstáculos que suponían la distancia que separaba la ciudad de los centros de vanguardia; el

ambiente provinciano, cerrado a cualquier síntoma de innovación; y, por supuesto, el nulo apoyo recibido de la burguesía zaragozana y de los críticos que, con sus comentarios, demostraron desconocer las vías por las que habrían de encaminarse las nuevas manifestaciones artísticas. En esta situación, la serie de acontecimientos que tuvieron lugar en la ciudad a partir de 1915 —presencia de Barradas y Zuloaga, exposición de la Asociación de Artistas Vascos— y, sobre todo, el trabajo llevado a cabo por la nueva generación de artistas aragoneses que comenzaron a mostrar sus obras a mediados de la década de los veinte fueron decisivos para dar entrada en la ciudad a lo que no fue sino un reflejo de lo que estaba ocurriendo en los centros más avanzados.

## FOCOS DE ATRACCIÓN

La dificultad para la penetración del Arte Nuevo en Aragón durante el primer tercio de siglo tuvo su principal causa en la necesidad de hallar una identidad regional, que era expresada de forma insistente por quienes tenían influencia en la cultura de aquellos años, y preferían anteponer las señas tradicionales sobre la imprescindible renovación de los lenguajes a utilizar, camino que hubiera equiparado la producción cultural de nuestra región a otras sensi-

bilidades vecinas. Una sensibilidad que difícilmente pudieron alcanzar, y mucho menos entender, empeñados como estaban en la reivindicación de un regionalismo tradicional y obsoleto basado en la herencia del más rancio realismo, completamente ajeno a la búsqueda de nuevas vías de expresión. Conceptos como «lo aragonés», «arte regional» o «arte aragonés» no son más que abstracciones vacías de contenido que cierran más que abren posibilidades de renovación. Desde aquellas premisas tuvieron lugar en Zaragoza, a partir de 1915, toda una serie de manifestaciones colectivas que utilizaron diferentes medios para lograr el tan ansiado «espíritu aragonés».

Hasta ese momento, huérfanos los artistas aragoneses de las suficientes bases ideológicas para afrontar su papel en una sociedad en plena transformación, habían optado por vías bien diferentes a las de la construcción de un arte regional. La primera de ellas respondió a una necesidad urgente de agrupación corporativa en defensa de sus intereses profesionales, como se evidenció en la *Primera Exposición Regional de Bellas Artes*, celebrada en los salones del Ateneo en 1912 a propuesta de un grupo de artistas pertenecientes a esta entidad, que vieron en ella la oportunidad para la creación de una plataforma que mostrara el fruto colectivo de todos los artistas que por entonces estaban en activo. El excelente resultado de la convocatoria, en la que se pudieron contemplar más de 200 obras entre pintura, escultura y artes aplicadas, facilitó la organización de una segunda edición al año siguiente, que, sin embargo, se vio abocada al fracaso. Factores tan circunstanciales como la ausencia de una selección previa, que repercutió negativamente en la calidad de lo presentado, o las prisas de última hora para su organización parecieron ser las causas principales de que se pusiera fin a las expectativas creadas para dar salida a un posible arte regional. Aunque quizás encontremos mejores razones en el exclusivo interés de los artistas por vender sus obras aprovechando los años de bonanza económica, sin ningún tipo de planteamiento programático.

En 1915, el grupo de redacción de la revista *Paraninfo* hace público su deseo de crear el *Círculo de Artistas y Amigos del Arte* e inicia una serie de

consultas a diversos personajes de la vida cultural zaragozana y nacional con el fin de conseguir apoyos e ideas. El escepticismo que domina en la mayoría de las opiniones publicadas en la citada revista pone de manifiesto algunos de los rasgos que iban a caracterizar la vida artística de estos años y de la década siguiente: ausencia de programa asociativo y, al parecer, de ideólogos que lo hicieran realidad; falta de apoyos institucionales a las artes plásticas, y, por último, como derivación de ambos puntos, dificultad extrema de los artistas para responder a una iniciativa común que fuera más allá de la simple exposición colectiva, como ya se había demostrado en anteriores actuaciones. Si bien el *Círculo* no llegó a tomar cuerpo, los responsables de la idea organizaron la que se denominó *Exposición Regional de Arte*, aunque perfectamente podría haberse excluido el calificativo, pues sus organizadores expresaron su deseo de abrir las puertas a la presencia de artistas foráneos que aportaran nuevos valores. La exposición, que se celebró en el Centro Mercantil entre el 17 y el 31 de octubre de 1915, contó con un grupo nutrido de aragoneses (Gárate, Marín Bagüés, Julio García Condoy, Lafuente, Aguado, Palao, Bueno, Tatito, Aparici...) a los que se unieron dos «notas exóticas», como llamó la crítica de aquel momento a la presencia de Xauradó y de Rafael Pérez Barradas.

La participación de Barradas en la renovación del arte en Aragón no se redujo a su presencia en la exposición, ya que por fortuna para Zaragoza residió casi un año en esta ciudad. La increíble actividad de Rafael Barradas influyó muy pronto en la línea de la revista *Paraninfo*, de la que fue nombrado director artístico al poco de su llegada en 1915. El ambiente provinciano de Zaragoza se haría muy pronto irrespirable para este artista, verdadero precursor del lenguaje de las vanguardias en España, que salió para Madrid en 1916, si bien antes realizó la que parece ser su primera individual en nuestro país, en los salones del *Lawn-Tennis Club*. Frente a la que iba a ser la actitud habitual de la crítica en manifestaciones que tuvieran algún rasgo de novedad, la exposición de Barradas consiguió el apoyo incondicional de la prensa, que no dudó en llamarle «artista genial», tal era el aura que Barradas desprendía. Entre lo allí expuesto se pudo ver una selección de los dibujos

originales que sirvieron para ilustrar el libro *Las aventuras del diablo* de Julio Ascanio, además de algunas pinturas realizadas años antes en Buenos Aires y París.

Lamentablemente, la influencia de Barradas apenas pasó de estos pequeños acontecimientos que, sin embargo, se convirtieron en hechos irrepetibles en la pequeña y limitada historia de la renovación artística en Aragón. Más contundente fue la presencia de Zuloaga, que realizó su primera visita a Fuendetodos en 1913 para descubrir una placa conmemorativa en la casa natal de Goya, acompañado del pintor Uranga y de aproximadamente cuarenta representantes de la cultura zaragozana, entre los que se hallaban Ostalé, Lasuén, Marín Bagüés, Lafuente, Navas, García Sierra, Ainaga, Barandiarán, Aguado, Torres y Mefisto. Era el principio de una estrecha relación del pintor vasco con el ambiente artístico aragonés, que le llevaría a convertirse en valedor de lo que él mismo denominó «Escuela Pictórica de Fuendetodos». En su segunda visita a esta pequeña localidad, en 1916, compró la casa de Goya y organizó una exposición para sufragar los gastos. El título de la muestra, *Zuloaga y los artistas aragoneses*, aclara suficientemente las intenciones de uno y otros. De nuevo una exposición colectiva, esta vez en torno a una figura con el suficiente prestigio como para funcionar de eslabón en una cadena que quería enlazar con la genialidad de Goya, al tiempo que facilitaba la conexión de los artistas aragoneses. Junto a Zuloaga mostraron sus obras Marín Bagüés, Pallarés, Díaz Domínguez, Hermenegildo Estevan, Félix Lafuente, Gárate y Oliver Aznar entre otros. Y de nuevo, la frustración tras el fallido intento de una nueva escuela pictórica, aunque los ánimos no decayeron, pues al año siguiente se organizó de nuevo una excursión a Fuendetodos en la que participaron artistas y representantes del mundo de la cultura aragonesa junto a varias personalidades nacionales —Inocencio Jiménez, Miguel Allué, Florencio Jardiel, Díaz Domínguez, Gil Bergasa, Royo Villanova, Gonzalo Calamita, José Bueno, Julio Antonio, Pablo Uranga, Manuel de Falla y Aga Lahowska—, con motivo de la inauguración de la Casa-Museo de Goya en Fuendetodos y la construcción de las nuevas escuelas. García Guatas ve acertadamente en

este suceso, trasnochado si tenemos en cuenta la fecha en que se produce, el eco ya lejano de las fiestas modernistas que Rusiñol celebraba en Sitges, y que supone, en cierta medida, el cierre de un etapa que da paso al inicio de nuevos caminos de expresión.

Otro paso en este proceso de apertura de nuevas expectativas al arte aragonés fue la celebración de la *Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza* celebrada en La Lonja entre el 20 de mayo y el 22 de junio de 1919, a iniciativa del vizconde de Escoriaza, que ya fuera vicepresidente en la Exposición de 1908. Fue la primera vez que en la ciudad se podía contemplar una selección de obras de autores franceses de fin de siglo, junto a una muy numerosa, aunque tradicional, representación de la pintura española, que aparecía clasificada por regiones. Lo expuesto en Zaragoza ni fue tan rompedor como lo que se mostró en la *Exposició d'Arts Françaises* celebrada en Barcelo-

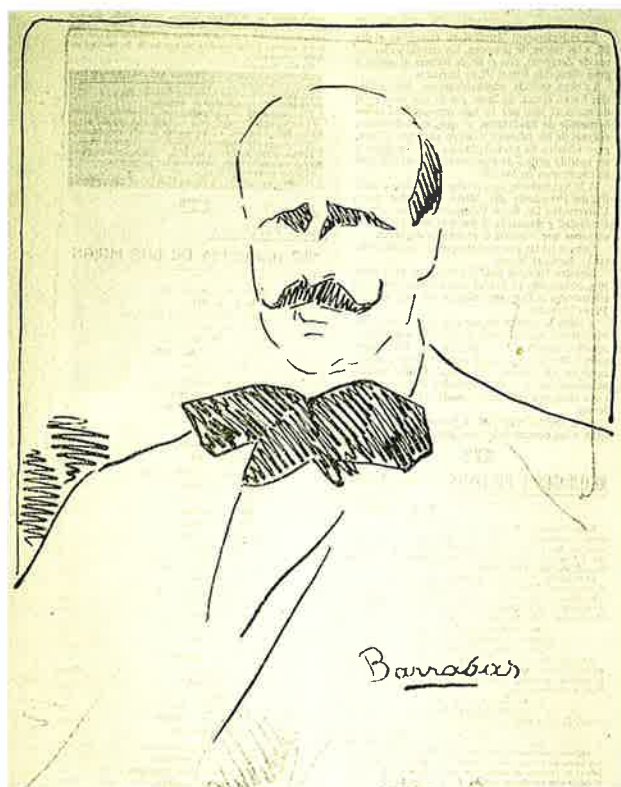


Barradas. Ilustración para la revista *Paraninfo*



na en 1917, ni tan mediocre como la *Exposición de Arte Francés* de Madrid de un año después. La representación francesa se organizó en torno a la producción de tres secciones, las correspondientes a la *Société des Artistes Français*, a la *Société Nationale des Beaux Arts* y al *Salon d'Automne*, que ofreció lo más sugestivo y novedoso de la muestra. El público pudo conocer obras de Vlaminck, Marquet, Bonnard, Vouillard, Vallotton, Othon Friesz o Camoin; pero también tuvo acceso por primera vez a la obra de Picasso, representado con una pieza temprana, y a la de Togores, Nonell, Gargallo, Clará, Llimona o Julio Antonio, dentro de la presencia catalana. La Asociación de Artistas Vascos mostró obras de los hermanos Arrúe, Aurelio Arteta, Valentín de Zubiaurre, Iturrino, Guezala o Zuloaga, entre otros. Por su parte, la selección aragonesa puso en evidencia no sólo la inexistencia de un espíritu común sino la ausencia de cualquier tipo de asociación entre los artistas, al tiempo que las obras allí presentes no suponían ninguna ruptura con el arte más tradicional. Las obras de José Bueno, Julio García Condoy, Gascón de Gotor, Gárate, León Astruc, Oliver Aznar, Luis Gracia, Aguado Arnal, Gil Bergasa y Baltasar González pasarían a formar parte de la reserva frente a las propuestas más novedosas de la siguiente generación de artistas.

Una de las consecuencias inmediatas de la exposición fue la organización de otra de las muestras que supusieron un paso fundamental en el lento proceso de transformación del arte aragonés: la estrecha relación que nació entre los artistas vascos y aragoneses, a través de Zuloaga, cristalizó en mayo de 1921 en la celebración de la exposición de la Asociación de Artistas Vascos en el Centro Mercantil. La exposición recogió más de 179 obras realizadas entre otros por Echevarría, Uranga, Aurelio y Félix Arteta, Iturrino, Guezala, Uranga, Martiarena, Lucio Ortiz de Urbina, Sena, Tellaeche, Quintín de Torre, los hermanos Arrúe, Ucelay o Cabanas Oteiza, que dejaron constancia de las diversas orientaciones en las que se movían los miembros de la Asociación. El crítico Ostalé Tudela desde las páginas de *El Noticiero* dejó clara la impresión que la muestra produjo en el ambiente aragonés: «La forma de unión de los vascos nos asombra un poco y nos hace meditar. Todo artis-



Barradas. Retrato de Zuloaga reproducido en la revista *Paraninfo*

ta 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 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, 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...» Más que las cuestiones formales, que tan denostadas fueron por el crítico de la recién aparecida revista *Athenaeum*, lo que verdaderamente llamó la atención del grupo vasco fue precisamente esto: la posibilidad de formar una asociación con planteamientos coherentes, que, además de continuidad, ofreciera una imagen cohesionada cuyos resultados fueran exportables.

En el banquete que siguió a la inauguración de la muestra de los artistas vascos, se anunció la creación de la Asociación de Artistas Aragoneses, que organizó al poco tiempo, en diciembre de 1921, la *I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses* en el Centro Mercantil. La muestra reunió a un importante número de artistas en torno a la figura de Pradilla, como homenaje retrospectivo tras su muerte. El entusiasmo provocado por el éxito de la Asociación de Artistas Vascos presidió la constitución de la aragonesa, dispuesta a apoyar todas las tendencias sin temor a lo nuevo y a servir de puente de contacto con las más importantes manifestaciones artísticas del momento, como señaló Valenzuela la Rosa; aunque, tras visitar la exposición, el mismo crítico



Luis Berdejo. *Desnudo*, 1931-1933

achacaba la escasa audacia de las obras presentadas al agotamiento de las novedades en el campo del arte. Si hacemos un breve recuento de la participación de artistas, no sorprende en absoluto esta falta de planteamientos renovadores: Aguado, Ara Burges, Barbasán, Bayod, Abel Bueno, José Bueno, Félix Burriel, Codín, Díaz Domínguez, Ferrer, Gárate, Gilbert, Lafuente, Rocasolano, Lapayese, Astruc fueron algunos de los expositores, entre los que también hallamos a Ramón Acín, Martín Durbán y Honorio García Condoy que apenas ofrecían novedades en estas fechas. A los dos años, en 1923, tuvo lugar en la misma sede la *II Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses* orientada en un principio al arte aplicado en exclusiva para ser ampliada, ante la falta de respuesta, a las secciones habituales de pintura, escultura y arquitectura, con una participación semejante a la de la primera convocatoria. Será la última ocasión que reúna a los artistas aragoneses dentro de la citada Asociación. De nuevo la idea de agrupación había fallado, aunque en su fundación habían prevalecido los intereses comerciales y corporativistas. Y, de nuevo, las causas hay que buscarlas en el propio desarrollo del arte aragonés. De poco servía el entusiasmo por emular el fenómeno de la Asociación de Artistas Vascos, fundada en Bilbao en 1911 en el deseo de buscar nuevas vías de promoción al arte de los más jóvenes, deseosos de participar vigorosamente en la vida cultural y activar la promoción y el intercambio. El pasado más reciente de la historia del arte vasco propiciaba que este tipo de relaciones fructificara: no era en absoluto ajeno a la salida de sus artistas al extranjero para imbuirse de nuevos lenguajes, o a la presencia de algunos de los más importantes artistas de vanguardia en sus salas de exposiciones y, lo que es más importante, frente a la ausencia de una tradición en las artes, la mentalidad de la burguesía vasca de finales del siglo XIX hizo posible la entrada en la modernidad. Unos rasgos que en Aragón no se dieron nunca. El peso de la tradición fue tan excesivo que su reflejo llegó a invadir gran parte de la producción artística hasta entrada la década de los veinte; la crítica ejercida por personajes inexpertos ridiculizó cualquier tipo de manifestación que trastocara esos parámetros aunque, en algún momento, también pusiera en entredicho el



Santiago Pelegrín.  
Verbena, 1928

supuesto arte regional; la burguesía nunca llegó a entender ni las manifestaciones del modernismo ni mucho menos las de cualquier lenguaje que aportara nuevas soluciones. La necesidad de la invención de Aragón a partir de la exaltación de sus rasgos más tradicionales y el regionalismo baturro mal entendido que se cobijó parasitariamente bajo el invento fueron otros factores que jugaron a la contra en el necesario cambio de la cultura aragonesa.

### NUEVA GENERACIÓN

Estas circunstancias todavía persistían al finalizar la década de los veinte. Desde el extraordinario de la revista *Aragón*, dedicado monográficamente a los artistas aragoneses, Marín Sancho veía posible un

cambio de orientación en las artes plásticas desde la conciencia de algo tan abstracto como «una intención aragonesa, una manera que dé origen al arte aragonés contemporáneo». Un empeño que a estas alturas parecía quimérico, como apuntó el crítico Zeuxis con motivo de la celebración del *Primer Salón Regional de Bellas Artes*, organizado por el Centro Mercantil en 1929: «El Centro Mercantil no creemos que se haya propuesto que de sus Salones Regionales surja potente un arte aragonés, esencialmente aragonés; lo que parece lógico es que con la celebración de estos certámenes anuales 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 a la región». La nómina de los artistas seleccionados en las dos únicas ediciones de estos Salones Regionales se alejaba de aquella que

mantenía imperturbable la esencia tradicional, para dar paso, por vía natural, a la presencia de nombres jóvenes que serían los encargados de abrir el estrecho callejón en que se hallaba encerrado el arte aragonés. Martín Durbán, Luis Berdejo, Manuel Corrales, Ramón Acín, Santiago Pelegrín en pintura, Honorio García Condoy en escultura y García Mercadal en la sección de arquitectura son suficientemente representativos como para dar idea de por dónde iba a producirse el cambio en la estética de las artes plásticas. Es precisamente en estos dos certámenes cuando el público pudo contemplar por primera y última vez una de las obras más radicales de la trayectoria de



Martín Durbán. *Retrato de Sanz Lafita*, c. 1926

Santiago Pelegrín —residente en Madrid desde 1910—, que en el Salón de 1929 presentó *Jazz-Band*, una pintura de plena estructuración cubista, y en el de 1930, *Mujer con huevos*, que marcaba un nuevo cambio en su trayectoria. También se pudieron ver dos obras de Luis Berdejo —formado en Madrid, París y Roma—, *El merendero del puerto* y *Las barcas*, en las que el artista mostraba su preocupación por desarrollar una vía que enlazara las nuevas posibilidades del cubismo con la representación de la realidad, o *Desnudos*, del mismo autor, que abría nuevos caminos a su pintura. Manuel Corrales expuso *Músicos*, dentro de sus preocupaciones que aunaban las búsquedas expresionistas con la deformación lírica de la realidad representada; Martín Durbán fue, sin embargo, el artista que mayores halagos recibió, no sólo por su obra de potente realismo que tenía su origen en fuentes centroeuropeas, sino también por su estrecha colaboración en la organización de estos salones.

Frente a la ausencia de una política artística auspiciada desde las instituciones, el Centro Mercantil de Zaragoza se revela en estos años como la entidad que, además de recoger todas las iniciativas, organizó un importante número de ellas. Por su sala de exposiciones pasaron todos los artistas que de una u otra manera significaron un cambio en la sensibilidad tradicional zaragozana. Y fueron precisamente estas muestras individuales de artistas de la nueva generación las que marcaron el cambio frente a las ya citadas colectivas, que ya poco podían aportar, como se pudo volver a comprobar en la *Exposición Regional de Bellas Artes* organizada por el Ayuntamiento de Zaragoza en 1933.

Una de las primeras muestras individuales de artistas aragoneses que iniciaron el despegue hacia nuevos planteamientos fue la organizada por Ostilio en el Centro Mercantil durante los meses de octubre y noviembre de 1926, que reunió una completa selección de obras de dos de los artistas más prometedores: Santiago Pelegrín y Luis Berdejo. Ambos habían sido los únicos aragoneses seleccionados en la primera *Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos* celebrada en el Palacio del Retiro de Madrid en mayo de 1925, que se habría de convertir en el acontecimiento clave para la vertebración, si no de la

vanguardia, sí de la renovación en España. La selección de cerca de 500 obras de los 50 artistas que figuraron en la emblemática exposición, más que ser el resultado de un programa coherente y unitario que significara una ruptura con los lenguajes establecidos, supuso antes que nada la toma de conciencia de una nueva situación. Entre los expositores que presentaron propuestas más avanzadas encontramos a Barradas, Bores, Moreno Villa, Dalí o Norah Borges. Junto a ellos destacaron Arteta, los hermanos Arrúe, los Zubiaurre, Gutiérrez Solana, Victorio Macho, Ferrant, Alberto, García Maroto. Un año después, Berdejo y Pelegrín presentaban al público zaragozano el fruto de sus experiencias, que se enmarcaban dentro del llamado «retorno al orden» que protagonizó la actividad artística de aquellos años. La crítica del momento vio con buenos ojos aquellas pinturas que recogían los valores más tradicionales y que, lógicamente, correspondían con los ejemplos ilustradores de la primera etapa de ambos artistas. De Pelegrín, concretamente, sólo salvó aquellas obras que mostraban fidelidad con el modelo frente a las pinturas

que, calificadas como convencionales y artificiosas, anunciaban nuevos caminos. Con las pinturas de Berdejo ocurrió algo parecido, y de ambos artistas se esperó que una mayor reflexión les condujera hacia los auténticos caminos del arte, que, más que mirar al futuro, se debían asentar sobre los valores del pasado, reservando la intuición para empresas perecederas. De cualquier forma, las obras de estos dos artistas no pasaron desapercibidas en un ambiente reacio a cualquier novedad que viniera de fuera.

Como tampoco pasó inadvertida la exposición que mostró una serie de retratos realizados por Honorio García Condoy y Martín Durbán. La muestra tuvo lugar en la misma sala del Centro Mercantil en octubre de 1926 dentro de una actitud que pretendía antes que nada llamar la atención sobre el pequeño grupo de artistas que compartían experiencias y taller en la plaza de San Felipe. El cartel de la exposición corrió a cargo del tercer miembro del grupo: el caricaturista Sanz Lafita. Sólo dos meses antes, la revista *Aragón* recogía un artículo de Marín Sancho dedicado a estos tres artistas que se acompa-



Manuel Corrales.  
*Bodegón*, 1934



Ramón Acín. Invitación para su exposición en el Rincón de Goya, 1930

ñó de algunas reproducciones de sus obras, que pueden darnos idea de por dónde encaminaban sus pasos. Sin duda alguna, lo más interesante es el retrato de Sanz Lafita a cargo de Martín Durbán, que sigue muy de cerca la producción de los artistas alemanes frente a la influencia parisina presente en la pintura de Berdejo y Pelegrín. Las caricaturas de Sanz Lafita, que en 1925 expuso individualmente en el Centro Mercantil, ofrecen la singularidad del retrato desde el dominio de la línea y el equilibrio entre negros y blancos. En lo que respecta a la obra reproducida de Honorio, *Campesino aragonés*, apenas aporta rasgos de la línea que el escultor iba a investigar muy poco tiempo después. Además de esta exposición, la actividad de Martín Durbán y Sanz Lafita llegaba al público desde las ilustraciones de la revista *Pluma Aragonesa*, que sólo vio seis números editados en 1925.

Mucho más representativa del trabajo que habría de caracterizar la etapa de preguerra de Honorio García Condoy fue la exposición de este artista en el Centro Mercantil durante el mes de octubre de 1929. En ella, el escultor mostró por vez primera sus desnudos, que tanto revuelo parece que armaron entre el público asistente a la muestra. Recién llegado de Barcelona, Honorio había iniciado el camino decidido de la renovación plástica en la plasmación de sus investigaciones, centradas en el estudio de los volúmenes realizados con diferentes materiales.

Si importante fue el papel desempeñado por estos artistas, el hecho que realmente marcó el cambio de sensibilidad en la década de los veinte en Zaragoza fue, sin lugar a dudas, la construcción del *Rincón de Goya*, obra del arquitecto Fernando García Mercadal, dentro de los actos del centenario de Goya celebrados en la ciudad en 1928. La reacción de un ambiente provinciano, como era el dominante en Zaragoza, ante esta construcción, que significó el inicio de la corriente racionalista en nuestro país, fue de absoluto rechazo. Las críticas vertidas desde la prensa una vez inaugurado el edificio el 16 de abril de 1928 no eran sino el broche final de toda una carrera de obstáculos procedentes de la misma organización de los actos del Centenario, en manos de una serie de personajes reaccionarios que difícilmente podían entender lo que la obra de Mercadal significaba en el terreno de la nueva arquitectura.

Sin embargo, Zaragoza saltó por primera vez a las páginas de revistas y periódicos nacionales comprometidos con el arte nuevo gracias a la aportación de Mercadal y al empeño de aragoneses como Seral y Casas, Ramón Acín y González Bernal, defensores incondicionales de la vanguardia. Sólo en dos ocasiones el *Rincón de Goya*, que teóricamente iba a ser un museo-biblioteca-sala de exposiciones y conferencias, cumplió con parte de sus iniciales funciones, al albergar dos de las exposiciones que mejor sintonizaron con los nuevos tiempos. La primera se celebró en el mes de mayo de 1930 y reunió una amplia selección de pinturas, dibujos, esculturas y maquetas de Ramón Acín. En el manifiesto, firmado por el artista, que acompañó a la exposición, Acín defendía a ultranza la arquitectura de Mercadal y las nuevas posibilidades que el arte ofrecía al hombre contemporáneo, de las que su obra era un fiel reflejo. En octubre del mismo año, González Bernal volvía a levantar polémica con las obras expuestas en el *Rincón de Goya*. Desde una estética más próxima al cubismo, algunos de cuyos ejemplos había ido mostrando en diversas exposiciones colectivas celebradas en Zaragoza, Bernal optó por una línea decididamente surreal a partir de 1929, de la que ofreció una selección importante en su primera individual zaragozana de 1930. La reacción de asombro de público y crítica no pudo ir sino acompañada del escándalo y

decidido rechazo. Una actitud que persistió en la siguiente exposición que González Bernal, junto a Manuel Corrales, mostró en el Centro Mercantil en 1931, tras la cual el artista abandonaría para siempre su ciudad.

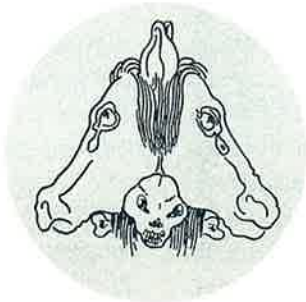
La incompreensión y la ausencia de estímulos que siempre acompañaron las manifestaciones más novedosas celebradas en Zaragoza influyeron decisivamente en el viaje obligado de los artistas que las hicieron posibles hacia destinos más propicios para desarrollar sus expectativas. Un aspecto éste que se convirtió en la principal y, en ocasiones, única vía de contacto del aletargado ambiente aragonés con las diferentes líneas de vanguardia, cuando aquellos artistas que todavía no habían perdido el ánimo decidían mostrar sus obras al poco receptivo público zaragozano. Pese a que las dificultades persistieron también a lo largo de la década de los treinta, una serie de circunstancias hicieron posible que la actuación de un grupo de personajes alcanzara cierto protagonismo minando con efectividad, cuando menos, la moral de los más reaccionarios. A la cabeza, y dirigiendo las diversas actividades, hallamos a un autén-

tico revolucionario de la cultura: Tomás Seral y Casas, escritor, fundador del Cine-Club Zaragoza en 1930, redactor jefe del periódico quincenal *Cierzo*, que nació a iniciativa suya en 1930, y director de la revista *Noreste* (1932-1936), vehículo difusor de la vanguardia aragonesa. La figura de Tomás Seral y Casas fue determinante para entender la existencia de una sensibilidad común en la obra plástica de artistas como Alfonso Buñuel, Federico Comps y González Bernal, que colaboraron estrechamente en la ilustración de *Noreste*, revista que también reprodujo obras de algunos autores españoles próximos a la estética defendida por el «grupo aragonés», como es el caso de Nicolás Lekuona, Ángeles Santos, Carlos Ribera, Manolo Jaén, José Caballero o Norah Borges.

Tras esta rápida visión por la pintura más novedosa que el público zaragozano pudo contemplar en la ciudad, sobresale el protagonismo exclusivo de sus autores, que, comprometidos con el tiempo que les tocó vivir, lograron superar las extremas dificultades impuestas por un ambiente decidido a frenar todo aquello que alterase la tradición.



# LA COORDENADA SURREAL



Lucía García de Carpi

**E**n el contexto de la vanguardia española, de naturaleza imprecisa como es sabido, el surrealismo se configura como la corriente más vigorosa, a la vez que de perfiles más concretos. Una serie de circunstancias, cuyo análisis en este momento nos llevaría muy lejos, propiciaron que el «ismo» alumbrado en París en otoño de 1924 encontrara un inmediato y amplio eco entre los artistas españoles, siendo muchos los creadores que, tanto en el ámbito literario como plástico, sintonizaron con las propuestas de André Breton con anterioridad a la Guerra Civil. Baste recordar en este sentido los nombres de Aleixandre, Lorca, Hinojosa y Cernuda, por lo que hace al primero de los enunciados, o los de Miró, Dalí, Alberto y Benjamín Palencia con respecto al segundo<sup>1</sup>. El surrealismo, de algún modo, implicó una intensificación del espíritu vanguardista y a su amparo irrumpieron en el panorama español actitudes, usos y planteamientos inusitados hasta entonces. Así, por ejemplo, con el empleo de técnicas como el *collage*, el fotomontaje y el objeto, se abrieron nuevos horizontes a una actividad que, incluso en el seno del Arte Nuevo, por utilizar la terminología de la época, venía discurrendo por los cauces convencionales de la pintura y la escultura. En otro orden de cosas, la actitud vital, inherente a un movimiento que, no hay que olvidar, aspiraba, más allá de la mera renovación de los lenguajes, a «transformar

el mundo y cambiar la vida», suscitó el tema del compromiso del arte y del artista con la sociedad de su tiempo. Un asunto al que los inmediatos y dramáticos acontecimientos no tardarían en poner de plena actualidad.

El arranque del surrealismo en España se halla indiscutiblemente ligado a la Residencia de Estudiantes, en la que, a comienzos de los años veinte, se entrecruzaron las trayectorias vitales de Federico García Lorca, Luis Buñuel y Salvador Dalí. La prestigiosa institución, emplazada en la madrileña calle del Pinar, y en la que, por aquel entonces, también residían personajes de la talla de José Moreno Villa o Emilio Prados, supo compaginar, de manera magistral, el más estricto rigor intelectual con la creatividad más arrebatada, propiciando un medio especialmente fecundo para quienes estaban llamados a desempeñar papeles estelares en sus respectivos ámbitos de actuación. La importancia de aquella amistad a tres bandas, tanto por lo que se refiere al plano estrictamente personal como al artístico, está

1. Ante la imposibilidad de profundizar en estos aspectos les remito a trabajos anteriores en los que, con un mayor detenimiento, he abordado el impacto del surrealismo en la vanguardia española: *La pintura surrealista en España (1924-1936)*. Istmo. Madrid, 1986 y «La respuesta española» en *El surrealismo en España*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1992.



fuera de toda duda tras los estudios realizados, entre otros, por Rafael Santos Torroella y Agustín Sánchez Vidal<sup>2</sup>, pero quizás no esté de más insistir de nuevo en el hecho de que en aquel medio, proclive a los juegos verbales, la exploración del absurdo y el humor, se gestaron temas, conceptos y motivos que después, a través de Buñuel y Dalí, pasarían a formar parte del acervo del surrealismo internacional. El peso de los aragoneses en esta fase inicial del surrealismo en España fue especialmente notable, ya que a la incuestionable aportación de Luis Buñuel hay que añadir la, no menos relevante, de José Bello Lasierra, el entrañable Pepín Bello, a quien los componentes de aquel grupo no dudan en señalar como el inspirador de muchos de ellos y, en especial, del «carnuzo». El «carnuzo» o carne en proceso de putrefacción, cuyo origen se hizo remontar, nada menos, que al célebre milagro de Calanda, encontró su manifestación más quintaesenciada en el asno podrido. Este motivo, al igual que el de la degradación de la materia, aflora no sólo en algunas de las secuencias más célebres de *Un perro andaluz* y *La edad de Oro*, y en muchos cuadros de Dalí, sino también en las obras de otros pintores españoles, hasta el punto de convertirse en una de las señas de identidad del surrealismo español<sup>3</sup>.

En enero de 1925 Buñuel se trasladó a París y, un año más tarde, Dalí, tras su expulsión definitiva de la Escuela de San Fernando, regresó a Cataluña. El alejamiento físico de los tres amigos no desarbó, sin embargo, aquella estrecha y fructífera relación, que gracias al cruce de una intensa correspondencia todavía se mantendría viva unos años. Con la llegada de Dalí, Cataluña se convierte, junto con Madrid, en el otro gran centro de actividad artística de carácter surreal<sup>4</sup>. Actividad que culminaría en la Exposición Lógicofobista celebrada en Mayo de 1936 en la Llibrería Catalonia. Esta fue, sin duda, la muestra colectiva más importante del surrealismo español, puesto que la celebrada en Canarias un año antes tuvo carácter internacional y de la selección de las piezas, en realidad, se encargaron los surrealistas franceses. Entre los promotores de la exposición de la Ciudad Condal se encontraba el zaragozano José Viola Gamón, más conocido posteriormente como Manuel Viola. El hecho de que el mencionado pintor,

por razones familiares, realizara toda su labor fuera de su ciudad natal ha determinado que no figure en «Luces de la Ciudad», pero justo es que nos hagamos eco de su actividad teórica de aquel tiempo. Esta fue llevada a cabo, en primer lugar, en las páginas de la revista leridana *Art* y más tarde en Barcelona, ciudad a la que en 1934 se trasladó con objeto de cursar sus estudios universitarios. De esta época apenas si se conservan unos cuantos dibujos y un par de *collages* de Viola, pero sus escritos— los primeros, redactados cuando sólo contaba 17 años— evidencian un sorprendente conocimiento de los planteamientos doctrinales del surrealismo y de la teoría de la paranoia-crítica daliniana, además de un, nada desdeñable, esfuerzo de teorización. Tal ocurre, por ejemplo, cuando en el número 6 de la mencionada revista aborda el tema de la escultura y del objeto a la luz del surrealismo. En el catálogo de la Exposición Lógicofobista, antes mencionada, se publicaron dos textos: uno firmado por el crítico M. A. Cassanyes y otro más breve, pero crucial, en el que Viola, con el fin de contrarrestar las ambigüedades del primero y las dudas que pudiera suscitar el título elegido, reafirma el carácter surrealista de la muestra. Viola después combatiría en las milicias del POUM y más tarde se exiliaría en París, siendo, durante la ocupación alemana del país vecino, uno de los miembros del grupo surrealista clandestino *La main à plume*.

Con estos breves apuntes, libres de acotaciones geográficas, hemos querido dejar constancia de la presencia aragonesa en algunos de los momentos

2. Las repercusiones de la amistad entre Lorca y Dalí, en la pintura del segundo, han sido analizadas en profundidad por R. Santos Torroella en: *La miel es más dulce que la sangre*. Seix Barral. Barcelona, 1984, y *Dalí residente*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 1992. Por su parte, A. Sánchez Vidal en *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Planeta. Barcelona, 1988, ha desvelado el papel que jugó el cineasta aragonés.
3. El tema del «carnuzo» ha sido abordado en distintas ocasiones por A. Sánchez Vidal. Véase, entre otros trabajos: *El mundo de Luis Buñuel*. CAI. Zaragoza, 1993, y «Carnuzos, cloacas y campanarios» en *El surrealismo en España*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1994.
4. A ello contribuyó también el impacto de Miró, cuyas obras se dieron a conocer, por aquellas fechas, a través de las revistas.



*Orden de Toledo. Venta de los Aires, Toledo, 1925. De izquierda a derecha: Pepín Bello, José Moreno Villa, María Luisa González, Luis Buñuel, Salvador Dalí y José María Hinojosa*

estelares de la trayectoria del surrealismo en España. Pasemos ahora a ver, con más detenimiento, cuál fue la luz que proyectó la propuesta de Breton en el proceso de renovación artística que, aun con todas sus limitaciones, se puso en marcha en Zaragoza en la segunda década del siglo. De entrada hay que decir que en la capital del Ebro, al igual que ocurría en el resto del país a finales de los años veinte, el surrealismo se vislumbraba como la opción más depurada dentro de la vanguardia. Y en tal sentido se manifestaba, sin paliativos, aunque de forma un tanto enrevesada, Gil Bel en las páginas del *Heraldo de Aragón*: «No se puede, ya— decía el escritor—, llegar y menos sobrellevar sin topar y estar con el modernismo que será siempre un superrealismo»<sup>5</sup>.

Con carácter general, a favor del surrealismo jugó, por un lado, el hecho de su temprana recepción—en un contexto como el español endémicamente rezagado con respecto a los grandes focos de emisión vanguardista— y, por otro, el que su irrupción, a mediados de los años veinte, se produjera cuando el cubismo, lógicamente, carecía ya de toda capacidad de convocatoria y los realismos de nuevo cuño no lograban disipar del todo los resquemores sobre su autenticidad renovadora. En el caso concreto de Zaragoza hay que contar además con una cierta proclividad hacia el mismo, derivada del componente

anarquista existente en aquel medio artístico, ya que no sólo el antes mencionado Gil Bel, sino también los pintores Ramón Acín, González Bernal y Comps se identificaron, aunque en medida diferente, con el anarquismo<sup>6</sup>.

De todas formas, la mejor baza del surrealismo en Zaragoza fue Luis Buñuel, quien, instalado en París desde comienzos de 1925, había hecho un estrecho y apasionado seguimiento de las andanzas del «ismo» recién nacido. Tres años más tarde el cineasta se muestra ya no sólo plenamente identificado con el mismo, sino también en actitud de beligerante proselitismo entre sus amigos en favor de aquel. Qué duda cabe de que gracias a Buñuel se tuvo acceso a una información de primera mano, y si bien es cierto que sus estancias en la capital del Ebro fueron espaciadas, su figura siempre gravitó sobre ese

5. «Propósitos». *Heraldo de Aragón*. Zaragoza, 5-XI-1930. Citado por M. Pérez Lizano en *Focos del surrealismo español*. Mira. Zaragoza, 1992, pág. 41.

6. La relación entre el surrealismo aragonés y el anarquismo ha sido subrayada por M. Pérez Lizano, *opus cit.*, y M. García Guatas en «Arte y Literatura en los treinta. Poesía, Dibujo y Muerte», *El Bosque* nº 2. Zaragoza, mayo-agosto de 1992. Esta filiación se dio también en Esteban Francés y Eugenio Granell. Breton fija su posición con respecto este tema en «Visita a León Trotsky», recogido en *La llave de los campos*. Madrid, 1976.

centro y en especial, como después veremos, sobre su hermano Alfonso. En el proceso de afianzamiento del surrealismo en Zaragoza el estreno de *Un perro andaluz* fue un hito importante. El acontecimiento, con el que se daba inicio a las actividades de un cine-club, tuvo lugar el 27 de abril de 1930 en el, hoy desaparecido, cine Alhambra, siendo Ernesto Giménez Caballero quien proporcionó para dicha ocasión la película. El film volvió a proyectarse, de nuevo, dos meses más tarde. Y los ecos de aquellos pases todavía resonaban en una entrevista concedida por Buñuel a finales de julio del mismo año<sup>7</sup>.

Por unas y otras razones, el hecho cierto es que en Zaragoza el surrealismo devino en punto de referencia obligado para una serie de escritores y artistas. Estos aunaron esfuerzos, se implicaron en empresas colectivas y protagonizaron algunos de los episodios más sonados de la vanguardia aragonesa. Entre todos ellos sobresale la figura de Tomás Seral y Casas, que desplegó una intensa actividad en pro de los nuevos planteamientos estéticos. Escritor, crítico de arte, poeta surrealizante, creador de revistas, organizador de exposiciones, promotor del primer cine-club..., Seral es, sin lugar a dudas, una pieza clave en la vanguardia aragonesa de estos momentos. A finales de los años veinte publicó sus primeras novelas y en 1930, cuando se hallaba realizando su servicio militar, inició la aventura editorial con la efímera *Cierzo*. Como crítico de *La Voz de Aragón*, Seral defendió con ardor los postulados del surrealismo, en cuya sintonía se nos muestra en 1931 al hacer la presentación de *Mascando goma de estrellas*. Para aquella ocasión no se le ocurrió nada mejor que exhibir su libro de poemas en el escaparate de la Librería Ciap, en pleno Paseo de la Independencia, acompañado de un orinal y variopintos adornos multicolores<sup>8</sup>.

### UN ELEMENTO AGLUTINADOR

Seral y Casas fue el impulsor y coeditor, junto con Ildefonso-Manuel Gil y Antonio Cano, de la revista *Noreste*, la publicación más relevante de la vanguardia aragonesa. El «primer cartel lírico de *Noreste*», tal y como rezaba en su cabecera el número inicial, vio la luz en otoño de 1932, siendo interrumpida su



De izquierda a derecha: persona no identificada, Gil Bel, González Bernal y Caneja el día de inauguración de la exposición de González Bernal en el Rincón de Goya, 1930

publicación por la guerra. En sus comienzos la revista, que respondía a lo que Seral definió como «aragonesismo antilocalista»<sup>9</sup>, agrupó en torno a ella a poetas y pintores locales, entre los que figuraban Maruja Falena y Javier Ciria, así como a aquellos prosistas como Ramón J. Sender y Benjamín Jarnés que des-

7. En ella comenta también que ha concluido *La Edad de Oro*. A. Ruiz Castillo, «Luis Buñuel. *Un chien andalou* y el superrealismo». *Heraldo de Aragón*. Zaragoza, 20-VII-1930.
8. Dato aportado por F. Torralba en *Pintura contemporánea aragonesa*. Guara Editorial. Zaragoza, 1979. pág. 32.
9. Ildefonso-Manuel Gil, *Noreste* y Tomás Seral y Casas», prefacio a la edición facsimil de *Noreste* (1932-1935) publicada por Torre Nueva Editorial y Ayuntamiento de Zaragoza en 1981.

puntaban fuera. Pronto, sin embargo, el grupo se fue ampliando al incorporarse a la empresa amigos madrileños de Ildefonso-Manuel Gil, como Enrique Azcoaga y algunos poetas valencianos relacionados con la revista *Murta*, como fue el caso de Juan Gil-Albert. A partir del número 11 (verano de 1935), y en el momento en que cambiaba de formato, la relevancia de las firmas que se incorporan a ella, otorgan a la revista una auténtica dimensión nacional.

*Noreste* fue una publicación ecléctica en la que tanto encontró acomodo la poesía pura como la surrealista. Un talante que se evidencia también en la vertiente gráfica de la misma. Dado su carácter eminentemente poético, son escasas las referencias teóricas a las artes plásticas que encontramos en ella<sup>10</sup>. Lo que no obsta para que, al igual que ocurre con la mayoría de las revistas de la época, cuidara con esmero la ilustración de sus distintos números. Para ello se sirvió, indistintamente, de dibujos y de la reproducción de obras. En el primero de los casos sus autores suelen ser jóvenes artistas cercanos al equipo de redacción. En sus inicios la revista aragonesa compaginó las diversas orientaciones de los nuevos realismos y el surrealismo. Si bien cabe constatar cómo esta última tendencia fue adquiriendo un destacado protagonismo hasta convertirse en la opción predominante a partir del número 11. Dicho ejemplar constituye un ejemplo incuestionable de la identificación de aquel medio con el «ismo» de origen francés, ya que las firmas de Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre y Lorca —del que se publica «Paisaje de la multitud que vomita», perteneciente a *Poeta en Nueva York*—, van acompañadas por un dibujo de Pepe Caballero, un óleo de Tanguy y un *collage* de Alfonso Buñuel, este último reproducido en la portada.

Tal y como venía ocurriendo en otros puntos del país, la revista actuó como nexo de unión entre los escritores y los pintores más inquietos de Zaragoza. Y entre sus colaboradores habituales figuran una serie de artistas locales de filiación surrealista como González Bernal, Alfonso Buñuel y Federico Comps. El grupo tenía su lugar de reunión en el Café Baviera, una tertulia a la que, de forma esporádica, se incorporaban también cuantos espíritus vanguardistas se hallaban de paso por la ciudad. En las conexio-

nes del núcleo aragonés con otros focos de actividad vanguardista jugaron un papel destacado los hermanos Buñuel, a los que hay que atribuir la presencia en las páginas de *Noreste* de figuras como Pepe Caballero, Lekuona o Maruja Mallo.

Hasta hace relativamente poco tiempo se pensaba que *Noreste* había publicado 12 números, aquellos que fueron recopilados en la edición facsímil llevada a cabo por el Ayuntamiento de Zaragoza y Torre Nueva Editorial en 1981. Sin embargo, con posterioridad tuvimos conocimiento de que existían dos ejemplares más, especialmente importantes para el tema que nos ocupa. Un número 13, que por error, como se explica en la que de verdad sería su última entrega, lleva en su cabecera el número 14, y otro posterior en el que se repite de nuevo el mismo guarismo. El pseudo 14, por llamarlo de alguna manera, aparecido en el invierno de 1935, reviste un extraordinario interés, no sólo para desvelar, como apunta José-Carlos Mainer, la «estética del compromiso» de *Noreste* en un momento muy cercano ya al estallido de la Guerra Civil<sup>11</sup>, sino además, agregamos nosotros, para dilucidar la valoración que del surrealismo hizo la mencionada revista y el grado de identificación que existió entre los miembros de su equipo de redacción y la propuesta encabezada por Breton.

Veamos por qué. En la sección titulada «Hondero en acción» de dicho número se dedica un amplio espacio a polemizar con la barcelonesa *Hoja Literaria*, publicación que, desde hacía un cierto tiempo, arremetía contra *Noreste* y *Caballo Verde para la poesía*, la revista de Pablo Neruda. El motivo no era otro que el carácter surrealista que aquella atribuía a ambas. *Noreste* en su réplica no duda en calificar el surrealismo como «uno de los movimientos más inteligentes y apasionantes de nuestro siglo», manifestando que «practicar el surrealismo

10. En este sentido sólo cabe reseñar el texto del pintor Pedro Sánchez «Consideraciones sobre la pintura de hoy. Nuestra época. El equilibrio y la Nueva Objetividad», en el nº 7 (primavera de 1934), y una carta de Van Sluyters en la que alude a la pintura del mencionado Pedro Sánchez y a la de Genaro Lahuerta, nº 8 (otoño de 1934).

11. Presentación de la edición facsímil de dicho número en «Galeradas», *Andalán*, nº 378. Zaragoza, 1983.



González Bernal. *Sin título*, 1933

sabiendo y pudiendo hacerlo, es, en 1936, perfectamente laudable, admirable y, sobre todo, legítimo», pero sorprendentemente se desmarca por completo de dicha tendencia. Es más: por lo que hace a su caso concreto, aduce como prueba de su independencia con respecto al «ismo» francés precisamente el sumario del número 11, que antes citábamos, en el que tan sólo reconoce como surrealista a Yves Tanguy, de quien se reproduce un óleo.

Tales declaraciones no pueden por más que sumirnos en el más absoluto de los desconciertos, ya que desde nuestra apreciación actual, como ya expresamos anteriormente, el susodicho número 11 ofrece pocas dudas al respecto. Nos hallamos, evidentemente, ante un caso más de la flagrante contradicción existente en el surrealismo español entre una producción que en nada desmerece de la france-

sa y el empecinamiento de sus mismos autores en negar toda evidencia, contradicción que ya en su día denunciara Vitorio Bodini<sup>12</sup>. En la primavera de 1936 se publicaría el último ejemplar de *Noreste*, ilustrado en su totalidad con dibujos de Federico Comps y en el que el surrealismo, de igual forma, constituye una presencia importante. En sus páginas se anuncia para el número siguiente, que tendría que haber salido a finales del verano, un texto de Guillermo de Torre sobre Maruja Mallo, así como reproducciones de dibujos y *collages* de José Moreno Villa, Alfonso Buñuel, Comps, Lekuona y M. Gaspar. En la sección de «Notas», también se da la noticia de que Maruja Mallo expondría en Zaragoza a comienzos del mes de octubre, puesto que, según se explicita, la revista «ha tomado a su cargo organizar algunos actos de índole artística a tono con su orientación». Maruja Mallo, a lo largo de esta crónica, es tildada de «joven y atormentada pintora», en clara sintonía con el cariz de su obra *Grajo y excrementos*, que había sido reproducida en el número 6 de *Noreste*. Así mismo se adelanta que en Zaragoza se podrán contemplar aquellas obras: dibujos, pinturas, cerámicas y escenografías que recientemente habían sido expuestas en el Centro de Exposición e Información de la Construcción de Madrid.

Es decir, la muestra organizada por ADLAN en mayo-junio de aquel mismo año y en la que junto al cuadro *Sorpesa del trigo*, que apunta ya el interés futuro de la pintora por la geometría, figuraron 12 óleos de la serie *Arquitecturas minerales y vegetales* y 16 dibujos de las *Construcciones rurales* realizados entre 1933 y 1935, series de inequívoco carácter surrealista. Sobre este acontecimiento se precisa, además, que «la exposición, como corresponde a la personalidad de la expositora y a la significación especialísima de *NE*, está organizándose de un modo nuevo. Incluso querríamos que ella inaugurase un local de exposiciones, honrándolo y honrándonos a todos con ello. El hecho se organiza bajo unas características absolutamente desconocidas en Zaragoza». ¿A qué «personalidad» se refiere y cuál era esa «sig-

12. *Los poetas surrealistas españoles*. Tusquets, Barcelona, 1971.

nificación especialísima» de la revista a la que alude la nota? A nuestro entender, todo parece indicar que en el equipo editorial de *Noreste* el surrealismo había ganado terreno a marchas forzadas.

El estallido de la Guerra Civil no sólo dio al traste con estos proyectos, sino que, como veremos, incluso segó la vida de algunos de sus promotores. Abortada la exposición de Maruja Mallo por la fuerza de las armas y a falta de muestras colectivas de carácter surreal en Zaragoza, las únicas posibilidades de contemplar este tipo de pintura en la ciudad las había brindado González Bernal. Este expuso en 1930 en el Rincón de Goya y un año más tarde, en compañía de su amigo Manuel Corrales, repitió la experiencia en el Centro Mercantil.

La figura de González Bernal presenta todavía hoy muchas lagunas. La mayoría de su obra conservada en España es temprana y su producción tardía la conocemos, en buena medida, tan sólo a través de reproducciones fotográficas. Pese a ello, los ejemplos de su última etapa, que hemos tenido la posibilidad de contemplar, lo confirman como uno de los pintores más originales e interesantes del surrealismo español. El artista zaragozano, gracias a su amistad con Tomás Seral, de quien en 1929 hizo un retrato a lápiz, pronto superó los estrechos márgenes en los que se desenvolvía la pintura aragonesa de su tiempo, iniciando una línea de actuación vanguardista, en la que profundizaría en Barcelona y que, una vez en París, encauzaría hacia el surrealismo.

Todo parece indicar que fue en la capital francesa donde descubrió el surrealismo plástico, aunque no pueda descartarse el que, durante sus mal documentadas estancias en Barcelona, hubiera podido tener algún tipo de conocimiento sobre el mismo. Según García Guatas, González Bernal viajó a París, por primera vez, en el verano de 1929, regresando a Zaragoza, probablemente, a finales de otoño de ese mismo año<sup>13</sup>. En tal caso, el pintor pudo muy bien presenciar la presentación de Dalí en la Galería Goumians, que tuvo lugar en noviembre de dicho año, y en la que entre otros cuadros figuraron *El juego lúgubre* y *El gran masturbador*. Los ecos dalinianos en las obras de González Bernal, a partir de 1930, son tan notorios que sugieren un conocimiento de primera mano. Esto no sería nada extraño, teniendo en



González Bernal. *Sin título*, 1933

cuenta que era el momento de máxima complicidad entre Dalí y Buñuel y que el cineasta aragonés debió de ser punto de referencia obligado para su paisano recién llegado a París. Entre otros elementos del repertorio iconográfico daliniano, presentes en las obras de González Bernal de comienzos de los años treinta, están las figuras de miembros extraordinariamente alargados, las masas informes con excrecencias, las referencias a la putrefacción y los cipreses en espacios dilatados, sin que, en ningún caso, ello convierta al pintor aragonés en un mero epígono de Dalí. Estas deudas se repiten también en algunos de los poemas de González Bernal que nos han llega-

13. M. García Guatas, «González Bernal al margen del surrealismo» en *González Bernal. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza. Aragón y Rioja*, Zaragoza, 1983, pág. 40.

do. El mismo gusto por la provocación que denotan los títulos de algunas de las obras presentadas en el Centro Mercantil, como: *El hijo de la gran puta*, *El que se vaya con Alcalá Zamora, se va a la misma mierda* y *Masturbadores*, le aproximan también al artista de Figueras, aunque, como es conocido, la actitud transgresora no constituye, en modo alguno, una exclusiva daliniana, estando ampliamente extendida en los círculos surrealistas.

### EL LADO OCULTO DE LA REALIDAD

En la producción de Bernal no falta esa iconografía erótica y torturada consustancial al surrealismo, pero en ella destacan, por encima de todo, una serie



Nicolás Lekuona. *Sin título*, 1935

de espléndidos paisajes, cuyos ejemplos más depurados fueron pintados con posterioridad a 1934. Antes de detenernos en ellos, no está de más llamar la atención sobre el hecho de que en el surrealismo español, con harta frecuencia, la profundización en el ser humano y en la esencia de las cosas, que alentó el movimiento, fue llevada a cabo a través de la naturaleza. Por el contrario, el grupo que encabezaba Breton siempre consideró el medio urbano como el ámbito privilegiado de la revelación. Los surrealistas parisinos, más allá de la mera vivencia utilitaria de la ciudad, practicaron un callejeo expectante, mediante el cual redescubrieron un París insólito y prodigioso. André Breton desveló en *Nadja* y *Les vases communicants* la existencia de lugares especialmente privilegiados para la eclosión de lo maravilloso, mientras que, por su parte, Louis Aragon en *Le paysan de Paris*, aborda la capital francesa desde la perspectiva deslumbrada del provinciano recién llegado. Ello no sería obstáculo, sin embargo, para que los mismos poetas, en determinadas ocasiones, se dejaran seducir también por el espectáculo natural. Tal y como ocurrió con Breton durante su estancia en Canarias en 1935. El escritor, subyugado por el entorno lávico del Teide, a su regreso a París escribió un inspirado texto titulado *Château étoilé*<sup>14</sup>, en el que el proceso de ascensión al imponente cono volcánico se convierte en trasunto apasionado del acceso a la anhelada videncia.

Pero volvamos de nuevo a González Bernal, a esos inquietantes paisajes de infinitud silenciosa, en cuyos dilatados espacios hacen acto de presencia criaturas y objetos de turbadora precisión. Son obras que responden a ese «modelo interior» reclamado por Breton, ya que, pese a su aspecto mesetario, hay constancia de que algunos de ellos fueron pintados durante sus estancias en el Pirineo<sup>15</sup>. El surrealismo liberó a la pintura de su tradicional carácter subsidiario con respecto a la realidad, puesto que su finalidad no es ya, en ningún caso, reproducir la expe-

14. Fue publicado en el nº 8 de *Minotaure* y recogido después en *L'Amour fou*. Una traducción al castellano apareció en *Sur* nº 19, Buenos Aires, 1936.

15. Carta escrita a la esposa de Pierre Davis con fecha 26 de agosto de 1934, citada por M. Pérez Lizano, *opus cit.*, pág. 80.

riencia del mundo exterior. Y si en las obras realizadas a su amparo se mantiene la referencia a éste, se debe, única y exclusivamente, a que los objetos y el mundo que nos rodea tienen la capacidad de desencadenar la explicitación de nuestros deseos y la eclosión del subconsciente. No hay que olvidar la máxima tantas veces repetida por los surrealistas de que «la surrealidad no se halla ni por encima ni por debajo de la realidad, sino contenida en ella»<sup>16</sup>.

Con motivo de la presentación de González Bernal en el Rincón de Goya, *La Voz de Aragón* (5-X-1930) publicó unas extensas declaraciones del pintor, en las cuales fue desgranando una serie de consideraciones sobre la naturaleza, la esencia del arte y las relaciones que cabe establecer entre ambas instancias y en las que sostiene que, en el caso del artista: «No se trata [...] de imitar a la naturaleza, sino de hacer como ella». Dado su interés para conocer el pensamiento estético de su autor, no está de más que reproduzcamos un fragmento de las mismas: «El hombre sacude su esclavitud, se revuelve contra la Naturaleza, si bien esta rebelión no es más que aparente, pues el hombre no ha estado nunca tan cerca de la Naturaleza como ahora que intenta imitarla, no en sus apariencias, sino en el fondo de sus leyes constructivas, llegando por este mecanismo a la producción de formas nuevas [...] El artista toma sus motivos y sus elementos en el mundo objetivo, los transforma y los combina, los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de hechos nuevos y este fenómeno estético es tan libre e independiente como cualquier otro fenómeno del mundo exterior, tal como una planta, un pájaro, un astro o un fruto, y como éstos tiene su razón de ser en sí mismo y tiene tanto derecho e independencia. Por tanto, en el hecho artístico tiene capital importancia el paso de los elementos del mundo objetivo al Yo o mundo subjetivo, para ser transformados y convertidos en hecho nuevo creado por el artista.» Aparte del romanticismo panteísta que rezuma todo el texto —corroborado por una alusión concreta que, en el mismo, se hace al filósofo y teólogo alemán de comienzos del siglo XIX, Friedrich Scheleirmacher—, llama la atención la proximidad que Bernal demuestra en sus declaraciones con la poética de la llamada Escuela de Vallecas. Aquel importantísimo esfuerzo

de reinterpretación personal del medio natural, y concretamente del páramo castellano, emprendido por Alberto y Benjamín Palencia, a finales de los años veinte, está en el punto de partida de un surrealismo telúrico de una originalidad e intensidad que no admite discusión.

Dado que la sintonía entre el pintor zaragozano y los artistas antes citados se explicita en una fecha, octubre de 1930, en la que todavía no habían sido publicados los que pueden ser considerados textos programáticos de aquella experiencia estética: «Palabras de un escultor» de Alberto y la introducción de la monografía dedicada a Benjamín Palencia por la Editorial Plutarco<sup>17</sup>, inmediatamente se plantea el tema de las posibles conexiones entre ambas poéticas. Cabe la posibilidad de que Bernal entrara en contacto con Palencia en París en 1929 —ya que el pintor de Barrax coincidió con la exposición de Dalí en la Galería Goemans, que, por cierto, no le entusiasmó— así como en otras ocasiones posteriores, pero, en su defecto, la relación está más que garantizada por medio de una serie de amigos comunes. Entre ellos, el escritor Gil Bel<sup>18</sup> y el pintor Díaz Caneja, ya que ambos, al igual que Maruja Mallo, Luis Castellanos, Lasso, Lekuona o Rodríguez Luna, participaron en aquellos recorridos iniciáticos que desde Atocha conducían al Cerro Almodóvar y que, como es sabido, constituyen el origen de la Escuela de Vallecas<sup>19</sup>. Una fotografía, tomada precisamente con motivo de la exposición del Rincón de Goya, testimonia esa entrañable amistad. En ella aparece, sentado sobre un caballito de juguete, González Bernal y de pie, junto a un personaje no identificado, Gil Bel y Díaz Caneja, refinado pintor este último de paisa-

16. Sobre este aspecto reflexiona A. Breton en «Situación del objeto surrealista», recogido en *Manifiestos del surrealismo*. Guadarrama. Madrid, 1969.
17. El primero fue publicado en el nº 2 de *Arte* (junio de 1933) y el segundo fue redactado en 1931 y publicado el año siguiente.
18. Este es mencionado por Alberto en «Palabras de un Escultor» como participe de algunas de las experiencias vividas en el campo y que determinaron sus obras.
19. Para la estética de la Escuela de Vallecas, véase E. Carmona, «Materias creando un paisaje». «Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y el reconocimiento estético de la naturaleza agraria. 1930-1933», *El surrealismo en... opus cit.*



jes castellanos que residió durante el año 1930 en Zaragoza, donde su padre era, a la sazón, gobernador civil.

Las concomitancias entre González Bernal y la Escuela de Vallecas se manifiestan más a nivel conceptual que estrictamente formal, aunque no falten algunas en este sentido. La poética de la Escuela de Vallecas, al igual que otras muchas actitudes individuales que por las mismas fechas abogan por una vuelta a la naturaleza —bien sea a través de la utilización de los materiales orgánicos, la aspiración a lo primordial o la recuperación específica de lo rural— se inscriben en un amplio proceso de revisión de los valores que hasta entonces había sustentado la vanguardia y en primerísimo lugar del mito tecnológico y de la exaltación urbana. Algunos de los poemas escritos por González Bernal participan de un sentimiento similar, ya que presentan una visión apocalíptica y caótica de la ciudad.

Los paisajes del artista aragonés, desde un punto de vista formal, más que con los pintados por Palencia en los años treinta —frecuentemente sin referencias topográficas, al prescindir de la línea del horizonte— guardan semejanzas con los de Dalí. Tanto en uno como en otro caso, aparecen configurados a modo de extensas superficies de terreno, bañadas por una luz diáfana. Este tipo de perspectivas dilatadas proceden de Chirico y, en realidad, fueron utilizadas por la mayoría de los pintores surrealistas como escenario del discurso onírico. Lo que singulariza a Dalí con respecto a todos ellos es el grado de precisión que en dicho medio adquieren los motivos representados. Este objetivismo exacerbado ha sido, con frecuencia, justificado en función de una experiencia visual propia del Alto Ampurdán, de la que el pintor es originario. En esa zona la tramontana deja tras de sí una atmósfera extraordinariamente diáfana, en virtud de la cual parece que los horizontes se aproximan, las lejanías se acortan y los objetos adquieren perfiles de nitidez obsesionante. Josep Pla, en su estudio dedicado al pintor de Figueras, hace partícipes también del mismo fenómeno a todas aquellas comarcas «aventadas por el cierzo»<sup>20</sup>, lo que determinaría una experiencia compartida por ambos pintores. El gran prosista catalán precisa, además, que mientras que las atmósferas densas,

impregnadas de humedad y en consecuencia ricas en matices luminosos, son las apropiadas para los pintores coloristas, estas otras cristalinas tan sólo pueden ser abordadas con garantías de éxito por quienes dominan con soltura el dibujo. Circunstancia ésta que también se repite en González Bernal.

Es precisamente este tipo de paisaje de nitidez prodigiosa, lineal y seco, el que espolea de manera inexcusable la indagación sobre la realidad. Las atmósferas brumosas tienden a fundir y confundir los objetos, amortiguando con ello su impacto sobre nosotros, mientras que en los primeros, en virtud de lo que el mismo Pla denomina, acertadamente, el «espejismo del acercamiento», los objetos adquieren una inquietante corporeidad, presentándose como un enigma a descifrar. González Bernal nos enfrenta en sus paisajes a una realidad desconcertante, a unos ámbitos desolados y silenciosos, en ocasiones ambientados con una fría luz lunar, en los que lo mineral adquiere un inusitado protagonismo. Dado que una de las vías más eficaces de desrealización del mundo, a la que aspiraban los surrealistas, consiste en la alteración de las cualidades específicas de los seres y las cosas, en la pintura surreal abundan los procesos de mineralización —con especial insistencia en la pintura de Max Ernst y del mismo Dalí—, pero raras veces alcanzan la intensidad que en González Bernal. En este sentido, el ejemplo más representativo es el espléndido paisaje de 1936, que figura en la colección permanente del MNCARS de Madrid y en el que una masa de materia orgánica en proceso de petrificación hace acto de presencia acompañada del peculiar motivo de una piedra sobre otra. Esta misma perturbadora confusión de las identidades, que amenaza la estabilidad de nuestros esquemas mentales, la encontramos de nuevo en el cuadro titulado *Fragmento. Piedra filosofal*, en el que se representa una enigmática figura masculina en vías de petrificación. El tema, al parecer, fue abordado por González Bernal en tres ocasiones. Una de ellas es la que se reproduce en el número 12 de *Noreste*, así como también en el catálogo de la expo-

20. Josep Pla, *Grandes tipos (Maillol, Dalí, Nonell, Gaudí, Casals)*. Ediciones Destino. Barcelona, 1989. pág. 74.

sición que el propio pintor organizó en el Colegio de España de la Ciudad Universitaria de París en 1935. Ahora bien, en el citado catálogo aparecen reseñadas dos obras con idéntico título y, por otra parte, cabe deducir la existencia de otra más, de la sección de «Notas» del número de *Noreste* correspondiente a otoño de 1935. En ella se comenta que González Bernal ha pasado el verano en el Pirineo finalizando un cuadro titulado *Fragmento. Piedra Filosofal*, que en ningún caso puede ser ninguno de los anteriores, ya que éstos fueron expuestos en el mes de mayo.

De la insistencia en el tema de la Piedra Filosofal se desprende un interés especial de Bernal por la alquimia, a la que el mismo Breton en 1930 se refería en los siguientes términos: «Las búsquedas surrealistas presentan con las búsquedas alquímicas una notable analogía de objetivos: la piedra filosofal no es más que lo que debía permitir que la imaginación del hombre se tomara sobre todas las cosas un desquite deslumbrante y aquí estamos otra vez, después de siglos de domesticación de la mente y loca resignación, intentando desembarazar definitivamente esa imaginación mediante el "largo, inmenso, razonado desbarajuste de todos los sentidos"<sup>21</sup>. En realidad, el interés por la alquimia y, en general, por todo el conocimiento hermético está en la misma base del surrealismo. Este considera el racionalismo y el discurso lógico del todo punto inoperantes para acceder al conocimiento absoluto, lo que irremisiblemente le aproxima a las diversas formulaciones del pensamiento mágico, mucho más capacitado, a sus ojos, para desentrañar el secreto profundo del hombre y del mundo.

Pese a la falta de apoyatura documental que corrobore nuestras apreciaciones, nos atrevemos a aventurar que quizás la clave de ciertas enigmáticas imágenes pintadas por González Bernal haya que buscarlas precisamente en esa tradición alquímica. Conocimiento total que, no se olvide, aspiraba tanto a una realización material como espiritual. La Piedra Filosofal, aquella que tiene la propiedad de cambiar los metales comunes en oro, se obtiene tras un complejo proceso de perfeccionamiento de la *materia prima*, que consta de tres estadios. ¿Remiten a éstos cada una de las obras que componen la trilogía antes mencionada? Hoy por hoy no lo sabemos. Igual



Collage de A. Buñuel en la portada de *Noreste*, núm. 11

valor de conjetura tiene el pensar que a esa misma piedra de los prodigios, susceptible de transmutación, remita ese peculiar motivo de una piedra sobre otra, separadas por un paño, que el pintor aragonés representó en diversas ocasiones. Estas presentan texturas y colorido distinto, siendo siempre la que aparece debajo de material más tosco, y mostrando, en algún caso, la de encima una apariencia cristalina y luminosa, como si correspondiera a un universo superior<sup>22</sup>.

21. Citado por G. Durozoi y B. Lecherbonnier en *El surrealismo*. Guadarrama. Madrid. 1974, pág. 13. Estos autores inician su estudio, precisamente, analizando las fuentes mágicas y esotéricas del surrealismo.
22. Benjamín Palencia representa una combinación de rocas similar en algunos óleos pintados a mediados de los años treinta, como *Abstracción* (también titulado *Nocturno*) (ca. 1933-34). Col. Banco de España, y *Forma abstracta* (ca. 1934). Col. Juan Estella.



González Bernal.  
*Paisaje*, 1936

### MUERTE ESPAÑOLA

Hay otro rasgo que también singulariza a la obra de Bernal y es la inquietante presencia que se da en ella de lo oscuro y letal. Evidente, sobre todo, en sus dibujos de atormentadas figuras, pero presente también en sus pinturas de paisajes, antes mencionadas.

En ellas la extensión de los espacios no evita una cierta sensación de amenaza, tanto más acusada por cuanto, en ningún caso, ofrecen posibilidades de ocultarse. Ahí quizás radique la impresión de angustiosa inutilidad que nos produce la huida, en la que, a veces, se empeñan en ellos unas parejas. Presentimos que éstas, por mucho que corran —siempre de derecha a izquierda, con la connotación negativa que para los psicólogos comporta tal forma—, nunca

podrán escapar a su destino. Este, en el caso de Bernal, fue su muerte prematura a los 31 años. A ese hondo pesimismo que destila buena parte de su obra pudo muy bien contribuir la deteriorada salud del pintor, pero, junto a las razones estrictamente personales, no puede pasarse por alto la situación de extrema crispación en la que se hallaba el país.

La relación del ser humano con el entorno natural, así como ese sentimiento de angustia y soledad, del que venimos hablando, son las notas que también definen la escasa, pero intensa, obra que nos ha llegado de Federico Comps Sellés. Apenas unos pocos dibujos en los que las figuras, casi siempre de proporciones alargadas, se enfrentan a una perspectiva solitaria. El tratamiento paisajista de Comps, sumamente abreviado, por lo demás concuerda con el concepto espacial surreal, pero en su caso, más que en el de Bernal, deja traslucir también la experiencia visual del secano aragonés. Estas visiones espaciales se ven a menudo pobladas por seres mutilados y mujeres sádicamente agredidas. Una iconografía de la destrucción y el dolor —título de uno de sus escasos dibujos coloreados— que sobre él también pronto se cerniría. Federico Comps fue asesinado al comienzo de la Guerra Civil, cuando apenas contaba 21 años. Su amigo Tomás Seral en 1949 dio a conocer algunos de estos dibujos en una publicación de la Galería Clan de Madrid, a la que tituló, de manera harto significativa, *Muerte Española*. García Guatas ha puesto de relieve el carácter premonitorio que rezuma toda su obra, así como la abundancia de infaustos presagios que afloran en la vanguardia aragonesa<sup>23</sup>, al igual que ocurría en buena parte de la cultura española conforme se aproximaba la fecha fatídica de 1936. Hasta tal punto que, como ya he explicitado en otras ocasiones, el cariz pesimista y la obsesión por la muerte constituyen rasgos que singularizan al surrealismo español<sup>24</sup>.

No podemos terminar esta crónica apretada del impacto del surrealismo en Zaragoza sin destacar el brillante capítulo protagonizado por Alfonso Buñuel en el campo del *collage*. Quince años menor que su hermano Luis, su auténtico mentor en estas lides, desde muy joven se familiarizó con el universo surreal, habiendo demostrado en diversas ocasiones su interés por aspectos como el hipnotismo y el espi-

ritismo, a los que el cineasta también era muy aficionado. En un viaje a París en 1933, Alfonso pudo conocer a la plana mayor del surrealismo, siendo Max Ernst el que marcó de forma decisiva su obra posterior. Alfonso Buñuel es dentro del surrealismo español quien mejor asimiló el principio del *dépaysement systematique* que rige dicha técnica. En la línea de actuación instaurada por Ernst en sus tres grandes colecciones de *collages* —que, por otro lado, Luis Buñuel se encargó de dar a conocer entre los artistas españoles—, Alfonso parte de una imagen previa a la que con posterioridad incorpora fragmentos de diversos grabados, obteniendo por medio de esta manipulación de las imágenes efectos distorsionadores de la realidad auténticamente deslumbrantes. El material gráfico utilizado procede habitualmente de publicaciones decimonónicas, habiendo sido identificado, en muchos casos concretos, por Rafael Ordóñez en *La Ilustración Ibérica*<sup>25</sup>. Tan sólo en una ocasión, que nosotros conocemos, sustituye las tradicionales ilustraciones en blanco y negro por recortes de las portadas a color de las novelas de Nick Carter y Dick Turpin. De su producción tan sólo se conservan poco más de una docena de *collages*, repartidos entre familiares y amigos, ya que durante la guerra lamentablemente desapareció, cuando estaba a punto de ser enviado a la imprenta, un libro que había dedicado a Ernst<sup>26</sup>.

Con anterioridad nos preguntábamos qué luz había proyectado el surrealismo en Zaragoza. A la vista de lo expuesto, necesariamente hemos de colegir que ésta fue transgresora de lo establecido como exigía el movimiento, e inquietante y desgarrada como imponía el signo de los tiempos.

23. M. García Guatas, «Arte y literatura...

24. Véase: «Imitación y creatividad en el surrealismo español». Actas del V Congreso del C.E.H.A. Barcelona, 1986, y «Bajo el astro de la noche» en *Federico García Lorca. Dibujos*. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, 1986.

25. R. Ordóñez, «Los collages de Alfonso Buñuel. Señas de identidad». *Andalán*, nº 387. Zaragoza, septiembre, 1983, y «Alfonso Buñuel, sus collages y *La Ilustración Ibérica*. Actas del V Congreso de C.E.H.A., Barcelona, 1986.

26. Según indica L. García-Abrines en *Así sueña el poeta en sus palabras*. Colección Orejudín. Zaragoza, 1960.



# LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA EN ZARAGOZA

## UNA DIFÍCIL LUCHA POR LA MODERNIDAD



Rafael Ordóñez Fernández

**E**n el tránsito del artísticamente poco afortunado siglo XIX<sup>1</sup> al velocísimo y quizá demasiado prometedor siglo XX, la escultura realizada en Zaragoza no experimentó mejorías dignas de consideración —salvo cierta insegura propensión al realismo y dudosos acercamientos al escaso modernismo local— respecto al precario estado en que sobrevivió a lo largo de aquella centuria, víctima resignada, como ya hemos señalado en alguna otra ocasión<sup>2</sup>, tanto de la indeseable censura normativa de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis como de una decadente tradición centrada en la imaginería menos evolucionada<sup>3</sup>, cuando no más ramplona (desdichada heredera de la brillante ejecutoria de algunos destacados artífices del siglo anterior, singularmente los Ramírez y todos sus inmediatos continuadores), que no pudo beneficiarse ni siquiera transitoriamente de las eventuales virtualidades neoclásicas, por otra parte no menos anacrónicas que limitadas, del zaragozano Ponciano Ponzano<sup>4</sup> (muy pronto desvinculado de su ciudad natal)<sup>5</sup>, y cuya nonnata posible voluntad de auténtica renovación estuvo siempre secuestrada por la tendenciosa procedencia casi exclusivamente eclesial de los clientes (gracias a cuya perseverancia pudieron subsistir, en cualquier

caso, tanto la disciplina como sus esforzados practicantes) y por el carácter oficialista —conmemorativo, vacuo, artificioso— del resto de los desordenados encargos, fuesen públicos o privados. Otro tanto cabe

1. Por lo que atañe a la escultura principalmente, si hemos de atender juicios acaso tan certeros y, desde luego, despiadados como el de Gaya Nuño cuando, refiriéndose a la escultura finisecular, aseguraba que «no había manera sino de salvar algunas individualidades, pero nunca su descaminada, antihigiénica y ridículísima depravación estética». Vid. Gaya Nuño, Juan Antonio, *Escultura española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957.
2. Vid. Ordóñez Fernández, Rafael, «Escultura aragonesa contemporánea: dos pasos adelante y uno atrás», en *Escultura contemporánea aragonesa a la escuela*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Ciencia, 1988.
3. De la que son buenos y prolíficos representantes Tomás Llovet y José Alegre.
4. Es, por lo que sabemos, el primer escultor de origen aragonés que desarrolló la carrera convencional de pensionado, primero en Madrid y luego en Roma, que sería recurso habitual, para salir de Zaragoza, en las primeras décadas del siglo siguiente, justo en el período de que nos vamos a ocupar. Vid. Pardo Canalis, Enrique, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, Instituto Diego Velázquez de Arte, 1951.
5. En la que existe, no obstante, y en lugar tan notorio como el templo del Pilar, una obra representativa de su estilo: el *Sepulcro del teniente general don Manuel de Ena*. Vid. Rincón García, Wilfredo, *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, CAMPZAR, 1984.

decir, inevitablemente, de toda la escultura que pudo llevarse a cabo en el ámbito cultural aragonés a lo largo de dicho período.

La segunda mitad del siglo XIX se caracteriza por un concepto de la escultura que oscila entre lo meramente conmemorativo, que se quiere monumental y a veces alcanza sólo el grado de lo irrisorio o, en el mejor de los casos, de lo apenas tolerable (con los condicionantes e imposiciones rigurosas a que se ven sometidos los artistas, de modo expreso o por inducción ambiental)<sup>6</sup>, y lo decorativo-utilitarista, en diverso grado, e incluso lo decididamente industrial. Baste, para lo primero, recordar algunas realizaciones como la *Fuente de Neptuno*, del alcañizano Tomás Llovet o el *Monumento a Pignatelli* de Antonio Palao<sup>7</sup> (padre de Carlos Palao, que sería, junto con Dionisio Lasuén, uno de los más conspicuos representantes de la escultura zaragozana en las postrimerías del siglo, que bien podemos considerar, como se ha hecho en otras ocasiones, se prolonga a estos efectos hasta el año 1914) e incluso el *Monumento al Justiciazgo* del arquitecto Félix Navarro y el escultor gallego Vidal y Castro<sup>8</sup>. De lo segundo pueden ser ejemplo muchos de los trabajos realizados por Dionisio Lasuén (*Fuente del Buen Pastor*, 1885, para el Matadero Municipal; *Miguel Servet* e *Ignacio Jordán de Asso*, 1893, para la Facultad de Medicina y Ciencias, edificio en el que su taller también realizó gran cantidad de medallones y múltiples detalles decorativos; *La Arqueología* y *El Comercio*, 1908, para la fachada del Museo Provincial) y Carlos Palao (*Alegoría de la Justicia*, 1885, para el Palacio de la Audiencia Provincial; *Santa Engracia*, 1895, para el templo homónimo, cuya portada también restauraría entre 1897 y 1899; *Ángel de la Historia* y *del Progreso*, 1907-08, para la fachada de la Escuela de Artes; *La Escultura*, *La Arquitectura* y *La Pintura*, 1908, para la fachada del Museo Provincial<sup>9</sup>, e incluso las supuestas colaboraciones decorativas del primero en diversos edificios modernistas de la ciudad (posibilidad absolutamente sujeta a revisión tras las más recientes investigaciones al respecto)<sup>10</sup> y su intervención en trabajos ornamentales de carácter efímero realizados para la Exposición Hispano-Francesa de 1908<sup>11</sup>, sin olvidar las obras escultóricas llevadas a cabo por uno y otro en diversos panteones del

Cementerio de Torrero<sup>12</sup>, cuya finalidad era mucho más ornamental, decorativa e incluso simbólica que propia y fundamentalmente artística, con independencia de su diverso y, a veces, estimable interés y de la valoración que hoy podamos hacer de todo ello. De la consideración en que se tenía a la escultura en ciertos ambientes (y de los imprecisos límites que separaban, sobre todo en el plano social, los trabajos creativos de los simplemente industrializados)<sup>13</sup>

6. Un buen ejemplo de que tales desdichas eran advertidas ya entonces son los comentarios de José Valenzuela La Rosa, respecto a un nuevo paso procesional de Francisco Borja, publicados por la *Revista de Aragón* en su número de noviembre de 1902.
7. Vid. Blasco Hijazo, José, ¡Aquí... Zaragoza!, Zaragoza, CAMPZAR, 1988 (Edición facsimil de la de 1948-60). Rincón García, Wifredo, *op. cit.* García Guatas, Manuel, «Zaragoza contemporánea», en *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1991 (3.ª ed.).
8. En el n.º 557 de *La Ilustración Ibérica*, 2 de septiembre de 1893, se publica una imagen de la estatua de Lanuza y un texto de Pedro Bernet, que reproduce buena parte del informe de la Real Academia de San Fernando (perfectamente representativo del oficialista espíritu grandilocuente de la época, es decir, de las motivaciones de tales proyectos) y destaca las características empresariales de Fundiciones Averly, lo que no sólo recuerda las grandes dilaciones que sufrió el monumento, inaugurado en 1904, sino que pone bien de manifiesto el interés que despertaban entonces realizaciones conmemorativas como esta.
9. Vid. Rincón García, Wifredo, *op. cit.*
10. Vid. Poblador Muga, María Pilar, *La arquitectura modernista en Zaragoza: revisión crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992.
11. Vid. Martínez Verón, Jesús, *Arquitectura de la Exposición Hispano-Francesa en 1908*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1984.
12. Vid. Borrás Gualis, Gonzalo M.; García Guatas, Manuel; García Lasaoa, José, *Zaragoza a principios del siglo XX: el Modernismo*, Zaragoza, Librería General, 1977. Rincón García, Wifredo, *op. cit.* Morón Bueno, José Ramón, «Edad Contemporánea», en *Las necrópolis de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1991.
13. El propio Lasuén creó en 1893, con otros socios, una empresa de fabricación y explotación industrial de elementos decorativos, y años más tarde se anunciaba en la prensa como escultor, pero en términos que más parecían referirse a una empresa general de construcciones. Vid. Rincón García, Wifredo, *op. cit.* Ello es, por otra parte, bien consecuente con su interés y manifiesto proselitismo en favor de los emergentes *bellos oficios*, según evidencian los artículos alusivos al arte industrial que publicó en 1906 en *Heraldo de Aragón*, reproducidos en Borrás Gualis, Gonzalo, M.; García Guatas, Manuel; García Lasaoa, José, *Zaragoza a principios del siglo XX: el Modernismo*, Zaragoza, Librería General, 1977.



José Bueno. *Monumento conmemorativo de la Fosa Común*. También llamado *Humanidad*, c. 1919

informa bien el anuncio publicitario del *escultor* Tomás Fiat<sup>14</sup>, que ostenta como su principal credencial la de haber obtenido medalla de plata en la Exposición Aragonesa de 1885, en la que, siguiendo su catálogo<sup>15</sup>, se presentaron «muchas esculturas religiosas de Fiat y Compañía, Barcelona» (evidentemente una manufactura de producción industrial de imaginería, que instalaría talleres en Zaragoza a partir de 1908)<sup>16</sup>, sin que conste recibiesen distinción alguna. En esa misma publicación, los autores señalan, quince años antes de acabar el siglo, una opinión muy significativa: «En escultura hay poco notable, si bien esto no tiene nada de extraordinario. La más difícil de las artes plásticas atraviesa desde hace muchos siglos existencia pobre y lánguida»<sup>17</sup>. De los nueve participantes que cita el catálogo (en pintura aparecen más de cincuenta), sólo se ha conservado memoria y obras de Dionisio Lasuén, Ramón Subirat y Mariano Alegre.

Sea como fuere, lo cierto es que, al margen de los retratos —generalmente poco felices y nunca innovadores, si hemos de opinar por los conocidos— y los encargos de obra funeraria<sup>18</sup>, las grandes oportunidades para los escultores del momento estaban representadas siempre por los monumentos conmemorativos y la colaboración ornamental en grandes obras arquitectónicas de carácter público, aunque tales trabajos estuvieron durante un cuarto de siglo casi monopolizados por Dionisio Lasuén y Carlos Palao<sup>19</sup> (que fueron respectivamente directores de la Escuela de Artes y del Museo Provincial, como antes lo fuera de la Escuela de Bellas Artes el padre del segundo y como, tiempo atrás, fuese director de Escultura de la Academia de San Luis el ubicuo Tomás Llovet, cargos todos ellos que, junto a la general condición de académicos, propiciaban enormemente la fiscalización del gusto y la recepción de encargos).

La ocasión más singular e irreplicable estuvo representada por la Exposición Hispano-Francesa de 1908, cuya celebración —estrechamente vinculada con la del Centenario de los Sitios, aunque ciertas discrepancias conceptuales e incluso ideológicas terminaron aconsejando separar organizativamente ambos eventos<sup>20</sup>— dio lugar a grandes edificios y abundantes monumentos. Para los primeros, efíme-

14. *Azul*, Revista Hispano-Americana, año II, núms. 1 y 2 (1908, marzo).

15. Castro, R.; Motos, A., *La Exposición Aragonesa de 1885-86. Notas crítico-descriptivas*, Zaragoza, Excma. Diputación Provincial, 1886.

16. Vid. Rincón García, Wifredo, *op. cit.*, que también señala cómo los hermanos Castro Bonel abrieron su taller de elementos decorativos en 1904.

17. Vid. nota 15.

18. En todo caso, los ejemplos más interesantes, de esa especialidad y ese momento, son las obras del catalán Enrique Clarasó, de una de las cuales, *Memento Homo*, incluso existe otro ejemplar en un cementerio barcelonés, lo que denota su éxito y permite suponer las influencias que pudo ejercer sobre algunos artifices locales. Vid. nota 12.

19. Quedando al margen de tales actividades los hermanos Manuel y Martín Miguel Gálvez, Jorge Albareda, Francisco Borja, Manuel Buil, por citar sólo algunos de los más notables, que centraron su producción en las obras de temática religiosa, singularmente Albareda, definitivo impulsor de una prolífica saga familiar en dicho campo.

20. Vid. Martínez Verón, Jesús, *op. cit.*



ros o no (y quizá considerando de nuevo el papel complementario de la obra escultórica), se contó en exclusiva con Lasuén y Palao, pero no así para los segundos, que fueron realizados en su totalidad por escultores foráneos.

No es necesario insistir sobre la participación de Lasuén y Palao en los edificios de Museos y de Escuelas, para los que realizaron esculturas bien acogidas por la prensa y los críticos del momento, aunque hoy nos parezcan únicamente correctas, sin entrar en más consideraciones, y desde luego afines con las conservadoras y aun anacrónicas expectativas institucionales y sociales de los clientes.

Aunque los primeros acuerdos legislativos al respecto databan de casi un siglo antes, el asunto de los monumentos referidos a los Sitios comenzó a preocupar mucho en Zaragoza a partir de 1901<sup>21</sup>, si bien al año siguiente Florencio Jardiel todavía reivindicaba, formando parte de un mismo planteamiento general relacionado con el próximo centenario del histórico suceso, la erección del dedicado al Justiciazgo, cuya parte escultórica (encomendada también a un escultor foráneo) estaba fundida desde 1892<sup>22</sup>. Todo concluyó con la definitiva instalación de dicho monumento en 1904<sup>23</sup> y con los encargos a Agustín Querol<sup>24</sup> del *Monumento a los Sitios*, 1908, a Mariano Benlliure del *Monumento a Agustina de Aragón y las Heroínas de los Sitios*, 1908<sup>25</sup>, y a los hermanos Miguel y Luciano Oslé del *Monumento a la Exposición Hispano-Francesa de 1908*, 1910<sup>26</sup>, quedando reservados para Lasuén y Palao (aunque — como sin duda no podían atender tanta acumulación de encargos— Lasuén precisó la colaboración de Fructuoso Orduña, y Palao la de Antonio Torres Clavero y Jaime Lluch, que antes había participado en la estatuaría y la decoración de la Facultad de Medicina y Ciencias y es el autor de las decoraciones escultóricas del Mercado Central, 1903), de nuevo como trabajos complementarios de la arquitectura, los relieves del Mausoleo de las Heroínas, construido en las mismas fechas y con igual motivación en la iglesia de Nuestra Señora del Portillo<sup>27</sup>.

De los tres monumentos, sin duda el de los Sitios, que fue una de las últimas obras de su autor, presenta un notable interés por su grandiosidad y la acertada conjunción de dos materiales tan diferentes

como la piedra y el bronce; a pesar de su carácter narrativo y de la evidente relación con la llamada pintura de historia, denota cierta voluntad de actualización formal, riqueza expresiva y cualidades escultóricas indiscutibles, por lo que bien ha podido considerarse no sólo el más modernista sino también, durante algunos años, el más moderno de los monumentos zaragozanos, hasta la aparición en escena de José Bueno.

21. Vid. Martínez Verón, Jesús, *op. cit.* Juan Moneya Puyol en su artículo «Monumentos en Zaragoza», publicado en el n.º 10, octubre de 1901, de la *Revista de Aragón*, habla de la necesidad de «tener ordenado el plan general de la monumentación de Zaragoza» y aporta, junto a sus juicios críticos por los procedimientos de promoción y financiación seguidos hasta la fecha y entre diversas consideraciones muy propias del momento y de la moda, variadas sugerencias acerca de los personajes merecedores de homenaje y conmemoración monumental.
22. José Valenzuela La Rosa en su artículo «Arte regional», publicado en el número de octubre de 1902 de la *Revista de Aragón*, lamenta la ineficacia de las comisiones pro-monumentos zaragozanas, apuntando que «ni comenzando por la estatua para construir luego el resto, ni levantando primero el pedestal con ánimo de finalizar por la escultura, se logra dejar terminada una sola de las obras en proyecto».
23. Vid. Rincón García, Wifredo, *op. cit.* Morón Bueno, José Ramón, «La escultura conmemorativa en los inicios del siglo XX. Su incidencia en Zaragoza», *Urano*, Boletín del Museo Pablo Gargallo, 1 (1987, julio). García Guatas, Manuel, «Zaragoza contemporánea», en *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1991 (3.ª ed.).
24. Autor del *Monumento a los Mártires de la Religión y de la Patria*, 1904, aunque cuatro años más tarde seguía sin concluir, que sustituyó a la *Fuente de Neptuno* de Tomás Llovet y es ejemplo paradigmático de la estatuaría monumental conceptualmente menos afortunada y, por lo demás, característica de los excesos (aunque en este caso también se peca por defecto en lo relativo a tamaños y proporciones) y las contradicciones finiseculares.
25. Ejemplo característico del abundoso anecdotismo de Benlliure, a la sazón Director General de Bellas Artes, que planteó una vez más una simple adición de elementos más o menos alegóricos, resueltos con tanta eficacia técnica como faltos de expresividad y emoción.
26. La parte arquitectónica, en nada concordante con la escultórica (que, a su vez, se caracteriza por insalvables contradicciones formales y compositivas), fue proyectada por Ricardo Magdalena Gallifa. Es tan interesante como sorprendente, máxime dada su incoherencia respecto al resto de las figuras, el retrato de Basilio Paraiso.
27. Vid. Rincón García, Wifredo, *op. cit.*



Pablo Gargallo. *Violinista*, 1920

Precisamente será José Bueno, por lo que sabemos<sup>28</sup>, uno de los dos escultores aragoneses —el otro era su maestro Francisco Borja<sup>29</sup>— participantes en la llamada sección de arte moderno de la Exposición Hispano-Francesa (que era la sección marginal, ya que toda la gloria correspondió a la gran exposición de arte retrospectivo), de manera que la escuela decimonónica de la imaginería local y las primeras muestras del inmediato futuro de la nueva escultura se presentaban juntas<sup>30</sup>, mientras los consagrados

autores oficiales de la ciudad aportaban sus correctos y consabidos trabajos a los grandes edificios del momento, sin mezclarse con Querol, Benlliure, los hermanos Oslé (en las salas del edificio de La Caridad) ni tampoco, lógicamente, con Rodin, Meunier, Llimona, Arnau, Blay, Sunyol (en la Sala Catalana, del edificio de Museos, que fue la que también presentaba artistas internacionales, incluidos los franceses)<sup>31</sup>, marcando un hito en las oportunidades públicas de los escultores locales, monopolizadas como ya dijimos, y el comienzo de un período de atonía que sólo pudieron remontar, hasta cierto punto y una década más tarde, los miembros de la nueva generación.

#### LOS ATISBOS DE UNA NUEVA ÉPOCA

Pasado el singular suceso de la Exposición Hispano-Francesa, y puesto que las exposiciones convencionales de obras de arte no habían adquirido todavía carta de naturaleza (lo habitual era exponer una o dos obras en el escaparate de algún comercio céntrico<sup>32</sup>; y cuando Gárate expone, en 1903, un mayor número de sus pinturas, se considera un caso novedoso de exposición *unipersonal*)<sup>33</sup>, las posibilidades notables de presentarse en público quedaron aplazadas hasta 1912, año pródigo en acontecimientos: se celebró la Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias

28. Vid. Valenzuela La Rosa, J., *La Sección de "Arte Contemporáneo"*, en Pamplona Escudero, Rafael (Dir.), *Libro de Oro. Exposición Hispano-Francesa de 1908*, Zaragoza, 1911.
29. Morón Bueno, José Ramón, *Exposición antológica de los escultores aragoneses José Bueno, 1884-1957 (1er Centenario) [y] Félix Burriel, 1888-1976*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1984.
30. Vid. García Mercadal, J., «La Sección de Arte Moderno: impresiones de un visitante», *Revista Aragonesa*, Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, número extraordinario (1908, julio-diciembre).
31. Vid. Moneva y Puyol, Juan, «La Sala Catalana de Bellas Artes», en Pamplona Escudero, Rafael (Dir.), *Libro de Oro. Exposición Hispano-Francesa de 1908*, Zaragoza, 1911.
32. Vid. Ordóñez Fernández, Rafael, *Cien años de pintura en Alcañiz (1889-1989). Ceferino Cabañas Palomar*, Zaragoza, Ayuntamiento de Alcañiz - Diputación Provincial de Teruel, 1989.
33. Vid. Valenzuela La Rosa, J., «Sección de Arte. Notas», *Revista de Aragón* (1903, diciembre).

Artísticas, organizada por la Sección de Arte del Ateneo de Zaragoza y presentada en la Escuela de Artes e Industrias<sup>34</sup>, con participación y resultados desiguales, sobre todo en el apartado de escultura, al que sólo concurren Dionisio Lasuén (con un dudoso bajorrelieve de carácter modernista), Ainaga y Fructuoso Orduña (ambos con varios bustos ciertamente convencionales); regresa a Zaragoza Francisco Marín Bagüés, sin duda el más notable pintor aragonés del momento, que en 1908 (en la primera convocatoria de las nuevas pensiones, suspendidas desde 1891<sup>35</sup>) fue pensionado por la Diputación Provincial para estudiar en Roma; en la nueva convocatoria obtiene la pensión, para tres años, el pintor Julio García Condoy; José Bueno consigue, en las oposiciones al efecto celebradas en Madrid, la pensión del Estado para la Academia de España en Roma, recibiendo en Zaragoza comentarios muy positivos, aunque algunas veces basados en opiniones tan discutibles como conservadoras<sup>36</sup>, seguramente innecesarias, puesto que las maneras de Bueno denotan ya, con planteamientos superadores de las rémoras decimonónicas, el excelente escultor que sería muy pronto. Al año siguiente continúan produciéndose algunos sucesos de interés: la Fundación Villahermosa-Guaqui convocó de nuevo su concurso de arte, dirigido esta vez a literatos y escultores, pidiendo a éstos, con una concepción conservadora hasta lo indecible, bocetos escultóricos para mejorar la procesión del Santo Entierro inspirados en una pintura de Rafael y en otras pinturas y esculturas de «grandes artistas cristianos»<sup>37</sup>; se instala en Fuentetodos, en la casa natal de Goya, una lápida conmemorativa —también obra de Lasuén— del homenaje promovido por Zuloaga<sup>38</sup>; se lleva a cabo un concurso para encargar los trabajos decorativos del proyecto de reforma del Centro Mercantil<sup>39</sup>, que serán encomendados fundamentalmente a los pintores Díaz Domínguez y Marín Bagüés (más tarde sustituido por Julio García Condoy) y al escultor José Bueno<sup>40</sup>, aunque también intervendrán los escultores Lasuén, Sorribas, Torres, Anel, Bayod, Salaverri; se convoca de nuevo la Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas, con tan parcos y tristes resultados que no tendrá continuidad<sup>41</sup>. A pesar de todo, o quizá precisamente por ello, la situación en su conjunto es tan desa-

lentadora y mediocre como insuficiente para las necesidades personales y las expectativas profesionales de los artistas, de modo que parece muy lógico que las precarias condiciones ambientales y las escasísimas posibilidades locales inciten a los más inquietos a buscar formación y futuro fuera de la ciudad e incluso del país<sup>42</sup>, siguiendo por lo demás una tendencia bastante generalizada en otras latitudes.

Un caso bien significativo y hasta paradigmático es el de José Bueno, estudiante de Bellas Artes en Madrid desde 1904 y que ya había obtenido, siguiendo el más claro camino oficialista del momento, menciones honoríficas en las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1906 —en la que consiguió también Tercera Medalla en arte decorativo— y 1910, convirtiéndose, sin duda, en el más cualificado representante de la nueva generación de escultores aragoneses todavía vinculados con Zaragoza. Señalamos este inevitable matiz porque la diáspora no se detendrá y porque, también sin duda, el gran escultor aragonés de este siglo, Pablo Gargallo, estaba ya demostrando su excepcional categoría (tanto en la línea de su personal y renovador clasicismo como en los caminos de revolucionaria investigación en la

34. Vid. Gallay, José, «Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas», *Arte Aragonés*, 1 (1913, enero).
35. García Guatas, Manuel, «Santiago Pelegrín: los años oscuros en Zaragoza», en *Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de una utopía*, Zaragoza, Gobierno de Aragón - Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
36. Vid. *Arte Aragonés*, 1 (1913, enero).
37. Vid. «Concursos», *Arte Aragonés*, 2 (1913, febrero).
38. Para todo el fenómeno Zuloaga y su incidencia en Zaragoza y en las inquietudes artísticas aragonesas durante la década de los años diez de nuestro siglo, vid. Valenzuela La Rosa, J., «Arte moderno. El caso "Zuloaga"», *Revista de Aragón* (1903, noviembre) y, sobre todo, García Guatas, Manuel, *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, 1976.
39. Vid. Torres, *Arte decorativo. Un concurso desierto*, *Arte Aragonés*, 4 (1913, abril).
40. Vid. García Guatas, Manuel, *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, 1976.
41. Vid. Torres, «En la Exposición Regional. Los artistas y los industriales», *Arte Aragonés*, 5 (1913).
42. Con las consecuencias poco deseables, en cierto sentido, que ya señalaba, con argumentos discutibles y de franca oposición a los pensionados convencionales, el crítico José Valenzuela La Rosa en «Arte Moderno. La Fundación Villahermosa-Guaqui», *Revista de Aragón* (1905, octubre).



Montaje de la exposición de Ramón Acín en el Rincón de Goya, 1930

forma y los materiales —no debemos olvidar que lleva varios años, desde 1907, realizando sus singulares máscaras en chapa metálica—, pero su formación y permanencia en Barcelona —aunque por estas fechas estaba instalado en París, donde seguiría hasta el comienzo de la I Guerra, que tantos cambios supondrá para todos— obliga a considerarle desde otra perspectiva<sup>43</sup>, máxime teniendo en cuenta su escasa influencia inicial en Zaragoza.

Mientras José Bueno amplía su formación en Italia, Félix Burriel (que había comenzado, igual que Bueno, como aprendiz de Francisco Borja, y que luego acabará formando con aquél una nueva pareja —relativamente mal avenida— de escultores oficiales de Zaragoza, como lo fueron en el período anterior Lasuén y Palao, aunque las circunstancias sean muy distintas) está en Madrid, formándose en la Escuela de Artes y Oficios de la capital y en el taller

de Mateo Inurria<sup>44</sup>, pero volverá a tiempo de vivir los novedosos acontecimientos en torno a la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses*, que tuvo lugar en mayo-junio de 1916 y fue un interesante suceso cultural y social en el que, desafortunadamente, sólo participaron los pintores, de igual manera que José Bueno regresó de Roma a tiempo de asistir a la fiesta de creación de la casa-museo de Goya, celebrada en Fuendetodos en octubre de 1917 (aunque, años más tarde, el busto de Goya instalado en el mismo

43. Vid. Ordóñez Fernández, Rafael, *Museo Pablo Gargallo, Zaragoza, Ayuntamiento - Electa España, 1994.*

44. Vid. nota 29.

pueblo no será obra de escultor aragonés, sino del malogrado Julio Antonio)<sup>45</sup>. Bueno ha sabido aprovechar el tiempo, ya que, continuando su todavía inevitable carrera de honores, en 1915 conseguía Tercera Medalla en la nacional de Bellas Artes, de modo que su regreso a Zaragoza se produjo en excelentes condiciones: en 1918 expone, con Angel Díaz Domínguez, en el Centro Mercantil e inicia tanto los trabajos decorativos para ese edificio —que son, aun en su depurada sobriedad, efectivamente decorativos— como los primeros bocetos del *Monumento a Alfonso I el Batallador*, que tantos sinsabores había de producirle. Ese mismo año se celebra en Barcelona la primera *Exposició d'Art*, en la que participa Gargallo<sup>46</sup> junto a una larguísima nómina de artistas, entre los que nos interesa destacar a los escultores Miguel Blay, Enrique Clarasó, Mariano Benlliure, José Llimona, Enrique Casanovas, José Clará, Manolo Hugué, que señalan bien la diferencia de situación entre Barcelona y Zaragoza, máxime considerando que los tres últimos, como el propio Gargallo, están en primera línea —en mayor o menor grado— de la renovación escultórica de entreguerras.

### EL COMIENZO DEL CAMBIO

Precisamente Benlliure y Aniceto Marinas (maestro de Bueno) serán los únicos representantes de la vieja escuela (a diferencia de la exposición de 1908, en que lo eran todos, salvo Bueno) que compartan el espacio destinado a la escultura española en la Exposición Hispano-Francesa de Bellas Artes, celebrada en Zaragoza en mayo-junio de 1919, con José Clará, Mateo Inurria (maestro de Burriel), Juan Cristóbal, Julio Antonio, Victorio Macho, Quintín de Torre, Pablo Gargallo —del que por primera vez, que sepamos, se presentaba obra en Zaragoza—<sup>47</sup>, José Bueno y otros cuatro autores de menor interés, todos ellos identificables, de modo general y alcanzando más o menos significación, con planteamientos escultóricos definitivamente modernos, es decir, pertenecientes a la primera generación (al margen de sus diferentes edades) de escultores que pueden considerarse plenamente representativos del inicio o el desarrollo de la renovación escultórica española de las primeras

décadas del siglo veinte. La situación, como es obvio, estaba cambiando despacio pero con relativa firmeza.

Bueno, único escultor aragonés, aparte de Gargallo, incluido en la muestra, en cuyo libro de oro<sup>48</sup> se le califica como «el escultor de Aragón», estaba representado con seis obras, de las cuales interesa destacar *La tarde* (que guarda notoria relación conceptual, aunque formalmente quizá sea menos evolucionada, con *La diosa* de Clará, también expuesta), *Humanidad* (que sería instalada ese mismo año en la fosa común del Cementerio de Torrero de Zaragoza, y es seguramente la primera obra monumental verdaderamente moderna —matizaciones aparte— con que cuenta la ciudad, representando en ese sentido un cambio cualitativo digno de atención) y *Ensueño* (que creemos puede corresponder a la figura que actualmente conocemos como *Mujer dormida* y está instalada al comienzo del zaragozano paseo de la Constitución)<sup>49</sup>.

Entretanto, Honorio García Condoy, hermano del pintor Julio García Condoy e hijo de Elías García Martínez, pintor y profesor de la Escuela de Artes (ante cuya insistencia, el joven e inquietísimo Honorio accedió a matricularse en dicha Escuela en 1915, después de haber trabajado varios meses en un taller de escultura de Barcelona), ha celebrado su primera individual, en 1918, en su ciudad natal, entrando así en escena como primer y más destacado representante local de la generación que habría de materiali-

45. Vid. nota 40.

46. Presentó *Pastor* (con el título *Nu d'home jove*) y una *Cabeza de mujer* en chapa de cobre. Vid. *Exposició d'Art. Catàleg Oficial. 1918*, Barcelona, Ayuntamiento, 1918.

47. Hasta la fecha, no hemos podido saber cuál, pero quizá entre lo presentado pudiese estar el *Pastor*, pieza bien representativa de su renovador y personalísimo trabajo clasicista de aquellos años, al que no faltan ciertas modernas reconsideraciones de estilemas arcaicos, tan queridos por el *noucentisme*, con el que Gargallo se relacionó en cierta medida.

48. Vid. *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.

49. En el *Libro de Oro* de la exposición se indica que *La tarde*, actualmente ilocalizada, se destinaba a un jardín ciudadano, pero quizá se trate de una confusión respecto a *Ensueño*.



Félix Burriel. *Reflexion*, 1929-1930

zar los intentos más avanzados, y acaso vanguardistas, de la escultura contemporánea en Zaragoza<sup>50</sup>. Como en 1920 marchará a cumplir su servicio militar al norte de África, donde permanecerá hasta 1923, no pudo asistir a la celebración en Zaragoza de la notoria *Exposición de la Asociación de Artistas Vascos*, de nuevo limitada a los pintores, ni a la subsiguiente creación de la efímera Asociación de Artistas Aragoneses, que con sus dos vacilantes exposiciones no contribuyó a mejorar la precaria situación del medio cultural y artístico zaragozano<sup>51</sup>.

A lo largo de la década de los veinte, los escultores zaragozanos más destacados<sup>52</sup> seguirán siendo Bueno, Burriel y Condoy. El primero está no sólo ejecutando para Zaragoza, con irregular acierto, diversos encargos oficiales de carácter monumental (*Mujer dormida* —o *Ensueño*—, 1919, *Monumento a*

*Mariano de Cavia*, 1921, *Monumento a los Hermanos Argensola*, 1923, *Monumento a Alfonso I el Batallador*, 1918-25), sino también pendiente de su escalafón en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las que obtendrá Segunda Medalla en 1922 (con *Humanidad*, instalada en Zaragoza desde 1919) y Primera Medalla en 1924, completando un ciclo todavía importante, por desgracia, para lograr encargos y prestigio social, señuelo al que sólo escapan los artistas más decididamente avanzados. Ese mismo año se instala definitivamente en Madrid (dejando el campo relativamente despejado para Félix Burriel, aunque todavía realizará —en colaboración con Fernando García Mercadal— el *Monumento a Joaquín Costa*, 1929, en Graus, y el *Monumento a Fernando Soteras «Mefisto»*, ca. 1935, de nuevo para Zaragoza), sin que su escultura haya superado las características de una vigorosa pero moderada modernización del clasicismo riguroso en que se formó.

Burriel, entre tanto, inicia en 1922 su trabajo como profesor de dibujo de la Escuela de Artes de Zaragoza, obtiene fuera de la ciudad varios premios con anteproyectos de monumentos que no siempre se llevaron a la práctica y, sobre todo, consigue en 1926 una beca de la Diputación Provincial para viajar a Roma y París, experiencia fundamental en su trayectoria profesional, aunque quizá no supo o pudo (acaso por los recurrentes condicionamientos ambientales de la ciudad y por la terrible ruptura que se produjo, con la guerra civil, pocos años después) desarrollar suficientemente las virtualidades derivables de su contacto con la cultura y el arte europeos de aquel momento. Sea como fuere, la mayoría de sus obras, incluso el busto de Goya que realizó en París en 1927 (inaugurado en el Rincón de Goya sólo

50. Vid. Ordóñez Fernández, Rafael, *Gargallo y sus amigos españoles*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1986.

51. Vid. nota 40.

52. Estamos centrándonos, por motivos obvios, en los más significativos, aunque no conviene olvidar la existencia de otros artifices menos destacados, de orientación más tradicional o claramente incardinados en el campo de las llamadas artes decorativas, como Enrique Anel, Pedro Sánchez Fustero, Antonio Torres Clavero, José y Joaquín Albareda, Angel Bayod, José Belbiure, Pablo Remacha, de alguno de los cuales nos ocuparemos, no obstante, en su momento.

en 1946)<sup>53</sup>, presentan un desazonante envaramiento, una suerte de contención indeseada que mediatiza o frustra las evidentes intenciones renovadoras de Burriel, que afloran más claramente en algunos depurados desnudos de finales de esta década.

Honorio está de nuevo en Zaragoza y sigue trabajando en una línea de renovado realismo que aporta al ambiente zaragozano, sin duda, el tono que comienza a prevalecer en la escultura española más caracterizada por el nuevo espíritu que atraviesa las manifestaciones plásticas surgidas en los focos más inquietos del país, aunque las posibilidades y el ritmo de los cambios sean para la escultura muchísimo más lentos que para el resto de las artes, singularmente la pintura, que ha conocido desde comienzos de la década anterior una evolución vertiginosa, si no en contenidos reales, sí en alternativas y sucesión permanente de novedades, debido, por una parte, a la llegada de artistas de otros países (en buena medida como consecuencia de la I Guerra) y, por otra, a la temprana organización de exposiciones del más reciente arte europeo, sobre todo en Barcelona<sup>54</sup>. Honorio participa en el *IV Salón de Otoño* de Madrid, en 1925 (junto a varios artistas aragoneses, entre ellos el también escultor Sánchez Fustero), pero no en la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (sí participaron los pintores aragoneses Santiago Pelegrín y Luis Berdejo), en la que sólo intervienen ocho escultores<sup>55</sup>, entre los que cabe destacar a Ángel Ferrant y Alberto Sánchez —sin duda los máximos adalides, en años sucesivos, de la escultura de vanguardia en España—, todos representativos de planteamientos similares a los de Honorio.

Ese mismo año, *La Voz de Aragón*, nuevo periódico zaragozano, dedicará un artículo a la obra

53. Vid. García Guatas, Manuel, «Zaragoza contemporánea», en *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1991 (3.ª ed.).
54. Vid. Brihuega, Jaime, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, Madrid, Cátedra, 1979.
55. Alberto Sánchez, Ángel Ferrant, Victorio Macho, Emiliano Barral, José Capuz, Juan Bautista Adsuara, José Planes y Quintín de Torre. Vid. Brihuega, Jaime, «La escultura de vanguardia en España. Coordinadas y cronología», en *Escultura española. 1900-1936*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.



Honorio García Condoy. *Desnudo femenino*, c. 1932

de Pablo Gargallo, considerándole (creemos que por primera vez en un medio de comunicación regional) escultor aragonés<sup>56</sup>. En cualquier caso, quienes hubieran estado en contacto frecuente con Barcelona (como es el caso de Ramón Acín y, acaso más esporádicamente, Honorio García Condoy) podían conocer perfectamente su obra y la significación que alcanzaba por momentos, dado que había expuesto individualmente en 1915 y 1916 y, desde 1918, era participante asiduo en diversas colectivas, sobre todo las sucesivas Exposiciones de Arte, cuyos organizadores le dedicaron en 1921 una sala especial<sup>57</sup>.

También será 1925 el año en que Ramón Acín, personaje absolutamente singular y decisivo en la cultura aragonesa de entreguerras (artista de mucho interés, pero quizá todavía más pedagogo —escolar, y social por añadidura—, periodista combativo e inteligentemente moralizador —en lo gráfico no menos que en lo literario—<sup>58</sup>, activo militante anarcosindicalista, agitador cultural y apasionado testigo de su época), realice para Huesca su primera obra escultórica conocida, el *Monumento a Lucas Mallada*, de características a medio camino entre ciertas sugerencias totémicas y un clasicismo primitivo y popular<sup>59</sup>.

Mientras Burriel inicia su experiencia europea, Honorio expondrá de nuevo en Zaragoza en 1926 (compartiendo la muestra con Ramón Martín Durbán) y probablemente al año siguiente realiza, por encargo del Ayuntamiento de la ciudad, los bustos de Goya y Joaquín Dicenta<sup>60</sup>, resueltos con intenciones severamente clasicistas (sobre todo el segundo), pero también cargados de indiscutible hábito personal. Ese mismo año 1927, el zaragozano Angel Bayod Usón (hijo de Ricardo Bayod, escultor de carácter decimonónico, apenas conocido y del que se conservan trabajos en diversos panteones del Cementerio de Torrero)<sup>61</sup> recibía una pensión de la Junta de Ampliación de Estudios y se trasladaba a Italia y Francia, donde fue alumno de Bourdelle y Wlérick<sup>62</sup> —para el que trabajó temporalmente, veinte años atrás, Pablo Gargallo—, pero su trayectoria posterior, aunque sería pensionado nuevamente en 1930 y expondría en Zaragoza tres años más tarde, no llegó a ser destacable, quizá debido a la ruptura de la guerra<sup>63</sup>.

Entre el cúmulo de publicaciones literarias y artístico-literarias de todo signo aparecidas desde la mitad de la década anterior, que jugaron un decisivo papel difusor de las nuevas corrientes, aunque siempre dispensaron atención residual a la escultura, surge en 1927 un libro singular, *La nueva España de 1930*, del pintor y teórico cultural Gabriel García Maroto (que fue el impulsor inicial de la primera exposición de los Ibéricos), cuyas peculiares propuestas programáticas de política cultural en el campo de las artes (está anticipándose a las radicales tomas de postura que se producirán a partir de 1931, con el advenimiento del nuevo orden republicano, anunciado sin duda por el notorio compromiso político y social de muchos artistas, entre los que destaca por derecho propio el oscense Ramón Acín) nos interesan fundamentalmente, al margen de otras consideraciones, por los escultores seleccionados

56. Vid. García Mercadal, J., «Del momento. Un escultor aragonés», *La Voz de Aragón* (1925, 10 diciembre).

57. Vid. nota 43.

58. Vid. Bandrés Nivela, Miguel, *La obra artigráfica de Ramón Acín: 1911-1936*, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987.

59. Vid. García Guatas, Manuel (Dir.), *Ramón Acín 1888-1936*, Zaragoza, Diputaciones de Huesca y Zaragoza, 1988.

60. El primero (no está claro si se trató de un encargo o de una adquisición posterior) no se fundió hasta 1975 y sólo se instalaría, en la zaragozana plaza del Carmen, en 1987. El segundo se instaló, durante el mandato del alcalde Miguel Allué Salvador (1927-29), en la plaza de Salamero, se retiró y posteriormente se ubicaría en el Parque Primo de Rivera. Vid. Castán Palomar, Fernando, *Aragoneses contemporáneos*, Zaragoza, El Día de Aragón, 1987 (Edición facsímil de la de 1934). Ordóñez Fernández, Rafael, *Catálogo de la colección de artes visuales del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1983. García Guatas, Manuel, «Zaragoza contemporánea», en *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1991 (3.ª ed.).

61. Vid. Morón Bueno, José Ramón, «Edad Contemporánea», en *Las necrópolis de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1991.

62. Vid. Castán Palomar, Fernando, *op. cit.*

63. Su proyecto para *Monumento a Fermín Galán y Ángel García Hernández* obtuvo el premio en el concurso celebrado en Jaca en 1931, pero el encargo definitivo lo recibiría Ramón Acín, aunque nunca se llegaron a fundir los modelos en escayola que realizó, destruidos al comienzo de la guerra civil. Vid. Castán Palomar, Fernando, *op. cit.*; Bandrés Nivela, Miguel, *op. cit.*; y García Guatas, Manuel (Dir.), *Ramón Acín 1888-1936*, Zaragoza, Diputaciones de Huesca y Zaragoza, 1988.



para desempeñar cargos directivos y pedagógicos en la idealista nueva organización estatal de las Bellas Artes: Angel Ferrant, director de las Escuelas de Bellas Artes y de las Escuelas de Bellos Oficios, y Pablo Gargallo, profesor de escultura de las Escuelas de Bellas Artes<sup>64</sup>. Este último, probablemente ajeno a todo ello, comenzaba a recibir en París encargos oficiales procedentes de Barcelona para realizar obras monumentales con destino, primero, a la plaza de Cataluña y, más tarde, al Estadio Olímpico de Montjuich, al tiempo que participaba, entre otras, en la exposición de arte francés celebrada en Estocolmo, en la de arte europeo celebrada en Hamburgo y en la de escultura internacional celebrada en Berlín, mientras el eminente crítico Elf Tériade, que ya se había ocupado de su obra en otras ocasiones, le dedicaba un extenso y revelador artículo en la revista *Cahiers d'Art*<sup>65</sup>. Ese mismo año recibirá una carta de Miguel López de Gera, secretario del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, solicitándole fotografías e información para un fichero de artistas aragoneses previo a la edición de una guía, lo que parece demostrar que ya no existen dudas acerca de la condición aragonesa de Gargallo.

### LA EFÍMERA VANGUARDIA

El año 1928 está marcado en Zaragoza, e incluso en buena parte de Aragón, por las diversas iniciativas destinadas a conmemorar el centenario de la muerte de Francisco de Goya, suceso para el que se venían formando comisiones y formulando proyectos desde varios años antes. Por ejemplo, en abril de 1926 se eligió la representación de los artistas aragoneses en la Junta del Centenario, recayendo tales cargos en dos escultores: José Bueno como titular y Ramón Acín como suplente, circunstancia que resulta curiosa si pensamos que Bueno residía en Madrid y Acín era un artista bien atípico<sup>66</sup>, que promoverá la creación en Huesca de una Junta Local del Centenario de Goya y Homenaje a Valentín Carderera e impulsará diversas iniciativas desde la misma, defendiendo en su momento con absoluta convicción, en el seno de la Junta Nacional radicada en Zaragoza, el proyecto arquitectónico de García Mer-



Honorio García Condoy junto a su escultura  
*La Venus del Ebro*

cadal para el Rincón de Goya a construir en el parque Primo de Rivera, de igual modo que atacaría más adelante, con meridiana claridad y beligerante indignación, las mediocres actividades programadas finalmente en Zaragoza, concluyendo con la publicación de un duro manifiesto en que alude a todo ello y reitera su defensa de la obra de García Mercadal<sup>67</sup>.

64. Vid. Brihuega, Jaime, «Gabriel García Maroto y *La nueva España 1930* que los españoles leyeron en 1927», *Urano*, Boletín del Museo Pablo Gargallo, 1 (1987, julio).

65. Vid. Tériade, E., «Pablo Gargallo», *Cahiers d'Art*, 7-8 (1927).

66. Vid. Sender, Ramón J., «Goya y los artistas aragoneses» (*El Sol*, 16 abril 1926), en Dueñas Lorente, José Domingo (Ed.), *Ramón J. Sender. Literatura y periodismo en los años 20. Antología*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 1992.

67. Vid. Bandrés Nivela, Miguel, *op. cit.*

Como resultado de aquel fichero de artistas aragoneses anunciado en 1927, la revista *Aragón*, del SIPA, dedicó buena parte de su número 42, marzo de 1929, a los artistas aragoneses, publicando un amplio repertorio fotográfico que reproducía una obra de cada uno de ellos, acogiendo arquitectura, escultura (Anel, Lorda, Coscolla, Bayod, Gisbert, Sorribas, Albareda Hermanos, Sánchez Fustero, Pascual Temprado, Bueno, García Condoy, Burriel, Torres, Larrauri, Palao, Gargallo<sup>68</sup>, Salaberri), bellos oficios, pintura (aquí aparece incluido Ramón Acín), dibujo y obra gráfica en general. Además de reflejar la que parece definitiva asunción de Gargallo como artista aragonés, la nómina de escultores resulta bastante completa (como lo son las del resto de las especialidades) y no ofrece ninguna novedad significativa. La iniciativa de la revista, tan novedosa como útil e interesante, denota no sólo el espíritu de sus promotores sino un cierto cambio en la sensibilidad ambiente.

Mientras la escultura española más avanzada sigue su evolución a ritmo tan pausado como constante (además de las sucesivas exposiciones individuales de Ferrant, Alberto —que ha puesto en marcha la *Escuela de Vallecas*—, Francisco Pérez Mateo y Emiliano Barral, conviene destacar la participación de Fenosa, Hugué, Alberto<sup>69</sup> y Gargallo en la *Exposición de pinturas y esculturas de españoles residentes en París*, organizada por la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes y presentada en el Jardín Botánico de Madrid en marzo de 1929)<sup>70</sup>, los artistas aragoneses vuelven a tener, en diciembre de ese año, otra oportunidad para mostrar colectivamente su trabajo, esta vez en un nuevo Primer Salón Regional de Bellas Artes promovido por el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza<sup>71</sup>, que continúa sin desmayo su ya tradicional y meritoria labor de apoyo y difusión de las actividades artísticas en la ciudad. Se presentan secciones de pintura, escultura, arquitectura, grabado y dibujo, y bellos oficios, participando doce autores en la de escultura, cuya situación en Aragón puede considerarse relativamente bien representada (se nota la falta de Burriel, que había regresado a Zaragoza, y Torres Clavero) con los nombres de Acín, Anel, Bayod Usón, Bueno, Coscolla, García Condoy,

Larrauri, Larrauri García, Pascual Temprado, Ruiz, Sánchez Fustero y Sorribas<sup>72</sup>. Salvo la *Bañista*, en chapa recortada, de Acín (ejemplo inmejorable de sus nuevas inquietudes expresivas, iniciadas después de su estancia en París en 1926<sup>73</sup>) y las figuras en madera de Honorio (que ha expuesto individualmente ese mismo año, aunque compartiendo sala con Sainz de la Maza, y está reconduciendo su trabajo hacia modos conceptual y formalmente aún más innovadores y personales), todo lo demás indica claramente que la poco alentadora situación general se mantiene. Quizá por eso, siguiendo el inevitable reclamo de la diáspora, Honorio expone colectivamente en Barcelona, se traslada a Madrid y finalmente cumple su vieja ilusión de viajar a París, donde permanecerá por espacio de un año. Quizá por los mismos o parecidos motivos, Ramón Acín presentará, en diciembre de 1929, una exposición de sus obras más recientes en las Galerías Dalmau de Barcelona, con éxito tan alentador que le animará a repetirla ampliada, en mayo del año siguiente, en el Rincón de Goya de Zaragoza, donde los resultados serán menos satisfactorios, como ya sospechaba el propio autor y quedó reflejado en el premonitorio cartel que preparó para la inauguración<sup>74</sup>. La obra de Acín, en general ecléctica (más o menos realista, poscubista, surrealista, según los casos) y nada pretenciosa<sup>75</sup>, expresa de modo diáfano la singular e inteligente sensibilidad de su creador, de igual manera que demuestra el grado de información y la capacidad de asimilación que poseía (ante sus figuras en chapa recortada, e

68. Reproducía *El violinista*, 1920, obra realizada en chapa de plomo.

69. Que vivía en España, como los pintores Palencia y Dalí, también participantes.

70. Vid. *Poesía, Revista ilustrada de información poética*, 18 y 19 (1983), número monográfico dedicado a la Residencia de Estudiantes.

71. Vid. *Primer Salón Regional de Bellas Artes. Pintura-Escultura-Arquitectura-Grabado y Dibujo-Bellos Oficios*, Zaragoza, Centro Mercantil, Industrial y Agrícola, 1929.

72. Los hermanos Albareda, José Belbiure y Manuel Tolosa participaban, con plausible criterio, en la sección de bellos oficios.

73. Vid. Bandrés Nivelá, Miguel, *op. cit.*

74. Vid. nota 59.

75. Lo pone muy bien de manifiesto el texto que escribió para el catálogo de su exposición de 1931 en el Ateneo de Madrid. Vid. Bandrés Nivelá, Miguel, *op. cit.*

incluso contemplando la fotografía de su última escultura —*Desnudo al sol*—, no podemos dejar de suponer un buen conocimiento de la obra de Gargallo, a lo que también alude indirectamente Manuel Abril en su crítica de la exposición de Acín en el Ate-neo de Madrid<sup>76</sup>. Lástima que de toda su obra monumental (los principales proyectos se perdieron, como su vida, en la catástrofe de la guerra civil) sólo hayan llegado hasta nosotros, además del monumento a Lucas Mallada, el dedicado al escritor Luis López Allué (instalado en 1930 en el Parque Primo de Rive-ra de Zaragoza y cuyo sentido general es casi exclu-sivamente arquitectónico) y el singularísimo de *Las pajarritas*, ca. 1928-29, propuesta tan absolutamente distinta, nueva y evocadora que bien bastaría, por sí sola, para valorar al máximo la obra escultórica de Acín, tan sugestiva como desdichadamente escasa<sup>77</sup>.

Félix Burriel, que había realizado en 1928 su *Monumento a Marcos Zapata* y en 1929 un grupo escultórico para el Pabellón de la Confederación Hidrográfica del Ebro en la Exposición Internacional de Barcelona, sí participó en el Segundo Salón Regional de Bellas Artes, celebrado en diciembre de 1930 y en el que la concurrencia de escultores fue más escasa que en el anterior (Acín aportaba un pastel a la sección de pintura), aunque García Condoy presentó cuatro piezas, tres de las cuales debían corres-ponder a las características y excelentes figuras femeninas en madera que prodigaba en ese momen-to<sup>78</sup>.

Con la llegada de la República, en 1931 se pro-duce una revitalización de las ansias renovadoras, y de transformación social, de los artistas más com-prometidos con tales planteamientos, entre los que también se cuentan, en ocasiones con decidida mili-tancia política, algunos destacados escultores, que participarán en sucesivos proyectos de impulso colectivo. Pero ninguno de los escultores aragoneses (ni siquiera Acín, sin duda el más comprometido en el plano político y social) intervendrá en las iniciati-vas<sup>79</sup> de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos ni de la subsiguiente Federación de las Artes (1931), como no lo hará en el Grupo de Artistas de Arte Constructivo ni en la Primera Exposición de Arte Revolucionario (1933), quedando también al margen del grupo A.D.L.A.N., que organizó en 1935 la míti-

ca exposición de Sans, Marinello y Serra y en 1936 la no menos famosa Exposición Logicofobista<sup>80</sup>, ambas perfectamente acordes con el ambiente van-guardista creado por las propuestas más avanzadas, que alcanzaban en esos momentos un auge cuyo inmediato cercenamiento quizá no podía sospechar nadie.

En ese mismo 1931, Honorio estaba planteando sus postreros intentos en Zaragoza: solicita la beca de escultura de la Diputación Provincial, que no se la concede. En 1932 participa en la nacional de Bellas Artes, obtiene Segunda Medalla y se instala en Madrid, aunque realizará otra individual —que será la última— en su ciudad natal, además de concurrir al IV Salón de Humoristas Aragoneses. Un año después consigue plaza de profesor para Insitutos de enseñanza secundaria y se presenta al concurso para la Academia de España en Roma, logrando la pensión en segunda instancia, por lo que se traslada a Italia en 1934, iniciando definitivamente su carrera euro-pea como escultor de vanguardia. Sólo regresará a Zaragoza, en los últimos meses de su vida, veinte años después<sup>81</sup>.

El panorama es cada vez menos halagüeño y todo parece conducir hacia la conclusión de lo que apenas ha sido un espejismo. Surge en Zaragoza, en 1932 y en pleno auge de los entusiasmos renovado-res, la revista *Noreste*, que será la publicación arago-nesa vanguardista por antonomasia y aglutinará las inquietudes de los escritores locales, capitaneados por Tomás Seral y Casas, y de algunos jóvenes culti-vadores de otras artes, pero no dedicará ninguna atención a la escultura (a lo largo de sus catorce entregas, sólo reprodujo, que sepamos, una obra de

76. Vid. Bandrés Nivelá, Miguel, *op. cit.*

77. Vid. nota 59.

78. Vid. *Segundo Salón Regional de Bellas Artes. Pintura-Escultura-Arquitectura-Grabado y Dibujo-Bellos Oficios*, Zaragoza, Centro Mercantil, Industrial y Agrícola, 1930.

79. Sólo Gargallo estaría representado en las exposiciones celebradas en 1932, en Copenhague y Berlín, por la resurgida Sociedad de Artistas Ibéricos.

80. Para más detalles sobre todo ello, vid. Brihuega, Jaime, «La escultura de vanguardia en España. Coordenadas y cronología», en *Escultura española 1900-1936*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

81. Vid. nota 50.

Dionisia Masdeu —en un número dedicado exclusivamente a las mujeres artistas— y dos de Pablo Gargallo, después de su muerte), desinterés habitual en la mayor parte de las publicaciones similares. Es sintomático, en otro ámbito de la divulgación regional, que el diccionario de aragoneses notables publicado por Castán Palomar en 1934 no incluyera a José Bueno ni a Honorio García Condo y ni a Pablo Gargallo<sup>82</sup>.

Con José Bueno instalado en Madrid y anclado para siempre en una posición ya inevitablemente conservadora, Félix Burriel (que seguirá recibiendo encargos a lo largo de las próximas décadas: en 1931 ejecutará la *Alegoría del paso por la vida* y la rígida *Musa* que corona un edificio del paseo de la Independencia<sup>83</sup>) agrídulamente convertido en el escultor oficial de la ciudad, Honorio García Condo y muy lejos de Zaragoza, Ramón Acín volcado en su actividad política (si bien tendrá la valentía y la suerte de poder financiar el documental *Tierras sin pan* de Luis Buñuel, en 1932, y todavía expondrá ese mismo año en el Círculo Oscense, además de llevar a cabo los modelos para los frustrados monumentos a los *Mártires de la Libertad* y a *Fermín Galán* y *Ángel García Hernández*)<sup>84</sup>, únicamente faltaba un suceso tan fatal como la muerte de Pablo Gargallo, en diciembre de 1934<sup>85</sup>, para completar la desalentadora situación de la escultura en Aragón, y más concretamente en Zaragoza, ciudad que nunca le prestó

suficiente atención ni supo valorar, justo será decirlo, las verdaderas posibilidades de algunos de sus más preclaros cultivadores. La muerte de Gargallo, primero (de la que sí se ocupó *Noreste*<sup>86</sup>, como lo hizo la prensa local), y el brutal asesinato después, al comienzo de la guerra civil, de Ramón Acín<sup>87</sup> clausuraban el corto período en que parte de la escultura aragonesa pudo adquirir una efímera carta de naturaleza vanguardista, sin llegar a conseguirlo en la ciudad de Zaragoza.

82. Vid. Castán Palomar, Fernando, *op. cit.*

83. Vid. nota 29.

84. Vid. Bandrés Nivelá, Miguel, *op. cit.*

85. Ese mismo mes había tenido lugar, en la sala Parés de Barcelona (y tras el éxito alcanzado la primavera anterior en la galería Brummer de Nueva York), la más completa y decisiva exposición individual de Gargallo, que seguramente puede considerarse el principal acontecimiento escultórico del año en España.

86. Vid. «Bajas del NE.», *Noreste*, 9 (1935, invierno). El n.º 12 (Otoño 1935) incluía una nota sobre la exposición de pintura y escultura de artistas españoles celebrada en el Colegio de España de París y sendas reproducciones de una pintura de González Bernal y una escultura de Gargallo. El n.º 14 (Invierno 1936) reproducía la escultura *Greta Garbo* de Gargallo.

87. Tan notoria era la personalidad de Acín que su trágica muerte dio lugar a una publicación monográfica, e incluso Pedro Garfias le dedicó el poema «A Ramón Acín» de su libro *Poesías de la guerra española*, que fue Premio Nacional de Literatura en 1938. Vid. Garfias, Pedro, *Poesía completa*, Córdoba, Ayuntamiento, 1989 (Recopilación, introducción y notas por Francisco Moreno Gómez).





# ARQUITECTURA Y URBANISMO DEL MOVIMIENTO MODERNO INICIOS DE VANGUARDIA



Carlos Buil Guallar

*La nueva arquitectura es funcional; es decir, se desarrolla a partir de un cuidadoso planteamiento de las exigencias prácticas.*

Theo van Doesburg

**S**i evidente es el retraso y distanciamiento cultural que en general sufrió nuestro país en relación con la tan anhelada modernidad, aún lo es más si hacemos referencia a la arquitectura, la cual se caracteriza por una incorporación bastante más tardía que en el resto de las disciplinas. Este desfase entre las distintas artes se comprende por una razón material, ya que la arquitectura necesita algo más de tiempo para acusar los cambios. Así, en un pintor o un poeta, su creación es sobre todo individual y puramente estética; sólo necesitan para llevar a cabo su obra un clima intelectual propicio. Construir, en cambio, es más costoso y precisa la adhesión de un público dispuesto a hacer encargos. Público difícil, pues sólo se interesa por los valores oficialmente consagrados y desestima todo aquello que le resulta desconocido.

En consecuencia, las tendencias arquitectónicas que se daban a principios de siglo en nuestro país, caracterizadas por el mantenimiento de los concep-

tos tradicionales y por una gran variedad de estilos como el modernismo, eclecticismo, regionalismo, clasicismo, secesión vienesa, etc., perviven hasta bien avanzada la década de los años veinte.

Por el contrario, fuera de nuestras fronteras se estaba creando un estilo arquitectónico que arrancaba de las nuevas vanguardias artísticas. Se trataba de una arquitectura moderna, de pureza geométrica, cuya única medida residía en el hombre y en las necesidades de éste. Un nuevo modo de construir que repudiaba todo academicismo y postulado clasicista desarrollados con anterioridad. A partir de este momento todo aquello que no fuese verdaderamente preciso, era accesorio. Una arquitectura sin ornamentos ni añadidos innecesarios, en definitiva, unos proyectos más funcionalistas, que permitieran resolver tanto los problemas formales como los higiénicos y sociales del momento. Un estilo que es producto lógico e inevitable de las demandas intelectuales, sociales y técnicas de la época.

Esta arquitectura tardó bastante tiempo en implantarse en nuestro país, debido sobre todo al predominio de las fuerzas y estructuras tradicionales y a la admiración sin límites por las obras de los siglos pasados. De hecho, en 1911, cuando Gropius inicia en Europa las primeras síntesis del movimiento moderno con la fábrica Fagus, en España todavía se siguió apostando durante algún tiempo por un

estilo clasicista en la construcción, con ejemplos como el del Círculo de Bellas Artes en Madrid de 1919, construido por el arquitecto Antonio Palacios, o el Colegio Joaquín Costa en nuestra ciudad, realizado en 1923 por el arquitecto Miguel Ángel Navarro.

El discurrir de la arquitectura española hasta alcanzar los ideales pretendidos por el movimiento moderno es, pues, bastante lento. La salida de la tónica historicista y ecléctica no parecía un proceso fácil y se necesitará un periodo de experimentación que sirva de transición entre el pasado y los nuevos planteamientos.

Se trata de un primer período en el que una serie de arquitectos adoptan ciertas tendencias con intención europeísta, sin que ello suponga necesariamente identificar corriente europea con vanguardia. Son arquitectos que pasarán por una etapa caracterizada por la desornamentación, aunque todavía carecieran de las premisas necesarias para entroncar con esa arquitectura funcionalista de vanguardia.

En el ámbito local esta etapa «pre-moderna» estaría marcada sobre todo por la figura de Francisco Albiñana. Este cultivaba casi todos los estilos que se daban por aquellos años, desde el modernismo tardío con influencia vienesa que delata el Casino Mercantil, pasando por el Art-Déco en muchas de sus obras, hasta llegar a una producción basada en la desornamentación, pero que no debemos confundir con racionalismo. Sólo al final de su producción podemos encontrar aspectos funcionalistas adscritos al movimiento moderno, como, por ejemplo, en el edificio de viviendas de la calle Mefisto, nº 9, construido en 1931. Obra muy desornamentada y caracterizada por las ventanas dispuestas entre franjas horizontales y de grandes dimensiones, enlazando con los conceptos higienistas tan usados en Europa. Y especialmente en el edificio del Coso, nº 2, lamentablemente desaparecido, y que popularmente era conocido como «La Ciudad de Londres». Este, levantado en 1934, sí que entroncaba ya directamente con la línea cubista, destacando su forma curva, la planta baja con una cristallera corrida, los huecos entre bandas horizontales y el uso de tubos de sección circular en las barandillas; aspectos estos que, como veremos más adelante, se encuentran dentro de la



Francisco Albiñana. Edificio de viviendas, Coso, 2, 1934. Desaparecido.

estética cubista o racionalista. Un edificio con una forma muy dinámica, con reminiscencias de la imagen náutica en forma de barco, tan utilizada por los arquitectos modernos.

Pero a la hora de hablar de arquitectura plenamente moderna en España, tenemos que mencionar la que Carlos Flores ha dado en llamar «Generación de 1925». Esta generación, que podría relacionarse culturalmente con la generación literaria de 1927, estaría formada por un grupo de arquitectos que terminaron sus estudios en torno a 1920 y que jugaron un papel decisivo en la implantación de los postulados racionalistas de corte europeo dentro de la escena de la arquitectura moderna de nuestro país.

Es precisamente un zaragozano, Fernando García Mercadal, el que ocupará el primer puesto como

protagonista de las corrientes europeas modernas en el seno de esta generación.

García Mercadal, que tras la obtención de una beca de la Academia Española en Roma, tuvo la oportunidad de realizar continuos viajes por Europa, en los que habría conocido a los «padres» de la arquitectura moderna y habría tomado contacto con esta vanguardia. Es por lo tanto el arquitecto más internacional del momento, el que mejor conoce los cambios que se están dando fuera de nuestras fronteras, y, en consecuencia, el primero que se atreve a dar el salto hacia una nueva arquitectura que pretende abandonar todos los postulados clasicistas, y reemplazarlos por otros tendentes a la abstracción, y cuyo principal objetivo estuviese en buscar la funcionalidad de las obras.

El reflejo de todas estas teorías se ve en su zaragozano Rincón de Goya en el parque de Buenavista, cuyo proyecto data de 1926. Esta obra pionera de la arquitectura moderna en España correspondía con lo visto en Europa por García Mercadal. Demuestra que cuatro años de estudios en Centroeuropa no han sido en vano. Se trata, en definitiva, del hito iniciador de la corriente moderna en España, junto a la Estación de Servicio para Petróleo Porto Pi, en la calle Alberto Aguilera, 18 de Madrid, construida en 1927 por el arquitecto Fernández Shaw; y junto a la también madrileña casa del Marqués de Villena en la calle Serrano, 130, construida por Bergamín entre 1928-29.

De las tres obras, la del Rincón de Goya, finalizada en 1928, será la más afín al lenguaje de la vanguardia europea.

El origen de este edificio estriba en la pretensión de honrar la figura del genial pintor aragonés con un monumento que perpetuara su memoria en el centenario de su muerte. Para tal fin se tuvo en cuenta la sugerencia del especialista en temas de paisaje, Javier de Winthuysen, quien pensó que debía reservarse un lugar para conmemorar a Goya en el parque de Buenavista. Dentro del parque propone situarlo en una zona de especial recogimiento, en un jardín dentro de un anfiteatro de carácter natural configurando un marco muy agradable bordeado por el río Huerva, que a su vez pasaba cerca de Fuendetodos, con lo que éste servía de unión entre Zaragoza y el pueblo natal de Goya.

Hasta entonces los monumentos conmemorativos estaban formados por un escenario contenedor en el que se acomodaban una serie de figuras representativas. En un principio se pretendió seguir la tradición, pero, ante estas premisas, García Mercadal se niega a aceptar el encargo y exige libertad absoluta o la renuncia al mismo. Sus condiciones son aceptadas por la Junta del Centenario, tal vez por el peso específico que suponía haber sido número uno de su promoción y, sobre todo, por haber sido becado por la Academia de España en Roma.

Al fin el proyecto se lleva a cabo fiel a sus ideas, convirtiéndose así en la primera obra de arquitectura moderna realizada en España según los principios racionalistas que triunfan en Europa por aquellos años. Representa la renovación de nuestro panorama arquitectónico hasta el momento caracterizado por la monotonía y el conformismo, convirtiéndose, más que en un edificio conmemorativo, en un edificio-manifiesto que conseguía difundir esa nueva arquitectura que ya antes había ensayado en proyectos, que no llegaron a construirse, como el de la Villa Amparo en Mallorca.

Así, el monumento a Goya, que querían hubiera estado formado por un pedestal que realzara la figura del pintor representado con la paleta en una mano, el pincel en la otra y custodiado por un pequeño grupo representando a los diversos estamentos del pueblo aragonés, se convierte en un edificio de tres cuerpos abierto a un jardín, con una biblioteca y un museo sobre la vida y obra del pintor. Se creaba de esta forma un espacio novedoso y precursor en el concepto de casa de cultura actual.

Según el propio García Mercadal, lo que se pretendió fue: «conmemorar a Goya, tan moderno en su tiempo, de una manera también moderna en estos días. Haciendo algo a la vez moderno y práctico».

Se trataba de un edificio con estructura de hormigón, muros de ladrillo de tocho con revoco, cubierta plana a «la catalana», y estructurado en tres cuerpos, distribuidos a lo largo de un eje, con alturas y espacios desiguales.

El central, mucho más alto, presenta planta cuadrada, y estaba destinado a sala de visitas y recepción. En este cuerpo, al que se accede a través de una puerta de carpintería metálica, formando saetinos,



nos encontramos interiormente un gran espacio de más de diez metros de altura en el que destaca un enorme ventanal vertical enfrente de la puerta de entrada. Un espacio central que es el eje distribuidor del edificio y desde el cual se podía acceder a las demás dependencias: la biblioteca y el museo.

En el cuerpo de la derecha —visto desde la fachada principal— estaba la biblioteca. La puerta de entrada, con la inscripción «Fuendetodos 1746», daba paso a una sala alargada con un ábside semicircular en su extremo, quizás pensado para colocar allí algún elemento de especial significación. Bajo unas vigas de cuelgue perpendiculares a la nave, había un espacio en el que destacaban las ventanas altas y alargadas para favorecer la iluminación uniforme.

A la izquierda de la entrada principal del edificio, e identificado linealmente con el eje de toda la edificación, estaba el museo dedicado a exponer reproducciones fotográficas de las obras de Goya. Una vez franqueada la puerta con la inscripción «Burdeos 1828» encontrábamos un cuerpo más reducido aunque con las mismas características que la biblioteca, mas con la particularidad de comunicarse a través de una pérgola con una edificación anexa que cerraba el conjunto.

Se conformaba así un edificio con una fachada principal en la que destacaba un cuerpo bajo corrido que unificaba todos los volúmenes gracias a un pór-



Fernando García Mercadal. Rincón de Goya y zona de jardines, 1928

tico adintelado adosado a la pared, y que rompía su ritmo únicamente para marcar el punto de acceso al edificio. La función de este pórtico sería la de «servir de refugio para guarecerse de la lluvia».

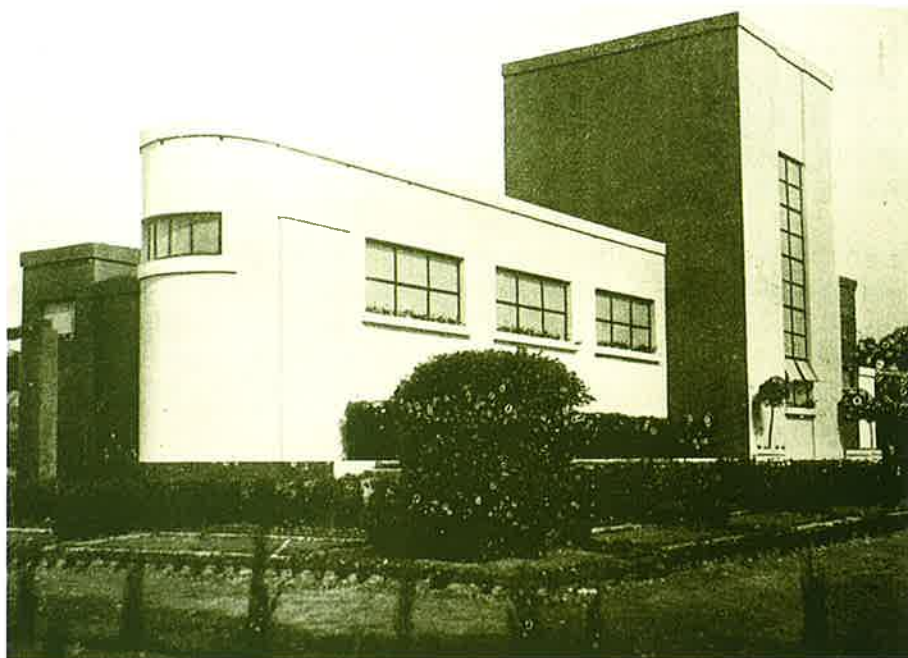
Por contra, la fachada trasera es mucho más sencilla que la principal, y en ella destaca el juego de macizos y grandes ventanales, sirviendo estos últimos como punto de iluminación del espacio interior, pues la fachada principal sólo presenta el hueco de la puerta de entrada al edificio.

Lo que García Mercadal consiguió en esta obra fue crear un aspecto exterior caracterizado por esos volúmenes geométricos muy rotundos, pintados cada uno de un color con tintas planas, logrando de ese modo que las relaciones entre los diversos planos y el ritmo de líneas y volúmenes fueran más visibles.

El edificio del Rincón de Goya se hallaba enclavado en un jardín limitado por una doble fila de árboles para impedir, de ese modo, que fuese descubierto antes de estar en él. Un jardín hoy prácticamente desaparecido, en el que los distintos árboles y arbustos se disponían configurando unas formas geométricas (cuadrados y rectángulos) bastante regulares, sencillas y clásicas.

En dicho jardín destacaba el eje, paralelo a la construcción, y que comenzaba con una plaza cuadrada enfrente del edificio del Rincón, colocándose en el centro de esta plaza una columna de unos doce metros de altura, que representaría el homenaje a la ciudad de Zaragoza. Siguiendo ese mismo eje alcanzábamos una plataforma con un estanque en el que se reflejaban los árboles plantados en sus orillas y con unos pavimentos mixtos de piedra y ladrillo se obtenían variados dibujos, constituyendo uno de los elementos decorativos de mayor valor en todo el conjunto. A continuación, y en un espacio un poco más elevado, teníamos una semirrotonda conformada por una doble fila de árboles en el centro de la cual se instaló el mausoleo cilíndrico de Goya, traído desde Burdeos, y que hoy se encuentra en la Plaza del Pilar.

En el extremo opuesto al mausoleo, y sobre un nivel elevado unos 80 centímetros por encima del jardín, se disponía una pérgola diáfana con bancos, que tenía por fondo la masa verde de los grandes árboles a la orilla del río Huerva.



Fernando García Mercadal.  
Rincón de Goya, 1928

En la parte posterior del edificio había una superficie de césped denominada «La Pradera del Manteo». En uno de los rincones, plantados de forma irregular y a semejanza de los que figuran en los tapices, había varios árboles bajo los cuales se colocaron unos bancos compuestos por una estela representativa con interpretación moderna de las escenas del hermoso tapiz que daba nombre a esta parte del jardín.

Vemos cómo, a la hora de analizar la composición del jardín, resulta curiosa su semejanza con la del edificio, pues existe una similitud tanto formal en su planta como distributiva a lo largo de un eje, acabando en una forma redondeada en ambos casos.

Pero esta obra, ejemplo de arquitectura moderna, que pretendía alcanzar una funcionalidad cultural mucho más allá de lo meramente conmemorativo, no fue comprendida por el público de la época. En todas partes se comentó con ironía tachándola de construcción simple, monótona, que no recordaba a Goya, y llegándose a decir en *Heraldo de Aragón* (17-4-1928) que «La pesadumbre y sequedad del edificio desentonará siempre dentro de aquel lindo jardín florido [...] sólo cabe la posibilidad de que el jardín crezca y se ensanche; que los árboles extiendan con los

años la pompa magnífica de sus hojas y que entonces oculten en parte el edificio, lo sombreen, rompan sus líneas y dulcifiquen su perspectiva», y también, «No hay motivo de disgusto, el monumento es realmente interesante. Ocurre sólo que se halla sin desembarlar».

No se supo reconocer la aportación a la nueva arquitectura que se ensayaba en Zaragoza y pronto esa obra dejó de interesar y pasó al olvido, pero el edificio quedó ahí como ejemplo de la arquitectura racionalista\*

Este edificio daba fe de que el zaragozano, aunque residente en Madrid, García Mercadal era uno de los arquitectos innovadores en el contexto europeo. Por este motivo es invitado como representante

El edificio, que no fue comprendido por la gente de la época, se encuentra muy transformado después de convertirse en colegio, siendo un verdadero desconocido para la sociedad actual. Por lo tanto, no debemos dejar escapar esta oportunidad para reivindicar su importancia y la necesidad de recuperarlo, dada su indudable relevancia a nivel nacional. Para ello sería necesaria su declaración como Bien de Interés Cultural y la recuperación de su forma y funciones originales, quizás aprovechando para ello la conmemoración del 250 aniversario del nacimiento de Goya el próximo año 1996.

español a la reunión celebrada en 1928, bajo el auspicio de Helène de Mandrot, en el castillo de La Sarraz en Suiza. A este congreso asistieron los arquitectos más revolucionarios de Europa, los más representativos de las nuevas tendencias; era, en definitiva, un congreso «reservado exclusivamente para arquitectos modernos».

En estas jornadas se pretendía establecer un programa general de reforma e innovaciones para introducirlas en la arquitectura y el urbanismo. Para ello se decidió la institucionalización del CIRPAC (Comité Internacional para la Resolución de Problemas de la Arquitectura Contemporánea), organizador así mismo de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), donde se trataba de establecer un programa de acción para apartar la arquitectura de las normas académicas y formular la idea arquitectónica moderna, tratando de que ésta fuera penetrando cada día en los medios técnicos, económicos y sociales.

En esta reunión, García Mercadal fue elegido como delegado español del CIRPAC, y pronto se da cuenta de que tenía que trabajar para conseguir crear la representación oficiosa de esta organización en nuestro país.

El primer contacto entre los arquitectos españoles interesados en los nuevos caminos tomados por la arquitectura, tiene lugar en septiembre de 1930 en San Sebastián, donde, organizada por Aizpurrúa, Labayen, Ricardo Churruga y García Mercadal, tiene lugar una exposición sobre pintura y arquitectura contemporáneas. De los cambios de impresiones e ideas en el citado certamen surgió el acuerdo de celebrar una nueva reunión para unificarse. Esta reunión tuvo lugar en Zaragoza, un mes más tarde, el 25 y 26 de octubre de 1930. Así, gran parte de los presentes en San Sebastián se trasladan a nuestra ciudad, quizás por ser la localidad natal de García Mercadal, verdadero impulsor de la idea, o tal vez, quizás lo más probable, por la situación geoestratégica de la capital del Ebro.

Zaragoza vuelve a ser pionera en la vanguardia arquitectónica española, pues la reunión se celebró en los salones del Gran Hotel, construido un año antes, y allí se tomó el acuerdo de crear el GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el

Progreso de la Arquitectura Contemporánea). A esta reunión fundacional acudieron de Madrid: García Mercadal, Víctor Calvo Martínez de Azcoitia y López Delgado; de Bilbao: Luis Vallejo; de San Sebastián: Joaquín Labayen; de Barcelona: Sert, Yllescas, Churruga, Rodríguez Arias, Pere Armengou, Josep Torres Clavé, Cristófor Alzamora y Manuel Subiño. Tras lo cual, dada la representación asistente y el plan de trabajo desarrollado se acordó establecer una división en tres subgrupos: centro, norte y catalán, los cuales se regirían independientemente, actuando únicamente como grupo español en las reuniones internacionales.

El GATEPAC pasó a ser una organización que actuaría representando en España al CIRPAC y cuya finalidad era la de estimular y propagar las realizaciones y las teorías de la nueva arquitectura por todos los medios a su alcance: participando en concursos y congresos, celebrando exposiciones, etc.; utilizando como medio para conseguir estos fines la publicación de la revista *Documentos de Actividad Contemporánea (A.C.)*, siguiendo la línea de las publicaciones racionalistas de la época.

El GATEPAC pretendía una renovación completa de las ideas desde su mismo fundamento. Veía que era imprescindible partir de la relación arquitectura/medio social, y así tendría por no lícito ignorar los cambios que en dicho medio se estaban produciendo y que necesariamente habrían de repercutir sobre ella.

Estos dos aspectos tratados hasta ahora, la construcción de la primera obra española del movimiento moderno y la formación del GATEPAC, colocan a Zaragoza, y muy especialmente a Fernando García Mercadal, como pioneros al frente de la vanguardia arquitectónica del país. Pero estos dos grandes hitos no pueden hacernos olvidar la labor de otros arquitectos muy destacados en el ámbito de nuestra ciudad, como son los hermanos Regino y José Borobio. Arquitectos que tuvieron un papel fundamental en el proceso evolutivo de la arquitectura racionalista, o cubista, como ellos querían que se denominase.

El mayor de los dos, Regino, ya había participado en la exposición sobre pintura y arquitectura moderna celebrada en San Sebastián en 1930, y den-

tro de su producción tenemos algún ejemplo temprano con claras influencias del racionalismo, como el edificio del Refugio. Pero el gran impulsor de la nueva arquitectura será José, quien tras acabar su carrera en 1931 (aunque ya antes colaboraba aprovechando las vacaciones veraniegas) incorpora al estudio de su hermano las nuevas tendencias que había conocido en su época de estudiante trabajando junto a García Mercadal, Bergamín y Fernández Shaw.

De la producción conjunta, que inician en el año 1931, destaca sobremanera el edificio para la Confederación Hidrográfica del Ebro (CHE), construido a partir de 1936, en el actual Paseo de Sagasta.

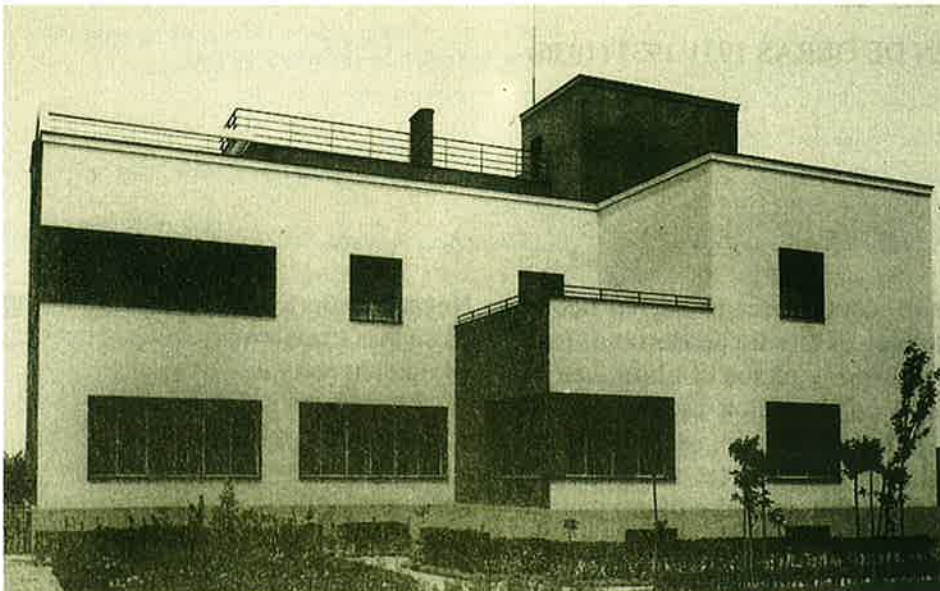
El anteproyecto de este edificio obtuvo el primer premio en un concurso nacional convocado en 1933 por el Ministerio de Obras Públicas. En él participaron José Beltrán Navarro, Regino y José Borobio, Pascual Bravo, Cervera Aranda, José Descartín, Fernando García Mercadal, Roberto García Ochoa, Lanaja Bel, Pellicer y Clavera.

De los anteproyectos presentados por estos nueve arquitectos fueron seleccionados tres: el de Fernando García Mercadal, que concibió un edificio de tres plantas y ático, construido en ladrillo combinado con algunos paramentos lisos y con una planta formada por cuatro alas que partían de un núcleo central que contenía las escaleras.

El madrileño Pascual Bravo proyectó el suyo con muros de ladrillo combinados con piedra caliza en las gradas y zócalos y con un pórtico de diez pilas-tras en la entrada principal. Adoptaba una planta en H con dos patios centrales concebidos como prolongación de la calle, dirigiendo la circulación entre los despachos por los ejes de los pabellones.

Y junto a estos dos se eligió el de los hermanos Borobio, que a la postre sería el ganador. En el proyecto que realizan Regino y José plantean un edificio íntimamente relacionado con los postulados modernos, pues presenta una forma geométrica pura que no tiene ni una decoración, ni una moldura, ni una cornisa; no le sobra, por tanto, ningún adorno, estando tratado según las normas de sencillez y utilidad propias de un edificio de uso moderno.

El edificio aparece como una caja lisa y plana, horadada por innumerables ventanas de carpintería metálica y toda ella de ladrillo salvo el ingreso, al que se accede por un pórtico de carruajes, construido en piedra. Este aspecto exterior es consecuencia de su disposición general y de su distribución. Así, la repetición rítmica y regular de las ventanas vendría dada por la búsqueda de una total facilidad a la hora de una posible modificación en la distribución interior del edificio. Esto lo consiguen con la ordenación de elementos iguales en la estructura, que se traduce



José y Regino Borobio.  
Chalet Hernández Luna,  
1931 (actual Clínica  
El Pilar)



en esa colocación de las ventanas. En cambio, en la fachada trasera no hay más huecos que unos ventanales, lográndose de ese modo un juego de masas, huecos y macizos que junto con el ladrillo y el zócalo de piedra imprimen carácter al edificio.

El uso del ladrillo en las fachadas vendría marcado por un doble motivo. Por un lado, el aspecto económico y funcional, pues no exige ningún revestimiento, que si fuera de estuco no podría considerarse definitivo y si fuera de piedra natural resultaría excesivamente caro. A esto habría que añadir el alto grado de identificación del ladrillo con el entorno de la ciudad, así como la constante utilización de este material en toda la obra anterior de Regino, quizás influenciado por su admiración por la arquitectura aragonesa. Se conjugan de esta manera, en el edificio, la forma cúbica moderna, quizás introducida por

Reunión de La Sarraz (Suiza). Entre otros se encuentran García Mercadal, Le Corbusier, Sartoris...

José, con el uso del material autóctono, tan utilizado por Regino.

Como hemos visto, es un edificio de ladrillo ordinario a cara vista, compuesto por sótano, cuatro plantas y ático, con cubierta a la catalana, en el que se busca la funcionalidad por encima de todo. Se pretende crear unas oficinas que reúnan unas condiciones propicias de buena iluminación y una rápida circulación entre sus distintas dependencias. Para ello, los Borobio crean un edificio formado por tres alas con forma de tridente, con un gran patio de luces abierto en la parte posterior del solar, para facilitar la iluminación y la aireación.

Su cuerpo principal se ha distribuido en dos crujías: una para despachos y otra como galería de acceso y comunicación. Mientras, las naves laterales se disponen en tres crujías: una galería o corredor central y dos series de dependencias laterales.

Con esta distribución se consigue una buena iluminación en todos los pasillos de comunicación. Una iluminación directa en el corredor de la fachada principal, mientras que en los pasillos de los cuerpos laterales se logra a través de amplios ventanales abiertos en sus extremos. A su vez, en las zonas destinadas a despachos se alcanza una completa iluminación, dado que todos tienen dos o más ventanas. Además, como ninguna de las oficinas está orientada al oeste, se consigue que los fuertes vientos dominantes en la ciudad no castiguen esa zona, sino que recaigan sobre los pasillos.

Junto al aspecto de la iluminación, se buscaba una buena comunicación entre las distintas dependencias. Así, la horizontal dentro de la misma planta se realiza por medio de un corredor o pasillo en forma de U, mientras la comunicación entre las distintas plantas se hace por medio de la escalera principal, que ocupa un cuerpo avanzado situado en el eje del edificio, junto a dos escaleras secundarias situadas en los extremos de las galerías laterales.

En cuanto a la estructura, se ha prescindido de muros interiores. Así, la separación de las distintas crujías se hace por medio de postes y jácenas. Con la intención de que la estructura permita posibles modificaciones en la distribución, el módulo de ventanas y de crujías está pensado para poder disponerlos según las necesidades y variar el tamaño de las dependencias, en un anticipo de lo que luego serían los edificios de oficinas con planta libre. Con esto, el despacho tipo sería el ancho de las crujías de los cuerpos laterales del edificio, unos cinco metros; es decir, la porción de crujía comprendida entre dos postes, o lo que es lo mismo, dos ventanas, pudiéndose con total libertad unir uno, dos o más elementos contiguos según las necesidades a la hora de confeccionar una dependencia.

El edificio estaba pensado para adaptarse a las necesidades funcionales de su uso, aspecto que mantiene plena validez hoy en día, lo cual nos prueba la modernidad del edificio. Un ejemplo de ello lo tene-

mos en algunas cosas hoy consideradas normales pero que para su tiempo eran bastante avanzadas e innovadoras, como, por ejemplo, el prever la instalación eléctrica entubada y empotrada en la pared, así como la colocación de tubos para pasar los hilos de la instalación de teléfonos.

En definitiva, se trata de una construcción identificada plenamente con los postulados modernos y que ha llegado a compararse con obras tan importantes en la arquitectura española como el Instituto de Óptica del arquitecto Miguel Fisac o con el Edificio de Sindicatos de los arquitectos Cabrero y Aburto, pero con la única salvedad de que el edificio de la Confederación se proyectó unos quince años antes.

Estos edificios de García Mercadal y los hermanos Borobio, tratados anteriormente, serían los máximos exponentes de esa nueva arquitectura de nuestra ciudad: los principales ejemplos de vanguardia. Pero no por ello podemos dejar de lado otros edificios que también existen en Zaragoza (que no podemos enumerar por su elevada cuantía) y que nos presentan las características propias de ese nuevo estilo con sus formas volumétricas, con la regularidad que presentan sustituyendo a la simetría como medio fundamental para ordenar el diseño, y con su ausencia de decoración.

Así, este estilo al que nos referimos viene marcado por unas construcciones rigurosas y con formas geométricas puras (cubo, cilindro, prisma...). Por lo general son cajas simples con las cubiertas planas, aspecto este de gran importancia a la hora de producir un efecto básico de superficie de volumen. Son cajas que se nos presentan despojadas de los elementos de decoración que articulaban el muro tradicional, a la vez que se caracterizan por la rectilineación, la dureza y la angulosidad de sus formas.

Dentro del edificio, la articulación de un cuerpo con otro se consigue, en la mayoría de los casos, con un escalonamiento más o menos acusado de las masas constructivas limpias y desornamentadas, a la vez que con el reparto de ventanas y huecos en las superficies. Entre los huecos destacan aquéllos que se apoderan de las esquinas del edificio, yendo en contra de las reglas tradicionales, puesto que estaban acostumbrados a considerar las esquinas como

soportadoras de la construcción. La ventana en esquina se convierte de esta manera en un elemento moderno como resultado de un espacio arquitectónico definido por planos independientes que se cruzan en el espacio. Como se ve, dentro de este nuevo estilo, las ventanas son un elemento destacado, y abundante, pues se buscan unos presupuestos higienistas de iluminación, aireación y soleamiento; aspectos estos regulados con algo novedoso como las persianas enrollables de madera. Estos vanos son bastante grandes intentando alcanzar una planta totalmente abierta en la que los espacios exteriores e interiores se penetren. Ahora los huecos pueden abrirse como bandas corridas horizontalmente, ya que se ha olvidado la idea de muro como masa sólida que soporta un gran peso.

En esta nueva arquitectura, los muros son simplemente elementos secundarios colocados a modo de pantallas entre los soportes. Las paredes han dejado de ser portantes; sólo son puntos de apoyo suplementarios. Así, aunque algunas veces todavía se siguen empleando muros de carga en combinación con estructuras con pilares, lo más corriente son los soportes aislados, es decir, pilares de metal o de hormigón armado que permiten una planta liberada de las directrices rígidas de la estructura de muros portantes. Los pilares no interfieren de este modo en el espacio interior y así las particiones interiores son simples pantallas que permiten amoldarse según las necesidades funcionales del edificio.

Tanto en las ventanas como en los balcones nos encontramos con barandillas de tubo de sección circular en un ejemplo de producción en serie, algo muy vinculado con la idea de que la sociedad moderna debía ser igualitaria. Igualdad que se transfiere a la arquitectura con esa producción en serie junto con la regularidad como característica formal.

Esto último no debe implicar la rígida regularidad de las dos mitades, pues precisamente la nueva arquitectura ha eliminado la simetría. En vez de simetría se ofrece una relación equilibrada entre las distintas partes, diferenciándose unas de otras por su posición, dimensiones, color... etc. No se busca la simetría, pues, en la mayoría de los edificios, esa funcionalidad tan deseada por el movimiento moderno se expresa mejor de forma asimétrica, por cuanto

la mayoría de las funciones son muy distintas unas de otras, y, por ello, la expresión natural de un edificio con diversas funciones agrupadas es una forma asimétrica. De todos modos, con esta nueva arquitectura no se pretende buscar a la fuerza formas irregulares, pues hay diseños que se acercan a la simetría cuando ésta es el modo más natural de ordenación; vemos, pues, cómo la función está por encima de la forma.

Si, como hemos visto, un aspecto destacado de esta arquitectura es querer expresar el carácter de volumen, los materiales son de vital importancia para ello. En el caso de Zaragoza, que es el que nos ocupa, existe un condicionante en el uso del ladrillo,



Cine Goya de I. Mendizábal, 1931

pues se trata de un material de tradición autóctona, barato y fácil de conseguir, lo cual hace que sea más usado que en otras ciudades. También se utiliza el estuco, más en la línea de los postulados modernos, que consigue, mejor que el ladrillo, un recubrimiento homogéneo y continuo, pero con el inconveniente de su tendencia a agrietarse, rayarse o a perder los colores planos con los que se pintaban las fachadas.

Así, con esta suma de características, se pretende establecer un orden nuevo sustituto de aquella arquitectura más clásica que había perdido su sentido y operatividad. La descomposición del sistema arquitectónico tradicional cristaliza en esta arquitectura moderna en una búsqueda de componentes esenciales de la misma para la recomposición del nuevo estilo.

Por lo tanto, si en la pintura el proceso de descomposición y recomposición según los nuevos criterios se manifestó en el cubismo analítico, en lo que respecta a la arquitectura la descomposición se produce en piezas funcionales con un criterio integrador de funcionamiento conjunto al modo de un mecano. Es decir, un estilo con la particularidad especial de la funcionalidad; tan importante que, a partir de esa función, se tratará de obtener la forma.

Características que, en definitiva, podemos apreciar en un gran número de edificios de la ciudad, pero quizás alteradas en algunos por ese aire autóctono y por el peso de la tradición regionalista que les darían aspectos como el uso del ladrillo o la cubierta con teja. Es decir, Zaragoza fue un ejemplo de vanguardia arquitectónica, aunque en ocasiones reinterpretase los postulados modernos según las circunstancias y necesidades de ámbito local.

## URBANISMO

Junto al tema arquitectónico que ya hemos visto, el movimiento moderno pretende buscar también el valor social del urbanismo, motivado por el crecimiento de la población y del territorio de las ciudades.

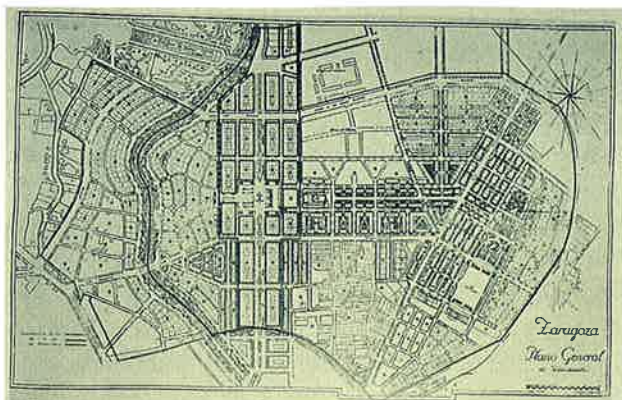
El urbanismo de la Zaragoza moderna viene marcado por el aumento demográfico que sufrió la ciudad. Así, si a principios de siglo contaba con unos

99.000 habitantes, hacia los años 30 la cifra ha ascendido hasta 184.000 habitantes. Este incremento poblacional, motivado por la inmigración campo-ciudad debido a la crisis agraria y al fuerte desarrollo industrial, trajo como consecuencia la necesidad de la ampliación del caserío existente hasta el momento. Por este motivo, se hizo necesario romper los límites tradicionales que lo circunscribían desde finales de la Guerra de la Independencia, lo cual provocaría un dualismo entre la parte más antigua o centro de la ciudad y las nuevas construcciones de la periferia. Este desbordamiento de los límites de la ciudad, que bien pudiera considerarse como algo natural debido a la falta de espacio, estaría marcado por una serie de condicionantes que llevan a la formación de ensanches hacia la periferia, en un claro ejemplo de ciudad capitalista moderna.

Esa periferia, que ya a finales del siglo XIX había aparecido ligada a las zonas industriales y a las principales carreteras, adquiere ahora un auge significativo con el especial desarrollo del transporte. La mejora de las comunicaciones es uno de los instrumentos más importantes de descentralización, pues permite que las personas que llegan a la ciudad en demanda de trabajo, y que debido a su bajo poder adquisitivo no pueden acceder a una vivienda a los precios de mercado en el centro de la ciudad, construyan sus viviendas en la periferia, dadas las facilidades de desplazamiento entre el centro y las afueras. Esto implicaba un aumento de la zona edificable, provocando a su vez un desorden considerable de urbanización ocasionado por la aparición de pequeñas realizaciones parciales en la periferia, que se caracterizaban por su escaso control y que provocaban la extensión espontánea de la ciudad.

Este aumento del territorio urbano llevaría implícito por parte de las autoridades el deseo de llevar a cabo una ordenación mediante un proyecto general de ensanche de la ciudad. Dicho proyecto ya había resultado fallido en el siglo XIX, así como a principios de siglo, en 1906, cuando, ante la necesidad de ordenar el crecimiento de la ciudad, se elabora un detallado anteproyecto de Ensanche, que no llega a fructificar. A pesar de este intento, Zaragoza tardó en disponer de un documento unificador y que permitiese controlar todo el crecimiento de la ciu-





Zuazo, Navarro y Ribas. Plano general de urbanización de la zona denominada de casas baratas, 1928

dad. En el año 1919, el arquitecto Miguel Ángel Navarro lo intentó convocando un concurso internacional de anteproyectos de ensanche y reforma de la ciudad, análogo a lo que hizo la ciudad de Barcelona en el concurso de proyectos para ensanches de la capital, que ganó el francés Jaussely. La propuesta de Navarro no fructificó, y hubo que esperar hasta la aprobación del Estatuto Municipal, en marzo de 1924, por el que se obligaba a redactar planes generales a aquellas ciudades que fuesen mayores de 200.000 habitantes. En ese momento, el Ayuntamiento de Zaragoza se decide a elaborar un avance de plan, redactado en 1925 por el arquitecto municipal, Miguel Ángel Navarro, y adaptado a las exigencias del citado estatuto.

El nuevo plan, llamado de «extensión» a diferencia de los anteriores, que se denominaban de «ensanche», parte de una previsión de crecimiento para 30 años y con una superficie de 390 hectáreas. Se busca una correcta y adecuada distribución del espacio urbano. Se cuestiona por ello el ensanche como yuxtaposición al casco antiguo de la ciudad, tendiendo a sustituir esa alternativa unitaria por otras en las que se proponen formas fragmentarias de intervención, dándose una zonificación del sector mediante el planeamiento de las zonas de uso (industriales, vivienda, etc.), junto a un proceso moderno de diferenciación, tanto en el marco geográfico como en la realización temporal, en pequeños «polígonos o

zonas parciales» de actuación, rompiendo con el sistema de expansión continua propio del siglo anterior.

Este plan no sería desarrollado hasta unos años después con el Plan General de Ensanche de la ciudad: Miralbueno y Miraflores en 1934, pero a partir de él se desarrollaron una serie de actuaciones menores, destacando sobremanera la concepción de la Gran Vía como una gran avenida de 1,5 km de longitud por unos 40 m de anchura. Este espacio vendría señalado por la cubrición del río Huerva y el avance en la construcción del parque de Buena Vista, iniciada años antes, como lugar en donde desembocaba este eje que permitía la expansión de la ciudad hacia el sur.

El cubrimiento del Huerva era una obra necesaria por higiene, pues en él se vertían incluso residuos industriales, pero era especialmente necesario para crear una Gran Vía que enlazara en su parte inferior la urbanización de la ex-Huerta de Santa Engracia con Sagasta y en la parte superior con el parque de Buena Vista. Este parque era, en el último medio siglo, la gran y única realización de zona verde en el entramado urbano, y su construcción estaba fundamentada en ser el destino de la Gran Vía, pues para que esta avenida no se perdiera en medio de campos se precisaba su enlace con este parque.

Este nuevo eje facilita la disponibilidad de mayor superficie de terreno a unos precios más baratos que en el área central de la ciudad. Así, se decide la construcción en esa zona sur de la ciudad de un grupo de viviendas acogidas a los beneficios de la legislación de Casas Baratas. En 1928 tiene lugar la aprobación del proyecto de la Sociedad Aragonesa de Urbanización y Construcción (S.Z.U.C.), sociedad mixta formada por el Banco Hispano-Colonial y el Ayuntamiento. Se trataba de un proyecto a cargo de los arquitectos Miguel Ángel Navarro, como técnico municipal; J. M. Ribas, arquitecto que representaba los intereses del Banco Hispano-Colonial, y Secundino Zuazo, como proyectista, que pretendía la construcción de un grupo de unas 11.000 viviendas y la urbanización de un extenso sector de unas 150 hectáreas. Un proyecto mixto entre una entidad pública y otra privada, aspecto este destacable por ser la primera vez en que una entidad pública como el Ayun-

tamiento interviene directamente en el mercado de la vivienda, algo poco corriente en el resto de las ciudades españolas.

Se busca de esta manera una propuesta de ordenación parcial de la ciudad que tenga como eje vertebrador del conjunto a la Gran Vía y en el que las viviendas sean el principal objetivo de la ordenación. Lo que Zuazo pretendía con este proyecto, era resolver de una forma rápida la carestía de vivienda que sufría la ciudad, elaborando una propuesta parcial de crecimiento definida a través de su trazado viario en el que conectaba, por medio de avenidas de grandes dimensiones, esta nueva zona de la ciudad con la trama tradicional y con las zonas colindantes. Para ello se plantea una gran variedad de tipos edificatorios como la manzana cerrada, la edificación semiabierta o las viviendas unifamiliares aisladas en forma de barrio-jardín. Se buscaba algo parecido a lo que Berlage había realizado en Amsterdam y que Zuazo conocía y admiraba tras su viaje realizado unos años antes a Holanda.

En 1932, tras la construcción de varias viviendas unifamiliares y tres manzanas de viviendas

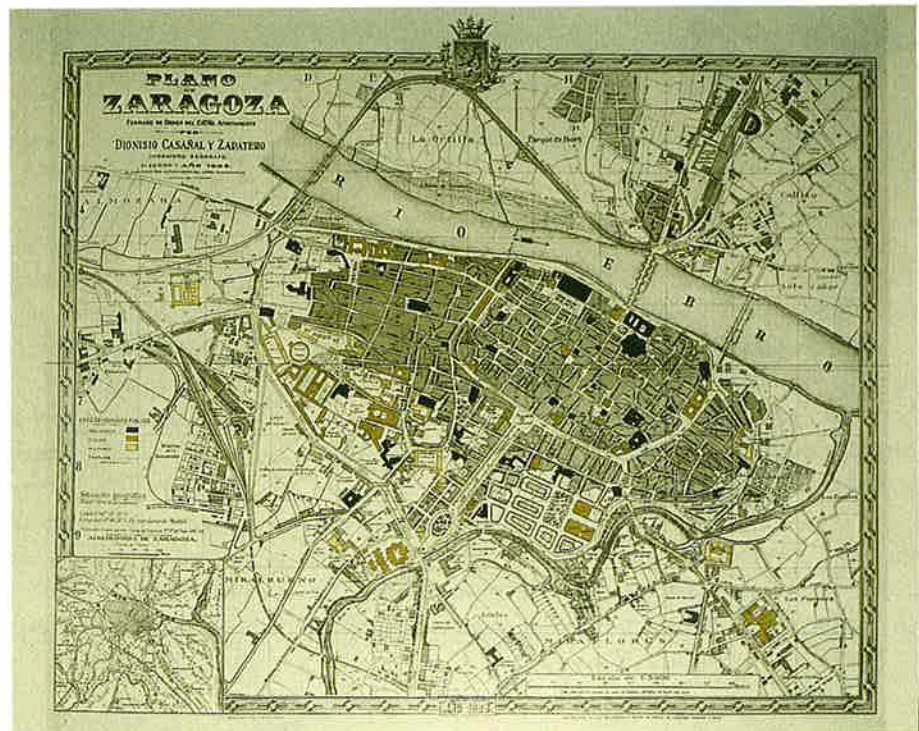
colectivas, la sociedad conjunta entró en crisis debido a la recesión de estos años. Las obras se encontraban bastante avanzadas y es el Ayuntamiento quien tiene que hacerse cargo de las mismas incorporando este proyecto al Plan General de ensanche de la ciudad de 1934.

Este nuevo plan comprende dos zonas: Miralbueno y Miraflores.

La primera (Miralbueno), de unas 141 hectáreas y con capacidad para unos 28.000 habitantes, estaba comprendida en un perímetro que teniendo como eje la Gran Vía, y partiendo de la Plaza de Paraíso, ocupaba la Avenida de la República (actual Paseo de Sagasta), la calle La Gasca, el Camino del Sábado (Arzobispo Domenech), la calle Cervantes, Puente del Parque, Camino Viejo de Casablanca (Alfárez Provisional), calle Dato, Camino de los Cubos (Doctor Cerrada), Paseo Pamplona y Plaza de Paraíso.

La segunda (Miraflores), de unas 88 hectáreas y con capacidad para unos 17.000 habitantes, comprendía desde la Gran Vía sobre el Huerva (actual Paseo de la Constitución), el Paseo de la Mina, la calle Miguel Servet, Camino de San José y de las

Plano de Zaragoza, 1908





Obras de cubrimiento del río Huerva, 1925

Alcachoferas (María Moliner), Avenida de la República (Paseo de Sagasta) y Plaza de Paraíso.

Realmente dos demarcaciones que en la práctica eran más amplias, pues, debido a la existencia de barriadas populosas en la periferia, se extendían la primera hasta la carretera de Madrid y de Logroño y la segunda hasta la carretera de Castellón.

Precisamente por tratarse de zonas muy amplias, se decidió subdividir las mismas en subzonas o secciones siguiendo los criterios de la técnica moderna del urbanismo tendente a la especializa-

ción en zonas caracterizadas por los distintos trazados de vías, forma y extensión de sus manzanas. Además, para poder llevar las propuestas a términos económicamente viables, se fraccionó cada una de las zonas en dos etapas distintas: una inmediata, acogida a la Ley de ensanche de junio de 1892, y otra sometida al régimen especial del Estatuto municipal de marzo de 1924.

Se conseguía de esta forma la preparación del ensanche de la ciudad, que quedaba definido como un plan que permitía sistematizar el crecimiento urbano que hasta ahora había crecido desmesuradamente en todas direcciones, y a partir de este momento se basa en el control y agrupación de viviendas como forma de extensión urbana.



# ARTES DECORATIVAS



Ignacio Guelbenzu

**L**a influencia de la Exposición Hispano-Francesa que se celebró en Zaragoza en 1908 dejó su impronta de modernización en la ciudad. Supuso, antes de nada, la confrontación de las experiencias locales, en un intento de puesta a punto, aunque el aspecto oficial del certamen apostó por una estética de reflexión historicista, siguiendo las doctrinas de Ruskin, que afectó especialmente a los aspectos decorativos, en el deseo de recuperar los modos del Renacimiento aragonés y, en menor medida, las formas del neomudéjar y neo-gótico, como principal punto de referencia para las edificaciones definitivas, en detrimento de experiencias particulares más intrépidas y modernistas, que quedaron para las construcciones provisionales. Este carácter ecléctico e historicista resultó retardatario, ya que respondía a corrientes decimonómicas de origen romántico, en las que prima el efecto teatral sobre la calidad y funcionalidad intrínseca al tratamiento de objetos y paramentos.

En la década siguiente, y primeros años veinte, los nuevos estilos fructificaron en obras como el comedor-restaurant del Centro Mercantil, que había sido recientemente reformado por el arquitecto Albiñana. En la decoración de su interior, realizada entre 1919 y 1920, intervinieron el escultor José Bueno, que realizó los estucos; Félix Lafuente y Vicente García pintaron las escenas decorativas de paredes y techo, y Ángel Díaz Domínguez, que dejó su huella zuloaguesca en las escenas pictóricas que completaban la estancia, sin olvidar las muy intere-

santes vidrieras, próximas al estilo déco, realizadas en los talleres Quintana. Otra construcción que acoge, por estas fechas, un programa completo decorativo es el palacete Solans de la Avenida Cataluña, obra de Miguel Ángel Navarro, en el que repite experiencias paternas del palacio Larrinaga. En la abundancia de paramentos cerámicos, en este caso en su vertiente más «noucentista» y clásica, premonitoria ya del déco en su pausado modernismo, estas dos experiencias son excepcionales, ya que no existía una recuperación de la tradición ceramista aragonesa. Por estos años las producciones, muy residuales y en franco desuso, de la cerámica de Muel languidecen ante el empleo, aunque escaso, de cerámica de Manises, Talavera e incluso Triana. En este orden de cosas, hay que mencionar los caprichosos jardines de la finca Bruil o de la Quinta Julieta.

La decoración interior de estos edificios eclécticos y tardo-modernistas la realizan, en su mayoría, talleres de procedencia semigremial muy especializados y con establecimiento propio. Así, encontramos a «Adornistas de Salones y Templos», «Pintores de Historia», «Pintores decoradores», «Pintores escenógrafos», junto a diferentes fábricas de mosaicos y piedra artificial, marmolistas —indistintamente suntuarios y funerarios—, talleres de hierro de fundición como Averly, o de forja, como los de Pascual González, talleres de vidrieras como el de Quintana, Salas e Hijos o La Veneciana, de escultores como el de Dionisio Lasuén, Carlos Palao, José Bueno y, algo más tarde, Burriel; junto al taller de Albareda, heredero de la tradición sansulpicianiana en la fabricación



Escaparate del establecimiento *Praga*, proyectado por José y Regino Borobio

de retablos y otros enseres litúrgicos. Muchos de los artesanos, maestros y oficiales de estas empresas y talleres recibieron su formación en la Escuela de Artes y Oficios, fundada en 1895. Por otro lado, el diseño resultante se adaptaba a los muy pormenorizados que realizaban los arquitectos de la época, auténticos animadores de estos movimientos decorativos, sobre todo bajo el magisterio de Ricardo Magdalena y Félix Navarro.

El estallido de la Primera Guerra Mundial no dejó tan clara la intención reconciliadora de la famosa exposición de 1908, que tuvo una pequeña reedición en 1919, pues la mayoría de los zaragozanos se declararon filogermánicos. El movimiento comercial de estos años fue muy intenso; no en vano, después de la exposición de 1908 se fundó el Museo Comercial de Aragón, germen de las futuras ferias de muestras. El activo comercio que nació al amparo de la guerra y posteriormente durante la Dictadura de Primo de Rivera enriqueció a la burguesía y potenció la ansiedad de la clase media por conocer y disfrutar de todo tipo de modas y novedosos objetos importados.

Estos años supusieron la asimilación cotidiana y definitiva de la iluminación eléctrica, los tranvías, los ascensores, el cinematógrafo, los automóviles, y toda una serie de inventos que, con su estética y novedad, transportaron el entorno tradicional a una realidad más universal y cosmopolita, característica del mundo moderno. No hay que olvidar que, en estas mismas fechas, Zaragoza continuaba ligada estrechamente al campo, con un comercio en el que predominaban las cordonerías, las alpargaterías, las sillerías de enea, las cacharrerías..., y en el vestuario, donde todavía era normal ver baturros y baturras por la calle, todavía se definían las clases sociales en función de las prendas utilizadas, la mayoría confeccionadas en el entorno familiar. Esta situación comenzó a cambiar durante el período de la Dictadura para desaparecer en los años de la República cuando se multiplicaron el número de academias de costura, nacieron los primeros almacenes de confección,

abundaban modistos y modistas, además de las costureras, y se difundieron los gustos de la burguesía más *snoob* en las revistas ilustradas.

En el campo del diseño de mobiliario metálico industrializado tuvo interés la producción de elementos para escaparate de la fábrica Carlos Navarro, en latón o metal niquelado y cristal de una sugestiva línea futurista. El fabricante de cajas de caudales, Miguel Sorribes, realizaba su interior con maderas preciosas; los fabricantes de camas metálicas, en ocasiones dormitorios completos, adoptaron el estilo *déco* y con terminaciones en dorado, niquelado o bronce de la fábrica de Alfonso Solans Viamonte, que exportaba a diferentes países incluido Estados Unidos o, en menor medida, los productos de la Viuda de Jesús Sanz. Curiosos resultan por su ejecución y funcionalidad los mobiliarios clínicos en metal niquelado y pintado al duco de talleres Ferrer o La Industria Médica.

La influencia del panorama internacional vino marcada por una dicotomía: por un lado, la apuesta más tecnológica y vanguardista nacida de la fe en un orden nuevo y la capacidad ilimitada de los medios naturales y humanos y, por otro, la vertiente más tradicional que reivindicaba la obra artesanal, las influencias y materiales exóticos, el gusto clásico y la cultura mediterránea, dando a estos objetos un sentido hedonista y refinado no exento de una cierta decadencia, con una última relectura despojada de determinados aspectos del Modernismo y su carácter burgués, pero huyendo del sentido industrializado y serial. Estas dos posturas, que tienen su origen en la Secesión vienesa promovida por Hoffmann, aunque se entremezclan y conviven, cristalizaron en los años veinte en dos modelos ejemplares: el primero de ellos, la escuela fundada por Gropius en Dachau, conocida como *Bauhaus* (1919-1931), que asimiló a las influencias vienesa y alemana el suprematismo ruso y apostó por la producción industrial y la funcionalidad del diseño; el segundo de los modelos se dio a conocer alrededor de la Exposición Universal de París de 1925, que acuñó la denominación *art déco*, aunque no hizo sino exponer, con años de retraso, lo que ya era una realidad en los países europeos, desde Italia (futurismo) a Checoslovaquia, Austria o Inglaterra. Unos reivindicaban el racionalismo

en el diseño aplicado a la producción industrial; otros se unían en torno a un cierto interés hacia los efectos singulares y decorativos, el uso de materiales sorprendentes y la producción del objeto único. En cualquier caso, por vez primera se prestó atención a las novedades industriales y arquitectónicas producidas al otro lado del Atlántico y Estados Unidos fue el modelo de gran país moderno.

El desarrollo comercial y la pujanza mercantil hicieron que algunos establecimientos zaragozanos importasen piezas tanto francesas como, sobre todo, alemanas y austríacas en el campo de las artes decorativas, tanto para interiorismo como para menaje doméstico y hostelería. Estos nuevos estilos decorativos se denominaron popularmente como «cubistas» y su aceptación demostró que el público estaba más dispuesto a asimilar la expresión vanguardista en su aplicación decorativa antes que en su manifestación a través de las llamadas «artes mayores». La alta burguesía zaragozana, por otro lado, solía adquirir estos artículos de nuevo estilo tanto en sus viajes al extranjero como en sus visitas a las ferias nacionales e internacionales de artes decorativas que se celebraban en París, Barcelona o Madrid.

Sin embargo, el gusto dominante era sumamente ecléctico, tal y como ocurría en la arquitectura: las nuevas modas se adoptaban en primer lugar en el vestuario y los accesorios; más tarde, en el menaje y servicio del hogar; posteriormente, en los objetos de escritorio e iluminación y, al fin, en los objetos de decoración y pequeño mobiliario. En consecuencia, los establecimientos estaban obligados a mostrar una gama de artículos para todos los gustos, en los que convivían los estilos más rezagados con las últimas novedades. Así se explica la llegada a Zaragoza de piezas tan excepcionales como la lámpara *Cobra* de Edgard Brandt, firmada *Daun 1920*, convertida en símbolo farmacéutico.

El amueblamiento de las viviendas estaba determinado por la ley que ordenaba un estilo distinto para cada habitación, como una convención que provenía del siglo XIX, y disponía que el despacho o la biblioteca deberían ser renacentistas; el comedor, inglés u holandés; el dormitorio principal, estilo francés, con pequeños gabinetes orientales o arábigos. Los muebles se disponían simétricamente

centrados en los paños, con las sillas —muy numerosas— contra la pared y alrededor de voluminosas mesas centrales, siguiendo costumbres arcaizantes; la iluminación se resolvía con arañas en el centro de la habitación. La riqueza dependía de la calidad más o menos abigarrada de los acabados de paredes y techos, con telas y escayolas, y de las tallas y marqueterías de zócalos y muebles.

En la línea de mobiliario, la oferta comercial era muy amplia, e incluía distribuidores de mueble catalán, valenciano y madrileño y establecimientos con productos de fabricación propia, tanto metálicos —ya mencionados— como de médula e, incluso, muebles más especializados, como los fabricados por Agustín Muviala, seguidor del método Tonet, o los de Angel Viscos o la viuda de Francisco Guerri, en sillas y mesas de comedor. Algunos fabricaban muebles de calidad, pero con escaso interés, con una adecuada realización técnica, pero bajo formas clásicas indefinidas —Mateo Ferrer, etc.—; otros se dedicaban a la producción dirigida a segmentos bajos y medios, muy industrializada y heredera de los intentos de difusión del mueble de bajo costo que protagonizó la Exposición de Artes Decorativas de Barcelona de 1923 que, más tarde y sobre todo en los años treinta y cuarenta, popularizaron los estilos cubistas, muy híbridos y de mala calidad, pero que durante los años veinte seguían anclados en un modernismo abaratado y simple o en un «remordimiento» de talla abigarrada e industrial, que tuvo su propia supervivencia en plena posguerra como estilo «nacional», reproduciendo las pesadas piezas de calidad.

Mención aparte merece la producción de Loscertales, auténtica factoría que englobaba todo tipo de manufacturas aplicadas al mueble: ebanistas, tallistas, doradores, lacadores, barnizadores, bronceistas y lapidarios. La fábrica, fundada a finales del siglo pasado, tenía una producción diversificada, que incluía la reproducción fidedigna de muebles franceses, ingleses y españoles, librerías y *boisseries* de encargo, todo tipo de muebles historicistas, del renacimiento italiano al mueble holandés, del Reina Ana al Adán, pasando por el Sheraton, proyectos decorativos íntegros, etc. A pesar de su carácter de fabricación en gran escala, la producción se atendía de forma artesanal en todos sus detalles. En lo que se

refiere a su fabricación de muebles en el estilo de la época, que es el tema que nos concierne, es difícil asegurar el origen de los diseños que producía Loscertales; aunque en muchos casos pudieron adaptarse a las sugerencias de los clientes, es evidente que contaban con un diseño propio y manejaron información gráfica de las revistas más avanzadas de la época, lo que les permitió participar en diversas ferias y exposiciones, en las que obtuvieron diferentes premios. Loscertales nunca produjo muebles de marcado carácter modernista, aunque sí con cierta influencia de la Secesión vienesa y del *Liberty* inglés, estilos más lineales y ponderados que el modernismo catalán, en versiones muy moderadas en las que dominaba el empleo de caoba y ligeras aplicaciones de marquetería con motivos vegetales estilizados, limoncillo y nácar.

A mediados de los años veinte, coincidiendo con las exposiciones de artes decorativas de Barcelona, en 1923, y de París, en 1925, y por la influencia de revistas como *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Moderne Bauformen* o *Vogue*, aparecieron producciones de marcado carácter *déco*, sobre todo en mobiliario auxiliar, como mesitas, lámparas y costureros, o en nuevas tipologías, como muebles bares, carritos de servicio, guardadiscos, etc. de gran sencillez y acabados de raíces que forman dibujos concéntricos. También se produjeron dormitorios, cuyo mayor interés reside en tocadores de formas estilizadas y caprichosas, y despachos con potentes librerías de raíces y sofisticados escritorios, junto a comedores, silloncitos y aparadores de salón; estos presentan diferentes calidades y estilos, desde los más radicales a hibridaciones con formas clásicas; unos, influidos por el estilo de Ruhlman y sus versiones curvadas a lo «Luis XV»; otros, de influencia vienesa, cúbicos y simples; los últimos, con efectos desequilibrados e inestables, con profundas asimetrías que nos transportarían al ámbito del futurismo italiano. Algunos de estos muebles mezclan tallas de pámpanos y vides estilizadas en los cantos y patas con paneles lisos de marqueterías claras de búcaros y paisajes sobre fondo de sicomoro; en otros dominan las tallas de carácter *noucentista*, con desnudos en medio relieve dorados. Los juegos de marquetería de raíces se suman de modo geométrico, mezclando la raíz de

nogal con la palma de caoba o el sicomoro. En otras ocasiones, se emplea el lacado en blanco marfil o en negro en determinados frentes. A veces, estos muebles son muy sencillos y netos, marcados por un juego de planos que los acercan al más puro racionalismo.

Otra vertiente de muebles, ya en los años treinta, fue la que empleaba espejos y cristales con superficies plateadas y tubos cromados, como en algún dormitorio de reminiscencias del americano Donald Deskey, en los que está presente, de igual modo, la influencia del cine de Hollywood o, desde una perspectiva más europea, el concepto de modernidad de Pierre Legrain. Entre los bocetos para decoración de interiores de esta época merece la pena destacar uno realizado para el Gran Hotel de Zaragoza, en un estilo *déco-egipcio* muy a la moda desde el descubrimiento de la tumba de Tutankamon, con ricos már-

moles, capiteles de papiro y apliques-vidrieras a modo de anillos. Otro boceto, que propone diferentes posibilidades para un salón, cuenta con muebles de un *déco* muy florido y escultórico, presididos por dos cuadros de cérvidos estilizados que recuerdan notablemente la obra de Javier Ciria. Todos estos muebles producidos por Loscertales se difundieron por toda España y por otros países, siendo difícil hoy en día su localización y filiación exacta, dada su diversidad.

En cuanto a los nombres de quienes practicaron en Zaragoza el *déco*, hemos de citar al aparejador Jesús Morlans, diseñador de muebles —según noticia de Carmen Rábanos—, y arquitectos que provienen

Vista de uno de los interiores del café *Salduba*, proyectado en 1933 por José y Regino Borobio





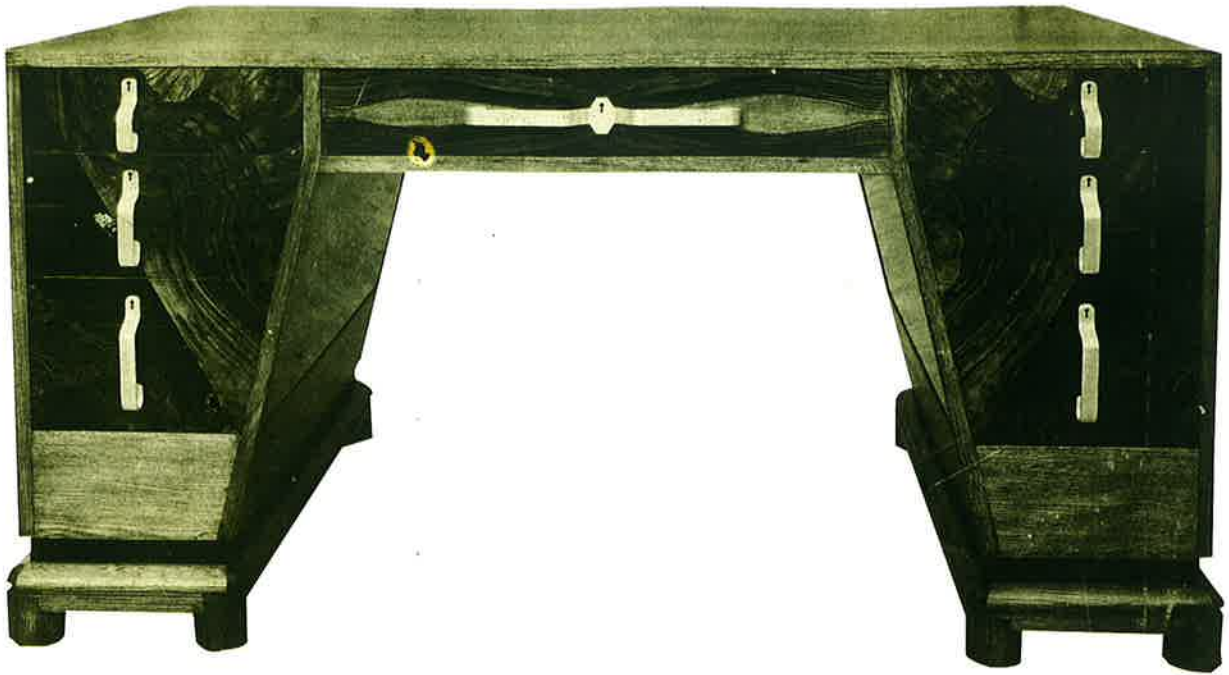


Fernando García Mercadal,  
Biblioteca de la casa del  
doctor Horno en Zaragoza

de la escuela madrileña, como es el caso de Agustín Rubio, que construyó en 1926 el edificio de Telefónica, o de Pascual Bravo, cuya obra de plaza de los Sitios número 12, construida en 1929, destaca por el diseño muy pormenorizado de apliques, maderas y hierros, así como por la riqueza del zaguán —en *opus tessellatum*— realizado por artífices valencianos, las excepcionales vidrieras del taller madrileño de Maujean y la cerrajería, con el particular estilo de Juan José. De este mismo taller madrileño de cerrajería es también la excepcional reja de entrada de la casa del paseo de Pamplona número 2, encargo del mismo arquitecto, aunque solo pervive en la actualidad la citada reja, sin duda la mejor de la ciudad, con sus relieves circulares forjados a martillo y sus contrastes en latón dorado. De la misma firma de Juan José existe una vitrina de hierro forjado de excepcionales características en el establecimiento zaragozano Aladrén. Existen en la ciudad otras rejas similares, como la que se puede encontrar en Villa Rosa, con retratos en forja de Beethoven y Wagner, o en la casa del paseo de Cuéllar número 22, con hermosa rejería de canastillo floral muy estilizado y un zaguán en mármoles blanco y gris formando rombos muy efectistas.

Entre la arquitectura *déco* de origen madrileño se encuentra el edificio del cine Goya, construido por Mendizábal en 1929, obra en la que destacan unas estilizadas vidrieras abstractas para las puertas, premonición de la estética del zaragozano Grupo Pórtico. Otra vidriera de interés es la diseñada por Borobio para la capilla de la Hermandad del Refugio, con idealizados paisajes de ciudades medievales, realizada en 1929 por Talleres Quintana. Antes de definirse como puramente racionalistas, tanto Regino Borobio, en colaboración con Félix Burriel, como Fernando García Mercadal, con José Bueno, habían realizado una serie de monumentos públicos con cierto aire *déco*. Son muchos los interiores de esta época que no han pervivido, pero aún se puede percibir el ambiente de este momento en algunos detalles del Gran Hotel y del edificio de *Heraldo de Aragón*.

Para introducirnos en el ámbito de la platería y la orfebrería, es preciso recordar el origen aragonés de Pablo Gargallo, aunque su obra no tuviese ninguna incidencia en nuestra ciudad. Gargallo, profesor de la escuela de Bells Oficis de Barcelona, realizó una obra de orfebrería con inspiración *noucentista* y gran efecto decorativo por lo escultórico de las monturas y el intenso colorido de las piedras. En un estilo más

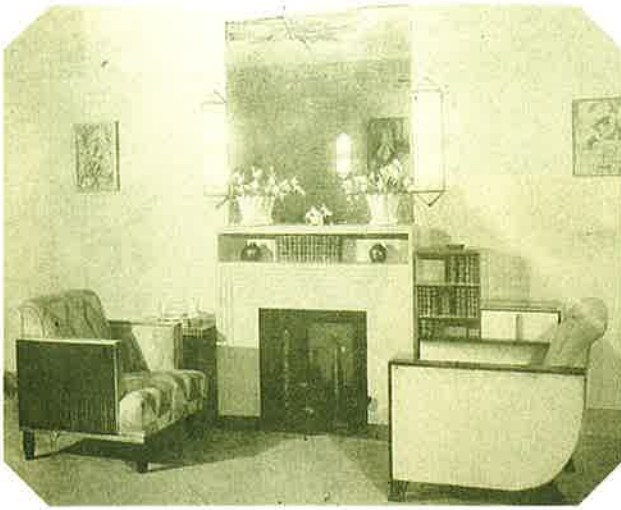


Diseño de Loscertales, Zaragoza, 1920-1930

tradicional, la platería y orfebrería zaragozana fue adaptándose tardíamente a las novedades y algunos establecimientos, como Agüeras o Ginés, ya en los primeros años treinta, confeccionaron joyas de proporciones reducidas dentro de la tendencia *déco*, aunque con aire más moderado. Un caso singular resultó la experiencia de los hermanos Mariano, José María y Manuel Lacruz, que regentaron el ya tradicional establecimiento Aladrén: esta joyería y platería importaba objetos de lujo para decoración, como figuras criselefantinas firmadas por Demètre Chiparus y sus discípulos de la fábrica alemana Rossengat, figuras de bronce coloreado con temas orientales de Gebr Göddewien, porcelanas de Rosenthal o piezas de cristal de Baccara y Bohemia. Pero lo más característico fue su trabajo en la ciudad alemana de Pforzheim, uno de los principales centros de producción de joyas y bisutería; desde allí, donde vivieron Mariano y José María, distribuyeron a toda España e Hispanoamérica unas piezas que en parte son diseño suyo y en parte de fábricas alemanas; se trata de trabajos de gran calidad técnica en el más puro estilo *déco*, entre los que destaca la belleza de las joyas en brillantes y aguamarinas y, sobre todo, las series de medallas en nácar orladas de brillantes y zafiros. En

el taller zaragozano se realizaban objetos de plata muy refinados, como cerilleros o pitilleras de una sincera elementalidad.

Singular es también la trayectoria de Pablo Remacha, artista de la forja cuya biografía hubiese hecho las delicias de Vasari. Bilbilitano, heredero de una tradición familiar de forjadores, su habilidad y capacidad técnica le impulsaron hacia una carrera meteórica que se movió entre la tradición y la información sobre las novedades internacionales. Admirador de Brandt, Kiss y Zuavo, en sus estancias en Madrid consiguió premios en las exposiciones nacionales de Bellas Artes y el premio nacional de Artes Decorativas; trabajó en París con Edgard Brandt durante dos años, época en la que produjo objetos en la órbita del *déco* casi escultóricos y en la que adquirió un sentido artístico de su trabajo y su obra, más allá de lo estrictamente artesanal. Creó objetos de todo tipo y, sobre todo, los diseñó escrupulosamente en sus cuadernos. Él mismo se autorretrató a la manera cubista, rodeado de sus trabajos en forja, que



Diseño de muebles de Loscertales, Zaragoza, 1920-1930

expuso regularmente en diversas ciudades, incluida Zaragoza.

Por su curiosidad, ya que nos colocan también sobre la pista de Ramón Acín, podemos citar unas sillas con dos pajaritas recortadas en el respaldo, con una técnica curvada al estilo Tonet, pero mucho más estilizadas. A pesar de que coinciden con el estilo decorativo del propio Acín, fueron realizadas en la fábrica valenciana de Vicente García Miralles por encargo de «El Blanco y Negro», establecimiento zaragozano especializado en menaje para hostelería y hogar que tuvo en aquel momento los artículos más vanguardistas en la línea de cuberterías y servicio de mesa, aunque también podía facilitar mobiliario bajo encargo, disponiendo de modelos propios. De los mismos propietarios era «Praga», comercio de exquisito diseño racionalista, especializado en objetos de decoración y para el hogar, de lujo e importación, como arañas, porcelanas, cristalerías, bronce, etc. Otro artista polifacético en las artes decorativas, aunque con un estilo más rezagado y arqueológicamente historicista fue J. Lapayese, dominador de todo tipo de trabajos en talla, especialista en policromados, dorados y lacas orientales. Artesano muy conocido, fue premiado en diferentes exposiciones de artes decorativas por su labor de recuperación y

repujado en cuero, siendo muy apreciados sus cordobanes.

La importancia del movimiento racionalista en Zaragoza permitió que nuestra ciudad contase, de la mano de las experiencias arquitectónicas, con una notable producción de artes decorativas en esta línea. El racionalismo se introdujo muy tempranamente en Zaragoza, con obras tan notables como el Rincón de Goya, de García Mercadal, de 1928, o las obras de arquitectos como Regino y José Borobio, Teodoro Ríos, José Beltrán, Miguel Ángel Navarro o Francisco Albiñana. Algunos de ellos, sobre todo los Borobio, sumaron a la experiencia de la *Bauhaus* otros estilos más tradicionales, bajo la influencia de Morris y Ruskin, en una arquitectura integradora de elementos artísticos que ya habían practicado otros arquitectos de principio de siglo, como Magdalena o los Navarro y utilizando los talleres y experiencias de éstos. La arquitectura racionalista renuncia a todo tipo de decoración gratuita, pero permanece en la tradición de remarcar las obras en hierro y forja como único elemento decorativo en fachadas, lo que origina una serie de rejeras muy simples pero de muy variadas geometrías con un repertorio muy ameno e interesante. Estas obras fueron realizadas en los talleres de cerrajería artística de Juan Comas, Gregorio Alfonso, Miguel Seger, Roque Bordetas o Manuel González.

La experiencia de Fernando García Mercadal, la más radical de todas, no nos ha dejado demasiadas noticias sobre sus conceptos decorativos, ya que no han pervivido los interiores de sus obras, pero los documentos gráficos de la casa del doctor Horno nos muestran unos interiores muy evolucionados, como es el caso de la biblioteca, con librerías integradas en el muro, formando con él unos ritmos muy proporcionados, a los que se incorporan también la puerta de entrada y la chimenea, todo de formas muy rectas y sencillas; en el centro domina una mesa de acero niquelado y madera, con unos estantes para revistas, que sirven también como mesa de consulta, junto a unos taburetes completamente rectos y un confortable sillón, en un conjunto que resulta casi funcionalista; a los lados de la chimenea, dos apliques cilíndricos de cristal blanco, detalle decorativo que se repetirá en otras de sus obras. El comedor, de formas

muy simples, se resuelve con un espejo rectangular de lado a lado de una de sus paredes, a media altura, en ángulo con un ventanal de cortinajes con rayados horizontales; la mesa, muy elemental, con patas de acero cromado y encimera de madera, se acompaña con unas sillas de tubo niquelado y formas redondeadas, de tradición Tonet. Otras noticias sobre el trabajo decorativo de García Mercadal son aportadas por Manuel Pérez Lizano y proceden del piso principal derecha de la casa de la plaza de Los Sitios número 16, propiedad en aquella época de don Julio López Sanjuán, dueño en 1930 de una fábrica de yesos y mosaicos que suministró material para dicho edificio. García Mercadal regaló a don Julio López un jarrón en cerámica blanca, azul, roja y verde, proveniente de la *Wiener Werkstatte*, al estilo de los de *Dagober Peche*, que indica las inclinaciones estéticas del arquitecto; de esta misma vivienda proceden

unos apliques similares a los de la biblioteca de la casa del doctor Horno, así como unos taburetes, uno de ellos de forma cúbica, lacado en verde con tapicería de seda en rayas blancas y verdes, similar a las cortinas del comedor de la casa del doctor Horno; igualmente existe una mesa de forma muy arquitrabada y sencilla, con encimera y dos baldas, jugando con los faldones de las patas, de diferentes anchuras.

Existen testimonios de la amplia labor del taller de los Borobio. Estos acostumbraban a pormenorizar los diseños hasta los mínimos detalles, como muestran los dibujos de Regino Borobio para las manillas de las puertas de la Caja de Ahorros y Pre-

José y Regino Borobio. Vestíbulo del chalet Hernández Luna, Zaragoza, 1931



visión, de 1929, de variado diseño y perfecta definición dentro de su simplicidad. Especial relieve tuvieron los intentos de modernización de cafeterías y bares, con los espléndidos ejemplos del café Salduba, 1933, y de la cervecería Abdón, 1934; en el primero de ellos, de dos plantas, la decoración era más exuberante, sobre todo en la zona de café, donde dominaban los murales muy postcubistas, bocetados por José Borobio y realizados por José Codin. En esta zona se entremezclaban los efectos arquitectónicos con los decorativos; en el mobiliario, muy ameno y variado, combinaban mesas cuadradas con mesas redondas de una tradición *déco*, con sofás y sillones tapizados de suaves formas, con sillas casi funcionales y, en otras zonas, modelo Tonet, en un conjunto abigarrado y placentero. En el caso de la cervecería Abdón, el conjunto era más depurado y arquitectóni-

co, dominando las formas más simples y huyendo de cualquier exceso decorativo.

Otro caso singular fue el del Hotel Romareda, posteriormente Clínica del Pilar, de principios de los años treinta, en el que se prescindía de puertas, sustituidas por cortinas casi de fuelle, y se empleaba un mobiliario basado en los tubos cromados, en el que destacaba el empleo de los sillones *Wainderhoff* de Mies van der Rohe, 1926, que demuestra la relación de estos arquitectos con la escuela alemana de la *Bauhaus*, de la que se importaron numerosos muebles y objetos para estos edificios.

En la producción zaragozana de estos últimos años, destaca Muebles Nicolau, tapicería, ebanistería, metalistería y galvanoplastia, única casa especializada en el mueble confort de acero niquelado y colaborador con estas corrientes decorativas.



# EL CINE



Agustín Sánchez Vidal

**S**i el arranque del cine español había tenido lugar a las puertas del Pilar, con la *Salida de misa de doce* y los *Saludos* que los Jimeno rodaran el 11 y 18 de octubre de 1896, ello se debió a la gran vitalidad de Zaragoza en lo que al mundo de los espectáculos populares se refiere. En otro lugar he intentado mostrar que no se trató en absoluto de una casualidad, como tampoco lo fue que los primeros cines estables de Madrid y Barcelona corrieran a cargo de zaragozanos: los propios Jimeno en la capital de España y los Belio en la de Cataluña. A mayor abundamiento, el único que por la magnitud de su negocio podía competir con ellos, Enrique Farrús (el popular «Farrusini»), aprovechó el hueco que éstos dejaban en Zaragoza para instalarse aquí de forma permanente<sup>1</sup>.

Y es que, muy pronto, la condición de urbe moderna irá inevitablemente ligada al invento de los hermanos Lumière, erigiéndose en una de esas luces que iluminan y hacen posible la ciudad del siglo XX. Las primeras salas estables surgen en la capital del Ebro en 1905, persiguiendo un público más «selecto» que el que frecuentaba los antiguos barracones de feria. Además, uno de los sistemas utilizados por el Ayuntamiento para aliviar el descontento de los jornaleros que se quedaban sin trabajo durante el invierno era fomentar la construcción, en este caso de cinematógrafos. Esa es la explicación más lógica para el muy sorprendente hecho de que en un mes se inauguren en Zaragoza las tres primeras salas estables: el 23 de febrero de 1905 se abre el Palacio de la

Ilusión en la calle Estébanes número 31; el 4 de marzo, el Cinematógrafo Novelty, dentro de los jardines del palacio de la condesa de Fuentes, en el número 50-52 del Coso, donde luego se alzaría el Ena Victoria; y el 10 de este mismo mes el Cinematógrafo Coyne en la calle San Miguel número 5, que se presentaba como el más elegante de la ciudad.

Dichos salones no ocultaban sus propósitos de captar a la burguesía, como lo deja traslucir el anuncio del Novelty: «Esta casa no admite películas ni vistas que ofendan a la moral». Advertencia ociosa, porque mal podían hacerlo los reportajes *Guerra ruso-japonesa*, *El Gran Duque Sergio* o *Cómo se deben parar los automóviles*, ni los que dos años más tarde se pasarían en el Cine Coyne, con escalofriantes operaciones de cirugía a cargo del Dr. Doyen. El mismo deseo de respetabilidad se deduce de la reseña que ofrece *El Noticiero* el 11 de marzo de 1905 sobre la inauguración de esta última sala: «Lo más selecto de la sociedad zaragozana, incluso las primeras autoridades, civil, municipal y militar,

1. Para la panorámica que sigue, tengo en cuenta, en lo que atañe a la evolución de las salas cinematográficas: José Blasco Ijazo, *Zaragoza y sus espectáculos. Los que fueron y los que son* (Talleres Ed. de *El Noticiero*, Zaragoza, 1945); «Las escenografías del sueño» (serie publicada por Ángel González Pieras en *El Día de Aragón* entre el 20-9-1987 y el 21-2-1988); la muy importante tesis de licenciatura de Amparo Martínez Herranz, *Los cines en Zaragoza, 1896-1936* (dirigida por Isabel Álvaro y leída en diciembre de 1992 en la Universidad de Zaragoza); y mi libro *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza* (Filmoteca de Zaragoza, 1994).

con sus distinguidas familias, asistió a la inauguración privada del cinematógrafo que el Sr. Coyne ha establecido en un primoroso salón anejo a su fotografía»<sup>2</sup>.

El cine Coyne se instaló en los bajos de un edificio y tenía unas trescientas plazas; el Novelty se levantó más en precario; pero el Palacio de la Ilusión, diseñado por el arquitecto Ricardo Magdalena, era, con toda seguridad, de mampostería. Sin embargo, no debe pensarse todavía en salas como las actuales (el último citado debía de tener algo más de doscientas plazas); para ello habrá que esperar a 1914, en que se erige el primer cine de ese tipo, el Doré. Sin que haya un criterio fijo, las sesiones tenderán a alargarse hasta la media hora o la hora, empezará a cuidarse la moralidad, y se producirá una cierta especialización de los empleados, con un voceador en el exterior, una persona encargada de la taquilla a la entrada, el operador en la cabina y el explicador —y a menudo un pianista e incluso un orquestina— en la sala. Con el tiempo, la figura del acomodador pondrá orden en el «gallinero» y contribuirá a garantizar unas ciertas maneras y hacer menos arriesgado para la burguesía el dejarse caer por los cinematógrafos.

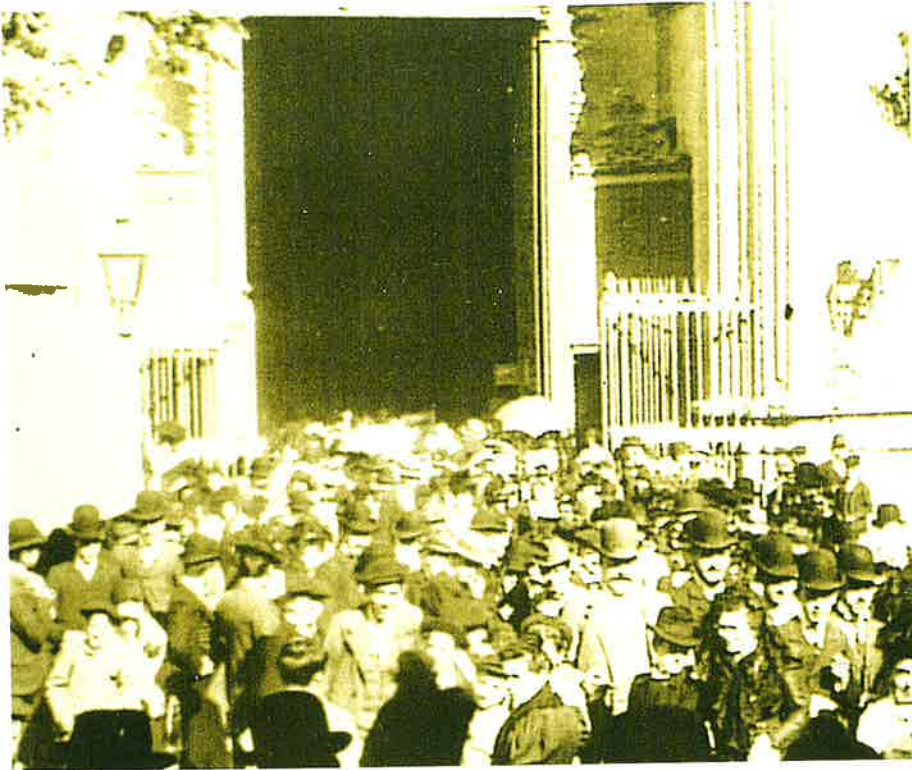
Además de conseguir la exclusiva para el Chronophone, un sistema francés de cine sonoro mediante discos sincrónicos que explotó con el nombre de «Cine Parlante Coyne», este empresario sería uno de los primeros productores zaragozanos. Con su colaborador Antonio de Padua Tramullas rodó películas de tema local (como *Gigantes y cabezudos por la calle Alfonso*, *La inauguración de la Exposición Hispano-Francesa* de 1908, *Torrero* y *La Ribera*, *Coso y paseo de Santa Engracia*, *Desde el Coso a la calle Cerdán...*) que en ocasiones fue capaz de ofrecer al público a las 24 horas de su filmación. Con estas cintas poseemos ya testimonios de una auténtica ciudad en expansión, cartografiada quizá por vez primera de forma bastante sistemática por una cámara de cine que no duda en abordar tranvías y automóviles para captar en movimiento su transcurso viario. Y que, al parecer, fueron estudiadas por Fructuós Gelabert para realizar en 1913 *Zaragoza y sus monumentos*.

Buñuel nos ha dejado en sus memorias un animado retrato de aquel ambiente, con los inevitables deslices debidos al tiempo transcurrido, pero que tie-

nen la ventaja de dibujarnos de primera mano el panorama que media entre 1905 y 1914: «En 1908, siendo todavía un niño, descubrí el cine. El local se llamaba *Farrucini [sic]*. Fuera, sobre una hermosa fachada con dos puertas, una de entrada y otra de salida, cinco autómatas de un organillo, provistos de instrumentos musicales, atraían bulliciosamente a los curiosos. En el interior de la barraca, cubierta por una simple lona, el público se sentaba en bancos [...] Las primeras imágenes animadas que vi, y que me llenaron de admiración, fueron las de un cerdo. Era una película de dibujos. El cerdo, envuelto en una bandera tricolor, cantaba. Un fonógrafo colocado detrás de la pantalla dejaba oír la canción [...] En años sucesivos se abrieron en Zaragoza salas permanentes, con butacas y bancos, según el precio. Hacia 1914 había tres cines bastante buenos, el *Salón Doré*, el *Coïne [sic]* (nombre de un fotógrafo célebre) y el *Ena Victoria*. En la calle de Los Estébanes había otro cine que no recuerdo cómo se llamaba»<sup>3</sup>.

Lo que perfilan los recuerdos del realizador de Calanda es el asentamiento de los cines desde el momento en que son aceptados por las clases acomodadas o, al menos, por sus retoños, que empiezan a aventurarse en las salas más decorosas acompañados de sus nodrizas, aunque raramente por el patriarca de la familia. Buñuel, por ejemplo, estaba casi seguro de que su padre (que, hasta su muerte en 1923, era uno de los hombres más ricos de la ciudad) no pisó un cine en toda su vida. Sólo tras el fallecimiento de su progenitor se atrevería Luis a marchar a París a estudiar algo que su madre relacionaba vagamente con saltimbanquis, titiriteros y maleantes. En el caso de Zaragoza, el Teatro Circo había sido un anticipo de ese nuevo estado de cosas; el Coyne, un paradigma, y el Ena Victoria, un auténtico abanderado. La inauguración de este último cine tiene lugar, y no por casualidad, en el año 1908, de

2. Manuel Rotellar, *Cine aragonés* (Cineclub Saracosta, Zaragoza, 1970) y *Aragoneses en el cine español* (Ayuntamiento de Zaragoza, 1971); Alfredo Romero, Alberto Sánchez Millán y Alberto Tartón, *Los Coyne* (Diputación de Zaragoza, 1988); y obs. cits. de Ángel G. Pieras y Amparo Martínez.
3. L. Buñuel, *Mi último suspiro*, Plaza y Janés, Barcelona, 1982, p. 37. El cine de la calle Estébanes era el Palacio de la Ilusión, y la película, *El tocino parlanchín*.



Salida de misa de doce,  
1896

cara al centenario de los Sitios y la Exposición Hispano-Francesa. Se abriría así una nueva etapa de la vida urbana, que conllevará nuevos cines de obra<sup>4</sup>.

De todos ellos, ninguno más representativo que el Ena Victoria, que conseguiría ofrecer hasta 108 estrenos mensuales. De creer a Blasco Ijazo, su capacidad triplicaba la del Cine Coyne, ya que contaba con 900 localidades. Junto a ello, se embarcó en una militancia tan explícitamente burguesa que su caso roza la beligerancia. Cuando abre sus puertas el 6 de mayo de 1908 en una ubicación privilegiada (el Coso, frente al arranque de la calle Alfonso), sus objetivos están meridianamente claros: «El Cine Ena Victoria va a ser el preferido por toda Zaragoza y singularmente por la buena sociedad, a la cual está dedicado», reza su primera andanada, en el *Heraldo de Aragón* del 1 de mayo. El responsable de esta política era su propietario, Manuel Reverter, un antiguo socio de Ignacio Coyne que no sentía ningún escrúpulo en suprimir las escenas que —según sus criterios— podían ofender la moral del público que pretendía. Todo lo contrario: alardeaba de ello, insertando en la

prensa anuncios como éste: «El propietario del local tiene el gusto de mutilar las escenas inmorales». Se negaba a exhibir películas «sicalípticas o de dudoso gusto», y proclamaba: «La empresa tiene en cuenta siempre que sus programas sean morales en extremo». Su lema era «Arte, moralidad y confort». Es decir, un cine abierta y confesamente burgués<sup>5</sup>.

A juzgar por los datos que conocemos del resto de España, esta tendencia a la estabilidad, respetabilidad y rentabilidad se va imponiendo en la mayoría

4. Es en esa fecha de 1908, y no 1907, cuando hay que datar películas como *La Exposición Hispano-francesa, en Zaragoza*, de Ramón de Baños, que Juan Antonio Cabero (*Historia de la cinematografía española*, Madrid, 1949, p. 82) adelanta a 1907, arrastrando en su error a otros historiadores como Palmira González López, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Institut del Teatre, Edicions 62, Barcelona, 1987, pp. 59, 445 y 514.
5. Los anuncios citados, en *Heraldo de Aragón*, 18-9-1908 y 30-12-1911. Amparo Martínez (ob. cit., pp. 90 y 403) y Àngel González Pieras, quien publicó (*El Día de Aragón*, 13-12-1987) el documento de disolución de las relaciones entre Coyne y Reverter, fechado en Zaragoza el 26 de enero de 1908.



de las grandes poblaciones hacia 1910. De ese modo, los locales permanentes generarían con el tiempo una importante dinámica, ya que si en un primer momento habían sido los barracones cinematográficos los que buscaban los mejores lugares de las ciudades —y de ello dependía su supervivencia—, a partir de su conversión en locales fijos serán un elemento decisivo en la configuración del centro urbano, que a menudo contribuyen a acotar con su sola presencia, como sucede de forma tan evidente en el caso de Zaragoza<sup>6</sup>.

Ese auge de la exhibición no va acompañado por el de la producción, restringida casi exclusivamente al foco catalán y al valenciano hasta la década de los veinte, con una fuerte presencia de un colonizador cine extranjero, que arrastrará a los mejores talentos. Es el caso del turolense Segundo de Chomón, cuyos más relevantes logros están ligados a dos de las más poderosas firmas del momento: la parisina Pathé Frères y la turinesa Itala Films. Sin embargo, en el compás de espera que media entre ambas, Chomón trabaja en España, aportando algunos ingredientes decisivos para la configuración de un cine nacional. Me refiero a su segunda etapa peninsular, que transcurre principalmente en Barcelona entre 1910 y 1912, y en la que crea o consolida géneros como la zarzuela filmada<sup>7</sup>.

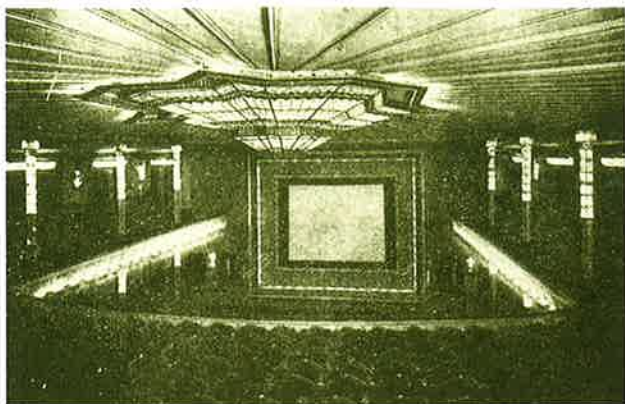
Chomón se había visto abocado a regresar a España debido a la decadencia del género fantástico, en cuyas coordenadas se movía. El desplazamiento de éste por géneros de vocación realista y «artística» —como los melodramas, los seriales o las películas históricas y adaptaciones literarias de mayor empeño— le obligó a plantearse nuevas alternativas que, básicamente, le condujeron a la exploración de modelos narrativos. Desde el conocimiento que hoy tenemos de la Pathé, caben pocas dudas de que, al ser enviado a Barcelona, Chomón fue un peón jugado con gran habilidad por la firma francesa en su política de expansión. Se trataba de filmar películas de tema y colorido local, con actores del lugar, pero dirigidas por técnicos formados en la casa matriz parisina. En cualquier caso, esa es la dirección hacia la que encaminará sus esfuerzos, persiguiendo un cine de tipo populista y castizo, como sucede con el proyecto fechado el 29 de agosto de 1910 y titulado

*Lucha fratricida* o *Nobleza Aragonesa*, decisiva contribución a una temática que, como veremos, conocería amplia prole.

La otra relación con su tierra natal digna de mención tuvo lugar en la primavera de 1911, cuando, debido a la ruptura con su socio Fuster, hubo de dedicarse al documental, rodando en ciudades bien conocidas, como Toledo, Barcelona, Palma de Mallorca o Zaragoza, adornando algunos lugares más o menos pintorescos con títulos sugestivos. En el caso de nuestra ciudad, se acogió a la gesta de los Sitios como hilo conductor de su cortometraje *La heroica Zaragoza*. La importancia de esta película no sólo radica en que fuera captada por la cámara de Chomón, sino también en su amplia difusión, ya que al ser distribuida por la Pathé —la más poderosa productora del mundo— accedería a multitud de salas del extranjero.

Pero poco podía esperar Segundo de Chomón de un panorama tan raquítico como el que le ofrecía el cine español. Las estrechas perspectivas de este le obligarían a buscar panoramas más halagüeños. En junio de 1932, el crítico Juan Piqueras, al pasar revista a la filmografía nacional en el número inaugural de la revista *Nuestro Cinema*, trataba de calibrar el menoscabo que había supuesto para nuestra industria la marcha del turolense, quien demostraría su valía en algunos de los proyectos europeos más

6. El máximo de pabellones, específicamente dedicados a proyecciones se construye entre 1905 y 1908, descendiendo posteriormente su número, hasta que a partir de 1920 van desapareciendo para dar paso a los cines de fábrica. Según la revista *Nuevo Mundo*, el año 1907 funcionaban en España cerca de 15.000 cinematógrafos. Para todos estos datos puede verse el libro de Josefina Martínez, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid, 1896-1920*, Filmoteca Española, Madrid, 1992, y la tesis de Nancy Membrez, *The teatro por horas: History, Dynamics and Comprehensive Bibliography of a Madrid Industry, 1867-1922 (Género chico, género infimo and early Cinema)*, UMI, Ann Arbor, 1987.
7. Esa es la principal aportación de Chomón al cine español, y no su supuesta invención del paso de manivela (que ya había patentado León Gaumont en 1900) en *El hotel eléctrico*, película rodada en 1908 para la Pathé y que, por muy estimable que sea su técnica, no pasa de ser una secuela de *The Haunted Hotel* (James Stuart Blackton, 1906). Para mayores matices y precisiones, remito a mi libro *El cine de Segundo de Chomón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1992.



Cine Dorado

ambiciosos, como *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1913) o *Napoleón* (Abel Gance, 1927): «Chomón se ve obligado a emigrar de España. Nuestro capital era ya refractario al negocio de la producción cinematográfica [...] Las conquistas que logra con su aparato tomavistas y que completa en su laboratorio de Roma, las firman otros. Su nombre no llega a los espectadores. Los periódicos no nos traen sus noticias».

Volviendo a la Zaragoza de 1911, una huelga —buena muestra de su creciente conflictividad social— paraliza a mediados de septiembre la construcción de la sala más representativa de esta nueva etapa: el Cinema Alhambra. Tal circunstancia, unida a la muerte en julio del arquitecto Félix Navarro, estuvo a punto de abortar la inauguración prevista para las fiestas del Pilar. Finalmente, la apertura de este impresionante edificio de estilo neoárabe el 7 de octubre supuso que a las ya asentadas denominaciones de «Salón» o «Cinematógrafo» se añadieran las de «Palacio» y «Templo», o, como escribía el *Diario de Avisos de Zaragoza*, que la ciudad contase con una auténtica «catedral del cinematógrafo», donde se oficiaba el cotidiano «Hágase la luz».

Sus amplísimos locales (que permitían un aforo de 850 espectadores) se alzaban en el interior de una huerta situada en la trasera del número 26 del Paseo de la Independencia. En 1928 sería remodelado por Regino Borobio, volviendo a abrir sus puertas el 13 de abril de ese año, esta vez bajo propiedad de la

Empresa Parra. Tras ensayar en 1912 el sistema Chronophone (con las películas *El vals de Brume* protagonizada por Raquel Meller y una escena de *Don Pedro el Cruel* recitada por el actor Enrique Santos) en él se instaló el primer aparato de cine sonoro moderno en Zaragoza, de la marca Western Electric. Su publicidad —más «agresiva» y en la primera página de los periódicos— supondría una dura competencia para el Ena Victoria, punto de referencia hasta entonces de los espectáculos fílmicos.

Así llegamos a 1913, año en el que están presentes o se reactivan algunas pequeñas productoras locales, que no suelen ir más allá del documental. La iniciativa del fotógrafo, realizador y exhibidor Ignacio Coyne (fallecido en 1912) es continuada en cierto modo por su antiguo colaborador Antonio de Padua Tramullas, que se independiza en 1910 y toma vuelo propio hacia 1913, perdurando hasta 1929. Primero solo, y después con su hijo Antonio, se convertiría en el principal documentalista de Aragón, con muy variados reportajes relacionados con la vida oficial de Zaragoza. Gracias a ello se conserva un muy valioso material del momento, custodiado en las Filmotecas Española y de Zaragoza y ampliamente utilizado por TVE para sus series de historia contemporánea. A ellos habría que añadir su competidora Quintana y Cía, productora creada por Manuel Reverter en 1913. Sus pocos filmes, perdidos, estaban dentro de la misma línea documental, como la *Primera comunión de las alumnas de las Escuelas Pías* (1913), *Apuntes de las Fiestas del Pilar* (1914) y *Zaragoza pintoresca* (1915). De parecidas fechas dataría la productora Zaragoza Films, especializada en corridas de toros<sup>8</sup>.

Pero, en fin, si algún suceso debe tomarse como punto de partida en relación con la fecha de 1914, ese sería el cierre de un cine clave en la etapa anterior, el

8. Manuel Rotellar (*Aragoneses en el cine español*, p. 7) remonta las actividades de Zaragoza Films a 1913, mientras que J.A. Cabero (ob. cit., p. 115) las data en 1914 y Fernando Castán Palomar las retrasa a 1917 en su artículo «La devoción a la Virgen del Pilar vista por la cámara cinematográfica» (*Primer Plano*, n. 104, 11-10-1942). Sus reportajes pueden datarse en la prensa desde 1913, como, por ejemplo, la corrida bilbiliana en la que participaron Luis Freg, Gallito y Limeño (*Heraldo de Aragón*, 15-9-1913).

Farrusini, que pasa a servir como local de mantenimiento de los pujantes automóviles (todo un símbolo). Y también la apertura el 10 de octubre de un local que respondía a las nuevas exigencias de un público que cada vez esperaba más de los cines: el Salón Doré, situado en el Paseo de la Independencia. Era el primero edificado conforme al riguroso Reglamento de Policía y Espectáculos de octubre de 1913 y contaba con varios proyectores Gaumont en su cabina (algo excepcional en la época). Además, por su innovadora concepción, específicamente cinematográfica, se convertiría, según Amparo Martínez, en el modelo tipológico de los cines a partir de entonces, desplazando en estos cometidos al Cinema Alhambra (inmerso en las amortizaciones y gastos derivados de las cien mil pesetas que había terminado costando) y al Ena Victoria (que debió conformarse con sobrellevar el dudoso estatuto de «salón popular de la ciudad»).

La Gran Guerra dificultó considerablemente el flujo de películas, lo que no fue aprovechado por el cine español para llenar ese hueco que dejaba el europeo. En su lugar, se infiltró Hollywood, para no abandonar ya nunca más un terreno que pasó a considerar legítimo botín. Si a ello se añade el rampante aumento de la inestabilidad social, no es extraño que entre 1915 y 1921 no se construya ninguna nueva sala en la capital aragonesa. En esa Zaragoza que ronda los 125.000 habitantes, el cine se convierte en una referencia de primer orden, un auténtico articulador de la vida ciudadana. Allí no se va solamente a ver películas, sino que se hace vida social en el ambigú, se ofrecen conciertos o complementos de variedades para amenizar los intermedios, e incluso hay un piano a disposición del público en la sala de espera (como sucedía en el Cine Alhambra). Y, por supuesto, se acometen las primeras escaramuzas sexuales al abrigo de la oscuridad, como ha evocado Ramón J. Sender en su *Crónica del Alba*.

Tras la primera guerra mundial, la Zaragoza de comienzos de los años veinte tenía una población de 141.000 habitantes y en ella funcionaban el Salón Doré (el más «selecto»), el Ena Victoria (ya degradado a «popular») y el Fuenclara, que —abierto como teatro en 1914— empezó a proyectar películas a partir de 1922. Pero el dato más relevante es que en este

último año, y en el plazo de siete meses, se presentan tres proyectos para construir sendos cines de barrio en las Delicias, un enclave surgido a finales del XIX en torno a las estaciones del ferrocarril, cuyas vías lo separaban del centro de la ciudad, y que por entonces tenía ya unos 15.000 habitantes. De ellos sólo saldría adelante el Cine Delicias de Francisco Albiñana, que con sus 660 localidades constituye el indicio más claro de la recuperación del espectáculo cinematográfico. A él se añadiría en el mismo barrio otro nuevo cine, el Madrid (450 localidades), en mayo de 1924. De la sensación de lejanía del casco urbano puede dar buena idea el hecho de que el cine Delicias disponía de teléfono para mantenerse en contacto con la ciudad, especialmente con el servicio de bomberos<sup>9</sup>.

Es también en este último año, el mismo en el que se inaugura el cubrimiento del Huerva (31-6-1924), cuando la Empresa Parra inicia su andadura con el Cinema Aragón, en pleno Paseo de la Independencia, tomando el relevo del Doré en cuanto a la modernidad y comodidad de sus instalaciones. Era el primer cine que imponía la entrada única, rompiendo con la división clasista y jerarquizada heredada del espacio teatral a la italiana. Con ello se reflejaba también en la capital del Ebro el auge que vivió el resto del país entre 1921 y 1925. Es, además, en este intervalo cronológico cuando la prensa zaragozana otorga entidad al cine como fenómeno cultural. Un artículo publicado en *Heraldo de Aragón* el 18 de octubre de 1922 se ocupa de este particular, examinando la evolución del gusto de los espectadores y subrayando el fracaso de series populistas como *Fantomas* frente al éxito obtenido por películas de mayores ambiciones artísticas como *La Atlántida* (Jacques Feyder, 1921), que constituyó un verdadero acontecimiento en Zaragoza, donde fue estrenada antes que en Madrid.

En 1924 funcionan cinco salas estables: Ena Victoria, Doré, Delicias, Madrid y Aragón. A ellas habría que sumar la actividad esporádica del Teatro Fuenclara, el Saturno Park y el Velódromo de los Campos Elíceos. Complejos recreativos estos últimos cuyas proyecciones al aire libre resultaban

9. Amparo Martínez, ob. cit., p. 145.



Nobleza Baturra, 1935

indispensables para las tórridas noches de verano, en las que los rudimentarios sistemas de refrigeración entonces en uso disuadían a los espectadores de sentarse frente a una pantalla en una sala cerrada. Para entonces, el Paseo de la Independencia ya apuntaba como eje cinematográfico de la ciudad, papel que se asentaría en la década de los treinta y que ya no abandonará hasta nuestros días.

Por esos años es cuando se rueda *El diablo está en Zaragoza*, un corto realizado por Tramullas como aperitivo a una obra teatral de Alberto Casañal Shaker y Juan José Lorente, estrenada en el Teatro Parisiana el 27 de diciembre de 1921. Esta rara incursión de Tramullas en el género de ficción fantástica resulta tan primitiva que durante mucho tiempo la cinta se dató en 1909. Y en lo que se refiere al ámbito nacional, la década de los veinte se inicia con la decadencia del foco catalán de producciones fílmicas y el nacimiento del madrileño de la mano de la productora Atlántida. Fenómeno que sería reseñable ya de por sí debido a la repercusión que tendrá en nuestras pantallas, pero que nos interesa especialmente porque pronto estará al frente de dicha empresa el almuniense Antonio Martínez del Castillo, actor y

director más conocido por su seudónimo de «Florián Rey», que en 1925 se consagraría con *Gigantes y cabezudos*<sup>10</sup>.

Sobre esta aceptación popular del cine español lo dicen todo los más de 100.000 espectadores que en 1926 pasan por el Teatro Parisiana para ver la versión muda de *Currito de la Cruz*, rodada el año anterior por Alejandro Pérez Lugín y Fernando Delgado. Pero es que este filme cosechaba la siembra de películas tan importantes para la configuración de la identidad aragonesa como *Nobleza baturra* y *Gigantes y cabezudos*, ambas de 1925. El argumento de *Nobleza baturra* (claramente inspirado en el de *La Dolores* de Felú y Codina) fue redactado por Joaquín Dicenta hijo en el Monasterio de Piedra, lugar donde luego se efectuó parte del rodaje. Previamente, a mediados de

10. Manuel Rotellar restituyó su verdadera fecha a *El diablo está en Zaragoza* en su citado folleto *Cine aragonés*. También pueden consultarse, del mismo autor, «Cine en la Zaragoza de los felices 20» (*Zaragoza, especial años 20*, DPZ, n. 8, julio-agosto, 1979, pp. 69-70) y «La ciudad de Zaragoza en el cine» (*El Día de Aragón*, 17-10-1982). Para lo que sigue, véase mi libro *El cine de Florián Rey*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1991.

junio de 1925, se habían hecho una serie de tomas en las calles de Zaragoza, con vistas de la plaza de Aragón, la Seo, el Arco del Deán, la Audiencia y la Posada de las Almas. Pero su mayor baza, como rezaban los carteles y la publicidad del filme, era que se trataba de la «única película en que, por su argumento moral, se ha permitido impresionar el interior del templo del Pilar, rindiendo glorioso homenaje a la Patrona de Aragón». Según la prensa de la época, uno de los canónigos, al terminar la filmación, creyó oportuno ponerse al frente del equipo de Dicenta y rezar un Ave María como desagravio a la Virgen por aquella irrupción de las cámaras de cine en su capilla. Hecho que carecía de precedentes y que ya de por sí ilustraría sobre el ascendiente que se concede a este medio de expresión.

Dicenta, productor y realizador junto a Juan Vilá Vilamala, consiguió uno de los negocios más fabulosos que registraría el cine español: habiendo costado 55.000 pesetas, los beneficios de *Nobleza baturra* superaron el millón y medio. La película se amortizó solamente en Zaragoza, donde fue estrenada en el Teatro Circo el 23 de octubre de 1925 y atrajo multitudes de la ciudad y alrededores, llegándose a fletar trenes especiales al efecto<sup>11</sup>.

El ejemplo de *Nobleza baturra* fue seguramente uno de los estímulos que llevaron a Florián Rey a adaptar la zarzuela *Gigantes y Cabezudos*. El realizador de *La Almunia* tenía gran interés en filmar en los escenarios naturales de la capital del Ebro, en la que había vivido entre 1898 y 1920. Y aprovechó las fiestas del Pilar para rodar las comparsas de gigantes y cabezudos y las escenas de masas. También filmó a Miguel Fleta y su jota de despedida a las tropas que marchaban a Marruecos, que introdujo con el mayor desparpajo en una acción que se suponía ligada a la guerra de Cuba y a la fecha de 1896. Curioso solapamiento temporal que Rey emplearía en otras ocasiones y buen ejemplo del cortocircuito que se producía entre la aventura colonial en América y África. Finalmente, la película se estrenó en Zaragoza el 1 de marzo de 1926 (una semana antes que en Madrid) con un despliegue en el que se tiró la casa por la ventana, recurriéndose a orquesta, banda de trompetas, rondalla, gaita, tamboril y cantadores de jota, superando incluso la dotación musical que exigía la



Florián Rey

representación de la zarzuela homónima. Y empleándose, asimismo, «efectos especiales» de pirotecnia en su sonorización.

Éxitos tan rotundos como los alcanzados por *Nobleza baturra* y *Gigantes y cabezudos* obligan a plantearse la cuestión del cine rural —y en el ámbito aragonés, del baturrismo—, que proporciona algunos de sus temas mayores a la industria fílmica del momento, bien directamente o a través de componentes que operan en el interior del imaginario colectivo por él acotado. Es un tema lleno de equívocos y malentendidos, que aún se complica más si se consi-

**11.** El papel protagonista femenino lo encarnaba Inocencia Alcubierre, natural de Uncastillo, que ya había alcanzado un gran reconocimiento con su interpretación de Doña Inés en el *Don Juan Tenorio* que en 1921 había dirigido Ricardo Baños. A la vista del éxito de la película, Dicenta la adaptó para el teatro, en una versión que fue estrenada en el Teatro Circo de Zaragoza el 21 de diciembre de 1927.

deran títulos como *La aldea maldita* que el propio Florián Rey realizara en 1930 (y que puede considerarse la primera película de entidad que arrojó nuestro cine sonoro) y *Las Hurdes*, que Buñuel rodaría en 1933 a partir de un proyecto heredado de Yves Allégret y Eli Lotar, con financiación del oscense Ramón Acín<sup>12</sup>.

Florián Rey fue muy consciente del problema y, tras el triunfo parisino de *La aldea maldita*, abandonó la vía del cine minoritario (que con ese triunfo se le abría) para bregar en el plano comercial mucho antes de que Buñuel hiciera lo propio con la productora Filmófono. Creía Rey que, para reconducir la brecha que aún mediaba entre el espectador urbano y el rural, era necesario trabajar con un ojo en cada uno de esos dos segmentos que frecuentaba el patio de butacas: «Hay dos públicos —afirmaría—: uno es el que integran los cines de la Gran Vía madrileña y las principales salas de Barcelona; todo lo demás es otro público. Y... ¿para quién debemos trabajar? Esa lucha nuestra nunca la tienen en cuenta al criticarnos». Como añadiría posteriormente: «Pensé y pienso que la servidumbre y grandeza del cine están en que sea, a la vez, una industria y un espectáculo artístico. Un espectáculo de mayorías, no de minorías».

El debate resurgiría con la versión sonora de *Nobleza baturra* que rodaría Florián en 1935, para la productora Cifesa, con su mujer Imperio Argentina y Miguel Ligeró. Es cierto que la mayor parte de sus tópicos partían de acuñaciones cuajadas a partir de la segunda mitad del siglo XIX en las plumas de Miguel Agustín Príncipe, Vicente de la Fuente, Cosme Blasco, Gregorio García Arista o Alberto Casañal (a quien Rey dedicó *Gigantes y cabezudos*). Pero el éxito multitudinario de las películas que venimos considerando haría que muchas de ellas quedarán grabadas de forma indeleble en la memoria colectiva a través de sus imágenes, como el ya muy conocido chascarrillo del «Chufra, chufra, que ya te apartarás tú»<sup>13</sup>.

Debe tenerse en cuenta a este respecto la enorme proyección nacional e internacional que conocería esta segunda versión de *Nobleza baturra*, una superproducción de más de 450.000 pesetas. Su estreno simultáneo en 35 ciudades de toda España se hizo coincidir con las fiestas del Pilar, lo que conce-

dió un protagonismo añadido a su pase en Zaragoza el 14 de octubre de 1935. Al decir de la prensa, fue seguida por el público con «frenético entusiasmo», batiendo todos los records de taquilla establecidos hasta la fecha, a pesar de tener que competir en la cartelera con la actuación de dos aragoneses de primerísima fila: Raquel Meller y Miguel Fleta. La película también arrasó en las taquillas en Hispanoamérica, y se vendió a Siria, Palestina y Egipto, tras ser doblada al francés y alemán (versión que, al decir de Imperio Argentina, suscitó un gran entusiasmo en Hitler, que quedó encantado con las recias maneras de aquellas gentes que veía en la pantalla).

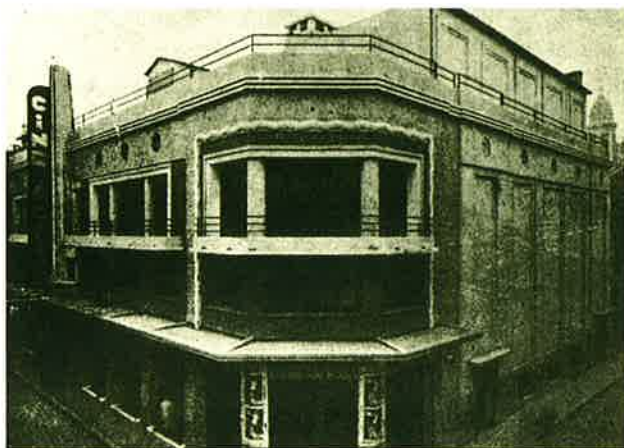
Aún hoy, la percepción de los avances que suponía la versión de Florián Rey suele estar distorsionada por su clericalismo y la falsa idea que se tiene del realizador como hombre eminentemente rural. Imagen totalmente falsa, ya que se había limitado a nacer en un lugar como La Almunia, trasladándose su familia —que no tenía mucho de pueblerina, sino que lo era de artistas y profesiones liberales— casi de inmediato a Zaragoza, y él bastante pronto a Madrid. Florián era un hombre de ciudad, que tenía una visión del campo distante (crítica o idealizada; más lo primero que lo segundo) justamente por eso, y que cuando rueda *Nobleza baturra* recurre a ambientes naturales, pero también a casas de «estilo aragonés» levantadas por sus amigos de la burguesía más acomodada de la región. Reconstrucciones, por tanto, tan «neopopularistas» como podían serlo buena parte de la arquitectura neocastice-

12. Para la datación correcta de *Las Hurdes*, véase el catálogo *Eli Lotar*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, p. 22. En el polo opuesto de este cine rural, una película como *En siendo de Zaragoza*, rodada en 1929 por Fernando Castán Palomar, de creer a su autor, buscaba «presentar nuestra tierra sin baturros», persiguiendo que «un día siquiera, la gente que va al cine no tenga que aguantar dramas pasionales y besos largos».
13. Todo esto sin citar los innobles *Cuentos baturros* que entre 1915 y 1917 escribe, dirige e interpreta el valenciano Domingo Ceret. Palmira González López (ob. cit., p. 432) ha dado cuenta de su enorme éxito, ya que se vendieron en todo el mercado español, portugués e hispanoamericano. Tampoco me ocupo de la imagen que se transmite en películas como *Los amantes de Teruel* o *Un drama en Aragón*, que ruedan en 1912 y 1913 Ricardo Baños y Alberto Marro para la barcelonesa Hispano Films.

ta que se había levantado durante la Dictadura de Primo de Rivera.

Hecho este paréntesis para rendir cuentas del fervor fílmico-baturrista de la mitad de los años veinte (y sus prolongaciones hasta 1935), volvemos a 1925 para recuperar el ambiente de auge del cine que explica los nuevos proyectos de salas. De entonces data el de uno de los locales más importantes de la ciudad, el cine Goya de la calle San Miguel, donde en tiempos se había alzado el barracón de los Jimeno y el de Farrusini. Los razonamientos del arquitecto Manuel Martínez de Ubago en la memoria de su proyecto, en abril de 1924, muestran hasta qué punto era consciente del carácter articulador de la modernidad urbana a que se había hecho acreedor el espectáculo cinematográfico: «Es indudable el desarrollo portentoso, e insospechado hace pocos años, del «Arte mudo» de la Cinematografía. Y es todavía creciente la universal afición al Cinematógrafo, que ha llegado a ser una necesidad social, por constituir uno de los hábitos inseparables de la vida moderna. Afirman los inteligentes del negocio, que todavía faltan muchos cines en España y que sólo en Madrid caben unos veinte más de los muchos que tiene, de donde puede suponerse que también en Zaragoza faltan varios»<sup>14</sup>.

El proyecto inicial preveía una sala de 1.637 localidades, y ni siquiera tenía escenario. Pero ni este ni el que le siguió, a cargo de Pascual Bravo, se



Cine Goya

llevarían a cabo. El cine Goya, que construiría finalmente la Sociedad de Deportes y Espectáculos de San Sebastián a lo largo de 1931, estaría a cargo de A. Ignacio Mendizábal, un joven arquitecto que seguiría las directrices que en Madrid estaba imponiendo Teodoro Anasagasti en edificios como el Real Cinema (1920) o el Monumental (1922). Tenía tres grandes plantas, el primer ascensor con que contaría un cine zaragozano y terraza para proyecciones al aire libre. En el sótano contaba con billares y pista de baile. Su capacidad era de 1.250 espectadores. Su diseño era decididamente moderno, y se inauguraría el 26 de marzo de 1932 con la cinta de René Clair *¡Viva la libertad!*, de título más que emblemático. Su inconfundible fachada, que evocaba un barco, con elementos racionalistas y detalles Art-Déco, constituiría —y aún constituye, por fortuna— uno de los más característicos perfiles del cine en la capital aragonesa.

El mismo ambiente de reactivación se refleja en las revistas que surgen en la segunda mitad de la década (como *Popular Films* y *Fotogramas* en 1926 y *La Pantalla* en 1927) y la convocatoria en 1928 del Primer Congreso Nacional de Cinematografía. Expectativas que se encargaría de yugular temporalmente la llegada del sonoro y la crisis del año 1929, hasta el punto de que entre 1929 y 1930 sólo se filmarían en España cinco películas. Año también, el de 1928, en el que se reabre el cine Alhambra a cargo de la Empresa Parra (tras la reforma de Regino Borobio) y fecha ésta en la que se vierten todo tipo de energías en la conmemoración del Centenario de Goya.

Dicho centenario distó de ser un mero acontecimiento local. Antes bien, supuso toda una alternativa estética y moral frente a otra facción de la vida cultural y la vanguardia española, que el año anterior había convertido el tercer centenario de la muerte de Góngora en banderín de enganche, hasta el punto de que todavía es habitual referirse a ese episodio de la cultura española bajo el equívoco de «generación de 1927». Frente a ellos, muchos entendieron que, puestos a buscar patronos, la advocación de Francisco de Goya resultaba más atractiva y menos aséptica. Esa

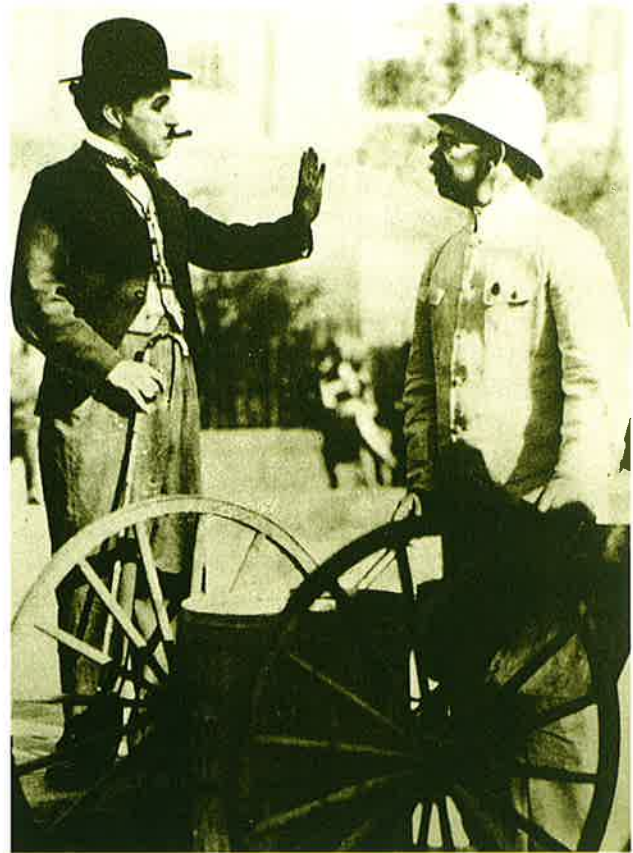
14. Citado por Amparo Martínez, *ob. cit.*, p. 197.

fue la actitud de Valle-Inclán o Ramón Gómez de la Serna, y también la de Luis Buñuel. O, más tarde, la de Ramón J. Sender, quien, distanciándose de esas «tendencias líricas modernas representadas por los grupos de Levante y Andalucía», les oponía el comportamiento de una cierta tradición aragonesa, aconsejando en el otoño de 1932 al grupo zaragozano de la revista *Noreste* que se acogiera al patrocinio de Goya y Gracián, «dos hombres que nada tienen que ver con lo lírico actual».

Esa disyuntiva se acusa en el más cualificado órgano de la vanguardia española, *La Gaceta Literaria*, que, por si acaso, encendió una vela a Dios y otra al Diablo. Como era lógico y esperable, dedicó a Góngora su número 11, correspondiente al 1 de junio de 1927 (es decir, coincidiendo bastante puntualmente con el tercer centenario de la muerte del poeta, acaecida el 23 de mayo de 1627). Lo que no resultaba tan normal es que a renglón seguido se descolgara con un monográfico consagrado a Goya, su número 13, con fecha de 1 de julio de 1927, que ya se anuncia a pie de página en la primera del dedicado a Góngora.

En un artículo publicado en *La Gaceta Literaria* el 15 de mayo de 1928 Enrique Lafuente Ferrari pasaba revista a la bibliografía sobre Goya que ya estaba en las librerías o camino de ellas. Constató, por último, la frustración de la patria chica del pintor: «Y tocamos el capítulo Zaragoza. Los aragoneses, con un gran aparato de regionalismo, un poco acaparador [...] tenían grandes proyectos goyescos. Todo se ha quedado en... toros. Un cronista zaragozano decía amargamente que lo único serio del Centenario han sido las corridas —¿cómo no?— goyescas. Las Juntas Magnas y otras cosas tan terroríficas han sido el parto de los montes». Lo mismo sucedió con los proyectos fílmicos. Apenas había director que no tuviera alguno en relación con el pintor, aunque finalmente el único que pareció salir adelante fue *Goya, que vuelve*, de Modesto Alonso, apadrinada por Gómez de la Serna para su proyección en Pombo y anunciado como «humorada cinematográfica»<sup>15</sup>.

Desde 1926 se barajaba la posibilidad de realizar alguna película sobre el pintor por parte de la Comisión del Centenario de Zaragoza. El primero en



*Luces de la ciudad*, 1930

ponerse a la tarea fue Luis Buñuel, que escribió un convencional guión que no pareció gustar a nadie. También Florián Rey presentó a la Comisión del Centenario un proyecto, *En tierra de Goya*, basado en los apuntes escritos por Emilio Ostalé Tudela, secretario de la Comisión zaragozana. Aunque se dijera que era «completamente diferente» del de Buñuel, lo cierto es que —según la prensa— estaba patrocinado por la misma Junta del Centenario y

15. Respecto a esta abundancia de proyectos fílmicos goyescos resulta muy elocuente el largo poema «Película Goyesca» que Bernabé Morera publicara en abril de 1928 en la revista *Aragón*, órgano oficial del «Círculo de Aragón» en Buenos Aires. Ahí se ponen en solfa los inevitables y numerosos «tópicos filmables» que implicaban al pintor de Fuendetodos, y que no se apartan mucho de lo que sería el guión de Buñuel sobre Goya.



necesariamente hubo de entrar en colisión con el anterior<sup>16</sup>.

Hacia el verano de 1927 el intento buñuelesco parecía desestimado incluso por el propio cineasta, que no ocultaba su desencanto. Según Santiago Ontañón, «Luis Buñuel llegó a odiar tanto a Zaragoza durante una época, que se negó a pisar la ciudad». Añade Ontañón que le decía: «Si yo quisiera algún mal para ti, te desearía que pasaras toda la vida en Zaragoza». Cuando Miguel Allué Salvador (huésped ocasional de la Residencia de Estudiantes, presidente e inspirador de la Comisión del Centenario de Goya y —entre el 22 de enero de 1927 y el 18 de julio de 1929— alcalde de Zaragoza, cuyo Paseo de la Independencia pavimentó) visita París, Buñuel escribe a Pepín Bello el 5 de septiembre de 1927: «París degradado. Ayer vino Allué Salvador con quinientos hijos de la Gran Zorra a jugar al football. Se trajeron una banda de Zaragoza. ¿No te espeluzna después de cenar en medio del polvo del Paseo de la Independencia y de tanto coño sin higiene oír la banda del hospicio tocando *La fenestra se ubre* de Marina?. Han tocado jotas durante el partido. Qué horrendo carnucismo el de esta genteza»<sup>17</sup>.

La lectura del guión buñuelesco de 1926 (que coleó hasta 1928) permite enfocar mejor otras cuestiones de interés, como el sorprendente tránsito desde algo tan convencional hasta el rupturismo de *Un perro andaluz*. Salvador Dalí siempre sostuvo que ese impulso renovador fue suyo, hasta el punto de haber escrito en solitario la primera versión. En cualquier caso, la alargada sombra de Goya y su *Perro* enterrado en la arena quizá no fuese ajena a ese título y a sus contenidos, a condición de que se inserte en una red de referencias adecuada. Si así fuera (sobre todo, si se tratase de un recuerdo inconsciente) estaríamos ante otro indicio más de la carga renovadora que supuso el centenario del pintor aragonés, contribuyendo a impulsar la implantación del surrealismo en España<sup>18</sup>.

Por su parte, la intentona de Florián Rey debió de repercutir en su *Agustina de Aragón*, que abordaría en 1928 quizá como una secuela de su proyecto goyesco y de los apoyos suscitados en su tierra natal. Gracias a la habilidad del realizador, pudo llevar a cabo su empeño con un magro presupuesto de 40.000

pesetas. La financiación de este laborioso filme (que conoció uno de los rodajes más dilatados acometidos por Rey en su carrera) fue posible gracias al apoyo entusiasta de un grupo de paisanos aragoneses. Los exteriores se rodaron en Zaragoza y se hicieron dos negativos completos con dos galanes distintos: una de las versiones la interpretaba Manuel San Germán y otra José María Alonso Pesquera. Ello dio lugar a una insólita experiencia, que nos muestra el carácter inquieto e innovador de Florián, ya que el espectador podía elegir entre una u otra versión.

Al comenzar la década de los treinta, Zaragoza cuenta con 174.000 habitantes y diez salas en las que se proyecta cine de manera regular. Las energías se centran ahora en la implantación de los equipamientos sonoros, que —como ya se ha indicado— se estrenaron en el cine Alhambra, el 4 de septiembre de 1930, con la misma cinta que había servido para probar este sistema en otras ciudades españolas, *La canción de París*, protagonizada por Maurice Chevalier. En torno a las fiestas del Pilar se sumaron al sistema sonoro el Teatro Circo y el remodelado cine Doré,

16. El guión de Buñuel de 1926 fue publicado en la editorial parisina Damase en 1987, con una introducción plagada de errores de Marielle Issartel. El original en español ha sido editado en 1992 por el Instituto de Estudios Turoleses, con un muy ponderado estudio previo de Gonzalo Borrás. Sin embargo, hay errores de datación en el apéndice documental, y en el texto del guión (a diferencia de la edición francesa) no se hace algo tan esencial como diferenciar las palabras que corresponden a los rótulos. Véase mi artículo «Luis Buñuel, the Spanish Avantgarde and the Goya Centenary», en el volumen *The Spanish Avantgarde*, al cuidado de Derek Harris en Manchester University Press, 1995.

17. El primer testimonio citado, en Santiago Ontañón y José María Moreiro, *Unos pocos amigos verdaderos*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, p. 76. La carta a Pepín Bello, en mi libro *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988, p. 162. El Ayuntamiento de Zaragoza pareció tomarse con calma su apoyo al Centenario de Goya, a juzgar por la documentación que se conserva en el Archivo de este municipio (Negociado Gobernación, 1926, nn. 1307 y 4355).

18. Para este particular y la decisiva importancia de Dalí en la génesis de *Un perro andaluz* y *La edad de oro* remito a mi trabajo «The Andalusian beasts», pp. 193-209 de *Salvador Dalí: The Early Years*, catálogo de la exposición organizada por la Hayward Gallery (Londres) en marzo de 1994 y por el Metropolitan Museum (Nueva York) en julio de 1994.

que el 11 de octubre de 1930 ofreció *Galas de la Paramount*. El trabajo del arquitecto Miguel Ángel Navarro respetó la estructura de 1914 diseñada por Teodoro Ríos, pero apostó decididamente por el estilo Art-Déco.

Quedaban pendientes las grandes salas de la década de los treinta, cuya edificación no es ajena al auge del cine que se viene considerando, su apuntalamiento con el sonoro y el aumento de las posibilidades de ocio para el público popular que trajo consigo la República. Período, por otra parte, auténticamente dorado para el cine español, que por primera vez compite y gana al cine americano de manera sostenida en las carteleras. El 8 de octubre de 1932 abrió sus puertas el Iris Park debidamente reformado, incluyendo un cine dentro de este importante complejo recreativo. El 8 de julio de 1933 se inauguraba el Monumental Cinema, que con sus 2.319 espectadores era el de mayor aforo de Zaragoza. Su programación de reestrenos y su ubicación en la calle del Conde de Aranda (cerca del barrio de San Pablo y en el camino del barrio de Las Delicias) perseguía un público popular. Otro tanto pretendía el Frontón Cinema, resultado de acondicionar para proyecciones el antiguo frontón Jai Alai. Los trabajos se verían retrasados por la huelga de la primavera de 1934. Quedaban así expuestos en un mismo síntoma los dos factores claves del momento: el auge imparable del cine, que fagocita el resto de espectáculos, y el nuevo clima de crispación social que ya no cedería hasta desembocar en el golpe militar de julio de 1936.

En contraste con esos locales masivos, el confortable y muy reducido Actualidades ofrece sus 302 localidades el 17 de noviembre de 1934 en sustitución del cine Aragón. Estaba diseñado por Marcelo Carqué (arquitecto del Monumental) y Luis Martínez Feduchi, que en 1931 había realizado el paradigmático cine Capitol de Madrid. Al Actualidades habría que añadir el Teatro Parisiana (más tarde Argensola) el 27 de marzo de 1935, construido también en un refinado estilo Art-Déco. Pero si se dejan aparte esas dos inauguraciones, ningún otro cine se abriría antes de la guerra civil. El ambiente social era ya muy inestable y la población de Zaragoza, que rondaba los 200.000 habitantes, tenía suficiente con

las diez salas de cine, cuatro de las cuales superaban el aforo de los mil espectadores.

Además, y en terreno de la exhibición, aquellos pequeños empresarios que habían proliferado en los comienzos del negocio cinematográfico se van a ver reemplazados por las dos grandes compañías, Quintana y Parra, que en esta década y la de los cuarenta serían ya las hegemónicas de Zaragoza. La primera era básicamente una iniciativa de Manuel Reverter, que algún tiempo después se reestructuraría como sociedad anónima, dando entrada a las familias Marraco y Escoriza (fundadores estos últimos con el tiempo de la exhibidora Zaragoza Urbana). Al terminar la guerra civil, regentaba los cines Dorado, Teatro Circo, Ena Victoria y Monumental. En cuanto a la firma rival, había sido creada por dos emprendedores militares establecidos en Zaragoza, los hermanos Francisco y José Parra (asociados con su hermano Santiago, que prestaba servicio en Madrid), y tenía a su cargo las salas Alhambra, Actualidades, Frontón Cinema, Iris, Argensola y Goya.

De todos ellos, el cine de programación más peculiar sería el Actualidades, que ofrecía una serie de noticiarios, cortos y documentales en sesión continua, de manera que se podía entrar y salir en cualquier momento, una vez que cada cual hubiera configurado su propio menú. Algunos de los documentales que se pasaron, como el dedicado al congreso del partido nazi en Nürenberg y la escuela de huérfanos de la Guardia Civil, fueron saludados por *El Noticiero* el 23 de octubre de 1934 como un «tema simpático y de palpitante actualidad, merced a los últimos sucesos revolucionarios», insistiendo en que «con esos aplausos, el público demostró su adhesión y simpatía a la Guardia Civil, en la imagen de sus huérfanos». De esa forma, «El cine en general, y el Actualidades en concreto, se convertían en un instrumento de propaganda política y de formación de las derechas zaragozanas. No se trataba de deleitar e instruir de un modo aséptico, sino que se perfilaba una programación con películas tendentes a radicalizar una de las dos posturas que llevarían, finalmente, al enfrentamiento entre compatriotas en julio de 1936<sup>19</sup>».

■ 19. Amparo Martínez, *ob. cit.*, p. 228.

Por lo que se refiere a los filmes en las que se ven implicados aragoneses, cabría citar las incursiones de Juan Antonio Cabero, Julio Bravo y Adolfo Aznar. Este último, tras su debut con *Colorín* (1928), rueda películas orientadas al público infantil (*Pupín y sus amigos* en 1931, el cortometraje de animación *Pipo y Pipa en busca de Cocolín* en 1936) y un dramón protagonizado por Miguel Fleta y los espectaculares paisajes de Hecho y Ansó, *Miguelón o el último contrabandista* (1933). También merece ser citado el operador José María Beltrán, que colaborará en películas como *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1927) o *La dolorosa* (Jean Grémillon, 1934) y se integrará en 1935 en el equipo que contrata Luis Buñuel para la productora Filmófono<sup>20</sup>.

Este último es, con toda evidencia, quien ocupa el mayor protagonismo en relación con el cine de vanguardia. Especialmente por el gran impacto que conocería su *opera prima*, el cortometraje *Un perro andaluz*, estrenado en París el 6 de junio de 1929, y en Madrid el 8 de diciembre. En Zaragoza, las cosas serían más complicadas. A finales de 1929 la prensa local se venía haciendo eco de la gran resonancia que estaba alcanzando la cinta. Seguramente lo hacían instigados por el propio Buñuel, que en ese momento se había instalado en Zaragoza, en el domicilio que la familia tenía en la calle Costa, número 6, para redactar el guión técnico de *La bestia andaluza* (título de *La edad de oro* durante toda su fase de producción)<sup>21</sup>.

Quienes abrigaban mayores inquietudes vanguardistas empiezan a lamentarse de la imposibilidad de ver la película en la propia tierra del cineasta. Es el caso de Tomás Seral y Casas en *La Voz de Aragón*, el 25 de enero de 1930 con el título de «Impresiones: *Un chien andalou* y el escudo de Aragón». En su artículo recoge los elogios que ha recibido *Un perro andaluz* en su estreno parisino y en el congreso de cine de La Sarraz, y subraya el hecho de que Buñuel sea aragonés. A pesar de ello —insiste—, su obra no ha podido ser vista en Zaragoza porque la ciudad carece de cine-club. Y termina glosando la reseña del estreno parisino de la película hecho por Eugenio Montes en *La Gaceta Literaria*, donde afirmaba: «Así, como un baturro, sin adulaciones, sin halagos, sin *camouflages*, Buñuel ha entrado en



Luis Buñuel en *Un perro andaluz*, 1928

París. Y en Cinelandia. En ese mar que el oleaje de los telones crea, ya hay peces que llevan el escudo de Aragón». Palabras que merecen este comentario a Seral: «Lo transcrito dice, mejor que nosotros, lo mucho que vale este film de instinto, de dramas viscerales, que esperamos poder aplaudir pronto en Zaragoza, para cortar esta dieta de cine de vanguardia que venimos padeciendo (de *El difunto Matías Pascal* y *El doctor Caligari* acá, no hemos saboreado ni una sola película de proa). A ver si es ahora cuando va a cesar este aislamiento, para colocarnos al nivel de los demás buceadores de exquisiteces de avanzada, que es lo que una considerable minoría estamos deseando»<sup>22</sup>.

20. Para Adolfo Aznar y José María Beltrán, véase Manuel Rotellar *Aragoneses en el cine*, 3 (Ayuntamiento de Zaragoza, 1972).

21. Para dicha estancia de Buñuel en la capital aragonesa, véase mi artículo «De L'Age d'Or à La ruée vers l'or» (pp. 11-28 de *L'Age d'or. Correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles. Lettres et Documents, 1929-1976*, Centre Georges Pompidou, París, 1993). Respecto a *La edad de oro*, resulta muy reveladora la entrevista que Buñuel concederá más tarde a Andrés Ruiz Castillo (*Heraldo de Aragón*, 20-7-1930).

22. Tomás Seral y Casas. *La Voz de Aragón*, 25-1-1930. La reseña de Montes que cita Seral había aparecido en la primera página de *La Gaceta Literaria* el 15 de junio de 1929.



*Orden de Toledo*: Venta de los Aires, Toledo, 1925. De izquierda a derecha: Salvador Dalí, María Luisa González, Luis Buñuel, Juan Vicens, José María Hinojosa. Sentado: Moreno Villa.

El 27 de abril de 1930 se crea el Cine-club Zaragozano, filial del Cine-club Español patrocinado por *La Gaceta Literaria*, y ello permite el estreno de la película en el Alhambra, donde, según el número 2 de la revista *Cierzo*, estuvo acompañada en esa sesión inaugural por *La dama de las camelias* e *Historia de la brujería*. Se citaron unas palabras del realizador aragonés que se suponía debían contribuir a despejar equívocos: «Ha dicho Buñuel que su película no debe entenderse, debe sentirse, que es una venganza del ritmo soso de la vida real, que es una realización de la vida de los sueños». Vano empeño, porque en el siguiente número de la propia revista *Cierzo*, Antonio Oriol salía al paso, negando que el cineasta hubiese logrado sus propósitos, y haciendo extensivo su diagnóstico al propio Cine-club: «Es más, de seguir por este camino, vemos apuntar un cadáver entre los escombros —en buena hora ruinosos— de un cementerio agobiado de carne pútrida y asfixiada»<sup>23</sup>.

Mejor acogida merecería *La aldea maldita* de Florián Rey, reseñada en Zaragoza con bastante mayor agudeza crítica que en otros lugares, como lo demuestra este comentario aparecido en *El Noticie-*

*ro* el 23 de enero de 1931: «Ayer, en el aristocrático cinema Alhambra tuvo lugar la presentación de *La aldea maldita*, film español impresionado en España y en el que intervienen artistas conocidos ya del cine «mudo», y que en esta su primera película hablada y sonora dan ciento y raya a muchos que nos presentan las películas americanas. *La aldea maldita* pone de manifiesto el drama incruento y oscuro del labrador español, lo mismo del castellano que del aragonés y del andaluz, drama que da la tierra y todo español debe conocer»<sup>24</sup>.

23. Cit. por Enrique Serrano Asenjo, *Estrategias Vanguardistas*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1990, pp. 55-56. En contra de lo que reza la leyenda, las reseñas de *Un perro andaluz* fueron, en general, elogiosas, casi cómplices, como la que escribió «Mefisto» bajo el enunciado de «El Cine-Club local y las películas de vanguardia» (*Heraldo de Aragón*, 29-4-1930).

24. Por su parte, Tomás Seral y Casas, aseguraba: «Si no existiese *El perro andaluz*, *La aldea maldita* sería la primera película española. Puede considerarse como tal, no obstante, porque la otra ha sido realizada exclusivamente para públicos de selección ultrainiciados en la visión de films independientes» (*El Diario de Huesca*, 30-1-1931).

Pero —volviendo a la nota sobre *Un perro andaluz* en la revista *Cierzo*—, si esto sucedía con una revista de corte progresista, es fácil suponer la reacción más general de los ambientes zaragozanos. Poco después, Seral, que era uno de los miembros del comité organizador del Cine-club, esbozaba este desalentador panorama de la cultura ciudadana: «Zaragoza tiene 160.000 habitantes. Las librerías de Zaragoza venden 25 ejemplares de libros de literatura de gran éxito. Esto supone que en nuestra ciudad un 0,01 por 100 de sus habitantes compra novelas. Aclarando que los libros a que nos referimos no son de D'Ors, ni de Gómez de la Serna, sino de Insúa, Mata y Fernández Flórez, comprenderemos que en el cine-club zaragozano no quepan más allá de un centenar de espectadores, porque la fisonomía espiritual de la ciudad, desgraciadamente, es la de un casino del Coso»<sup>25</sup>.

Es fácil entender, desde esa perspectiva, que los realizadores más solventes, viajados y preparados (Florián Rey, Buñuel, Perojo, Neville) terminaran haciendo cine populista, bien en la productora Cifesa o bien en Filmófono. Quizá sus aspiraciones últimas se expresaran en cintas como *La aldea maldita* y *Las Hurdes*. Pero —Florián primero, y Buñuel después— debieron terminar entendiendo que el primer paso que había que dar para que hubiese un cine español era contribuir a un embrión de industria que, a su vez, pasaba por llegar a un público lo más extenso posible, con fuertes raíces en los géneros populares, como el sainete o la zarzuela.

El crítico Antonio Barbero lo explicaba meridianamente en sus balances de las temporadas cinematográficas de los años precedentes llevadas a cabo en *ABC* el 1 de enero de 1932 y 1933, respectivamente. De las 500 películas estrenadas en Madrid, sólo 3 habían sido españolas, frente a las 43 en español filmadas en el extranjero y las 260 estadounidenses (como consecuencia de las cuales salían anualmente del país los 200 millones de pesetas que se habían dejado los españoles en las taquillas). Y un

panorama similar resultaba para 1932, en que a las 14 películas en español rodadas en Hollywood y a las 7 en nuestro idioma en estudios franceses sólo se podían oponer otras 3 «españolas de España» (una de las cuales, para más inri, se titulaba *Yo quiero que me lleven a Hollywood*): «Es decir —concluye Barbero—, que nosotros, a pesar de la difusión de nuestro idioma, no hemos logrado más que tres películas, igual más o menos que Turquía, Bulgaria y Egipto, países sin mercado exterior, y mucho menos que Portugal, atento a su expansión en el Brasil, y vivimos tan satisfechos por haber confiado al extranjero el cuidado del mercado, en casa y en Hispanoamérica».

Ese trasvase desde las producciones independientes a la industria no se hizo sin consecuencias: Rey se internó en un ovillo de intereses que pudo controlar mientras funcionó su tándem artístico y sentimental con Imperio Argentina y el termómetro que suponía la taquilla. Este acabó junto con la República, y es difícil calibrar lo que el cine de Florián sufrió al ser condicionado por motivos ideológicos, seudocomerciales, o por las envidias que había suscitado. En cuanto a Buñuel, la aventura de Filmófono se quebró, para él, en 1936, aunque la productora siguiera funcionando e incluso prolongara su andadura durante la guerra en Argentina. Atrás quedaba ese raro equilibrio conseguido por el cine populista republicano, que fue capaz de aunar la tradición local y las innovaciones más cosmopolitas, a cargo de los mejores cineastas del momento (casi todos ellos bregados en el extranjero), con la aportación de técnicos foráneos (sobre todo alemanes que huían del nazismo), actores tan populares como Imperio Argentina o Angelillo y productoras como Cifesa y Filmófono. Un cine de una frescura impensable tras 1939.

25. Tomás Seral y Casas, *La Voz de Aragón, 21-5-1930*, cit. por Enrique Serrano Asenjo, *Estrategias Vanguardistas*, p. 47.

# LA FOTOGRAFÍA: NECESIDAD Y AFICIÓN BURGUESAS



Alfredo Romero Santamaría

**U**n artículo de Juan Pablo Soler, aparecido el 11 de septiembre de 1898 en el *Heraldo de Aragón* y que llevaba por título «Regeneración de España», venía a exponer, entre otras aleccionadoras ideas, el estado de necesidad en que se encontraba el pueblo español ante las expectativas del nuevo siglo que se avecinaba. Y, así, reflexionaba acerca del fomento del estudio de las ciencias y de su aplicación a la vida material, y del desarrollo de la industria con «más rapidez y utilidad», que al final redundaría en provecho de todos. Ahora bien, si algún texto hubo que con más énfasis plantease esas ideas regeneracionistas, desde el punto de vista de la fotografía, ese no fue otro que el publicado en la *Revista de Aragón*, núm. 6 (junio, 1900) y que firmaba un tal «Dr. Cliché» con el título «Un poco de fotografía». El artículo o proclama, en cuestión, advertía de las ventajas de este ingenio y de su capacidad de registro de imágenes de interés regionalista. Pues la burguesía aragonesa, que en su élite intelectual provenía del regeneracionismo universitario, comenzó a ejercer la crítica de la vida local desde la citada revista con el afán de dirigir la conciencia de expansión industrial, que había despertado la Exposición de 1885-86, y pasó a argumentar los caminos de un regionalismo que se emanci-

paba de los simples deseos de autoidentificación con la tradición<sup>1</sup>.

De esta forma, el excursionismo, el arte, la literatura y la historia serían el tema obligado del equipo redactor de la revista, en lo que a su nueva propuesta cultural concernía y comenzaron a animar proyectos en busca de unas señas de identidad regional. Aquel artículo señalaba cosas como las siguientes:

«... aficionarse a los retratos de la gente del país, con los típicos trajes de región o valle, en la plaza, en el campo ¿qué no podría hacerse con fotografías de todos esos matices de trajes y costumbres aragonesas?; escenas populares: bailes, corridas de pollos, juegos y diversiones públicas, procesiones, etc. ¿qué curioso sería poderlos comparar y estudiar tranquilamente en un gabinete, después de haberlos visto en realidad [...] Podrían conocerse, aunque en pequeño esbozo, las industrias locales, con las fotografías de talleres, instrumentos, productos, escenas de trabajo campestre, etc., etc.»

Tanto eco hicieron aquellas líneas que en el Ateneo zaragozano se creó una sección fotográfica

1. MAINER, José-Carlos: *Regionalismo, burguesía y cultura. Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*. Guara editorial. Zaragoza, 1982 (2.<sup>a</sup> edición), págs. 83-84.



Eduardo Cativiela. *Ansó. Colchonero, 1902-1903*

para llevar a cabo los fines que en ellas se esbozaban. La nueva sección presidida por el Dr. Dosset «se propone realizar excursiones y formar un álbum fotográfico de Aragón, donde se vayan reuniendo fotografías de tipos y escenas de nuestra vida y costumbres regionales y de los restos arqueológicos de más importancia que subsistan». La *Revista de Aragón* (junio, 1901, págs. 190-191) saludó complaciente la iniciativa: «... Fácil es comprender el provecho que esta colección [de fotografías] podría reportar a los pintores y escultores y aún a los literatos y sociólogos».

Esta llamada a la colaboración de todos los aficionados a la fotografía supuso una inusitada ascensión de su práctica en Aragón, no comparable con ninguna otra región o territorio de potencialidades similares, pues se puede afirmar con claridad que el número de practicantes de la fotografía en Aragón, y más concretamente en Zaragoza, superó con creces cualquier media proporcional establecida, y además supuso la consolidación de una afición puntera y descollante durante las décadas venideras. Sin embargo, bien cierto es que acabó con el negocio de los antiguos gabinetes fotográficos. Antonio Cánovas

del Castillo, alias «Kaulak», fotógrafo madrileño y sobrino del político del mismo nombre, apuntó certeramente el nuevo cambio que inexorablemente llegaba:

«La fotografía en España, considerada como industria es de esas cosas que no pueden ya enriquecer a nadie [...] vejeta en estrecha penuria, por la sencilla razón de que los precios actuales de la fotografía no son remuneradores [y] no hay negocio posible con los precios a que la insensatez de unos especuladores han rebajado la fotografía...»<sup>2</sup>

Sin duda estaba refiriéndose a la colonización de la industria fotográfica extranjera, perfectamente organizada y competitiva, que comenzaba a dirigir sus productos a los nuevos aficionados. Fabricantes europeos como Agfa, Voigtländer o Gevaert ponen a disposición, no ya de los profesionales, sino de todo el público unas nuevas máquinas fotográficas sencillas, plegables gracias a un fuelle y transportables en un bolsillo de chaqueta y, por si fuera poco, rebajan

2. CANOVAS DEL CASTILLO, Antonio: «Estado presente de la profesión fotográfica. Causa fundamental de la crisis que atraviesa», en la revista *La Fotografía*. Tomo I. Madrid (mayo, 1908).

considerablemente el precio de todos sus productos para conquistar nuevos adeptos. De esta forma, comienzan a aparecer establecimientos especializados en el suministro de materiales y productos fotográficos y, como novedad, realizan una masiva distribución de folletos y revistas que no sólo explican los nuevos avances técnicos y los más variados y ricos formularios químicos para la obtención de modernos revelados y positivados fotográficos, sino que también introducen comentarios teóricos que inician una estimulante controversia a propósito del sentido estético y artístico de la propia fotografía.

Todo ello se tradujo en que los aficionados empezaron a tomar parte activa en la nueva batalla que se libraba contra los fotógrafos profesionales que regentaban trasnochados gabinetes, y que modificaba radicalmente no sólo la estética anterior sino que además apuntaba hacia el protagonismo fotográfico de quien estaba llamado a crear una nueva. En estas circunstancias es fácil suponer que los recientes intrusos resultaran vencedores, puesto que su procedencia social facilitaba las cosas. Muchos de ellos poseían sólidos conocimientos teóricos, no obstante su formación universitaria, pues en su mayoría eran médicos, farmacéuticos, químicos, etc. que, además, dominaban los idiomas para poder traducir los folletos e instrucciones servidos por las firmas comerciales; lo cual otorgaba una evidente y triste desventaja a quienes, no mucho antes, habían hecho de la fotografía una profesión de élite y un sustancioso negocio.

En Zaragoza, donde ya se habían constituido sociedades fotográficas, mitad de avispados profesionales, mitad de ilustres aficionados, aparecen, fruto de esta combinación de intereses y de una sorprendente demanda, establecimientos fotográficos con la decidida intención de captar, sobre todo, al nuevo aficionado y de mantener viva entre las clases más populares la perentoria necesidad del consumo de su propia imagen, hecha sin grandes alardes artísticos y técnicos en los devaluados gabinetes de los fotógrafos profesionales, aunque ahora se presentase como una conquista democrática y como un derecho de posesión de la imagen que identificaba a quien estuviera en disposición de unas pocas monedas con que pagar su vero retrato por vez primera.



Lucas Escolá. *Zaragoza. Tipos*, 1905

Las casas comerciales que se abrieron cronológicamente en Zaragoza fueron: «Casa Photos», vinculada desde su fundación a la Sociedad Fotográfica Aragonesa y a la revista *Photos* (1904-1908), regentada por el fotógrafo Manuel Méndez León y por el impresor y polifacético Cecilio Gasca. Esta revista supone un caso excepcional en el panorama fotográfico español, ya que no se encuentra otra de similares características, tan completa y versátil, además de que procuró una cuidada presentación de sus reproducciones fotográficas, como exponentes magníficos de las nuevas corrientes estéticas cultivadas por los más avezados aficionados ya proclives a los conceptos pictorialistas, que articularon satisfacto-



riamente ideas y teorías, antiguas y nuevas, en la creación de una imagen que formaba parte del movimiento modernista, síntesis exacerbada, por otra parte, de la fotografía académica y de la naturalista<sup>3</sup>.

Posteriormente aparecerá también «Rived y Chóliz», que desde entonces sigue abierta, y, ya en plena década de 1920, el establecimiento fotográfico de Marín Chivite, que se anunciaba como la «única que cumplimenta los encargos en cuatro horas».

En cuanto a lo que se refiere a los fotógrafos profesionales, la nueva situación les lleva a dedicarse a la factura de trabajos más comerciales que artísticos, y sus gabinetes, excepto los de algunos más renombrados, que se reciclan asistiendo a las reuniones de las sociedades fotográficas y a las tertulias del Ateneo, no dejan de ser meros comercios de imágenes y retratos de las clases populares, que han bajado considerablemente sus tarifas y perdido buena parte de su posición económica y social, llegando incluso a agruparse como obreros asociados en la Unión de Sindicatos Obreros Católicos, siendo, en 1915, 18 los fotógrafos censados en dicho sindicato<sup>4</sup>. Mientras que, por el contrario, la larga pléyade de ilustres aficionados la componen los miembros de una emergente burguesía local, claramente interrelacionada y posicionada en torno al regeneracionismo regionalista, como se demandaba, y que forman parte activa del Ateneo o Escuela de Artes. Para este grupo de adeptos, la fotografía no estaba sometida a las obligaciones profesionales, sino que se convierte en una diversión y en un instrumento de placer, tomada, unas veces, como base experimental de concepciones artísticas de vanguardia y, en otras —las más—, como refugio de frustradas pretensiones artísticas personales. No obstante, la fuerte personalidad de estos aficionados militantes y la puesta de moda del excursionismo y el eclecticismo renovador de su transfondo cultural burgués, arrastrarían a un sinfín de nuevos practicantes al por entonces conocido como «sport fotográfico».

Pero ésta, quizá, fuera una diletante salida a su propia incapacidad para emanciparse de la fuerte tendencia conservadora y de los reflejos oligárquicos de una clase dirigente llena de ambigüedades políticas, cuyo gesto de progreso más destacable que produce —y a duras penas— es la organización de una Expo-

sición Hispano-Francesa (1908) que serviría, principalmente, para expansionar la ciudad urbanísticamente, como reflejo de una antigua aspiración de desarrollo. Sin embargo, desde el punto de vista artístico, salvo raras excepciones, apenas hubo nada destacable en ella y, desde el fotográfico, constatar únicamente que acudieron a la significada cita los fotógrafos profesionales de la ciudad Ignacio Coyne, Lucas Escolá, Gustavo Freudenthal y Skoegler y Cortés, pero nada más que con un interés meramente comercial para realizar los correspondientes reportajes de la exposición y editar una serie de postales de la misma. Como fotógrafos expositores participaron también Coyne y Escolá, además de Manuel Méndez León, Enrique Beltrán Aznáres, José Galiay y el oscense Manuel Gracia.

Ahora bien, si aquella exposición no consiguió los frutos apetecidos, ya que todo el peso de su organización corrió a cargo exclusivamente de la capacidad persuasiva, incluso epistolar, de Basilio Paraíso y de José Valenzuela La Rosa, fácil es adivinar que no se esperaran grandes sorpresas en una ciudad que apenas contaba con cien mil almas y que tradicionalmente no se caracterizaba por su espíritu colectivo; a pesar, sin embargo, de que la significación centenaria de la fecha quisiera conmemorar, por ya superadas afrentas, gestas catastróficas que supusieron un elevado coste social y sumieron a la ciudad en la más profunda extenuación durante todo un siglo.

No obstante, el desarrollo de las industrias azucareras, del sector eléctrico y la creación del Banco de Aragón (1910) convierten a Zaragoza en una de las principales plazas financieras del país durante la década de 1920, entre otras cosas porque se benefició de la neutralidad española durante la primera guerra mundial<sup>5</sup>.

3. LEMAGNY, Jean Claude y otros: *Historia de la Fotografía*. Martínez Roca. Barcelona, 1988, pág. 82.

4. JORDANA DE POZAS, L.: *Apuntes para un estudio del movimiento obrero en Zaragoza*. Madrid, 1915, págs. 60 y ss.

5. BIESCAS, José Antonio: *El proceso de industrialización en la región aragonesa en el periodo 1900-1920*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1985, págs. 12-15.



Méndez León.  
*¿Quién engaña a quién?*,  
 1906

El impulso dado a los nuevos elementos de progreso en la región llegó también a la fotografía, sobre todo gracias al perfeccionamiento del fotograbado y de su creciente utilización en la prensa diaria y en las revistas ilustradas. Así, por ejemplo, el *Heraldo de Aragón* montó el 27 de mayo de 1908 un taller de fotograbado a fin de tener dispuesta la información gráfica del día, lo que revolucionó el sistema de ilustración de los textos e introdujo en la redacción la necesidad de incorporar fotógrafos especializados en sus plantillas. Este periódico contó, en un principio, con la prestigiosa colaboración del fotógrafo Gustavo Freudenthal, pero su obsoleta forma de tratar la noticia gráfica pronto dio paso al renovador hacer del joven Aurelio Grasa, verdadero dinamizador de la profesión fotográfica que, con su novedosa forma de captar los reportajes callejeros, introdujo un nuevo estilo entre sus colegas de la ciudad, a pesar de que sólo actuaba como un colaborador aficionado.

Asimismo, las revistas ilustradas adquirieron también una importancia capital para el despegue fotográfico, ya que con frecuencia requieren las imágenes de todo tipo de fotógrafos, profesionales o aficionados, para hacer frente a una creciente demanda; tal es el caso de la revista *Arte Aragonés*, editada en

1913 por el polifacético José Galiay, o el de otras como *Lealtad* (1911-1915), *Juventud* (1913-1914), *Vida Española* (1918), *Claridad* (1921), *Athenaeum* (1921-1924), *Aragón Gráfico* (1922), *Kakareos* (1922), *Pluma Aragonesa* (1925), *Amanecer* (1932-1934), *La España Ilustrada* (1933), *Agrupación Artística Aragonesa* (1927-1928 y 1933), o *Arte y Artistas* (1935-1936). Pero ninguna de ellas llegó a la calidad y altura de la revista *Aragón* (1925), portavoz del Sindicato de Iniciativas y Propaganda, que recogía la herencia de lo que fueron, desde el punto de vista fotográfico, las revistas *Photos* (1904-1908), *La Vida en el Campo* (1909), y *La Crónica* (1912), las más profusamente ilustradas del panorama aragonés y pioneras en su género.

El periodismo gráfico cobró, de esta forma, una proyección extraordinaria, iniciando una carrera de superación continua y de competencia en y desde cada uno de los diarios y revistas. En el *Heraldo de Aragón* se suceden fotógrafos de la talla del alemán Freudenthal, Aurelio Grasa, Lucas Cepero (pionero de la fotografía aérea de nuestra ciudad, 1920) y de Miguel Marín Chivite. *El Noticiero* encuentra en Ismael Palacio y después en Emilio Lozano a dos incansables fotógrafos, además de cineastas aficiona-

dos; y *La Voz de Aragón* (1925-1935) tiene en Abelardo de la Barrera, Aracil y Chóliz a unos excelentes profesionales que le procuraron durante su corta existencia una abundante y bien servida presentación gráfica, modelo para su época.

Por otro lado, si repasamos generalmente la actividad fotográfica de la ciudad en estas primeras décadas del siglo, veremos cómo se manifiestan toda suerte de movimientos fotográficos, desde el llamado retratismo, que cultivaban tradicionalmente los fotógrafos profesionales en sus gabinetes, hasta las más avanzadas tendencias de vanguardia que ensayaron unos pocos pero cultos aficionados, pasando por el documentalismo, puesto de moda por la mayoría de los fotógrafos aficionados y excursionistas ilustres, y por el fotoperiodismo, que se consolidó definitivamente a través de la renovación técnica de las redacciones y por la incorporación del fotografo.

Pero si alguna tendencia estética predominó en cualquiera de todas estas facetas fue, sin dudarlo, el pictorialismo fotográfico, basado fundamentalmente en el empleo de emulsiones nobles y de «objetivos de artista» con el fin de magnificar unas poses y unas tomas entre academicistas y naturalistas, cercanas a la estética de los pintores ingleses prerrafaelistas. Las gomas bicromatadas, los carbones, el bromóleo o el papel Fresson (difundido por el más eminente de todos los pictorialistas españoles de la época: el ingeniero aeronáutico José Ortiz-Echagüe, que mantuvo una estrecha relación y amistad con muchos aficionados locales) serán los procedimientos más utilizados por la inmensa mayoría de los fotógrafos, ya que gracias a ellos se conseguían unos efectos artísticos próximos a lo pictórico que, lejos de abrumar por reincidentes al público y a los fotógrafos mismos, abusando de su artificiosidad y desvirtuación de lo más directo y fotográfico, consiguió aumentar imparablemente el número de adeptos y de aficionados. Incluso, hasta bien entrada la década de 1930, siguió contando con vehementes defensores de esta acomodaticia estética.

No tuvieron, por el contrario, demasiada incidencia en nuestro país los otros movimientos que marcaron la fotografía del período de entreguerras, como en Europa y sobre todo en América, tras el

eclipse del pictorialismo. Afortunadamente, Zaragoza llegó a ser una rara excepción, puesto que, si no con gran intensidad y comprensión, sí halló en cambio a determinados fotógrafos que ensayaron las nuevas propuestas de las vanguardias europeas. Esto fue debido, en primer lugar, a la ingente cantidad de aficionados a la fotografía entre las capas sociales más altas y cultas de la sociedad como consecuencia del fomento de la afición entre los primeros regeneracionistas; a la preparación y cualificación profesional de los propios aficionados, que, además, lo eran a todo tipo de actividades modernas (montañismo, escultismo, viajes al extranjero, excursionismo, práctica de deportes, automovilismo, etc.); al liderazgo particular de una serie de notables aficionados que con gran personalidad ocuparon los puestos claves de la sociedad zaragozana, y, por último, a la creación por ellos mismos de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza (1922), y a la organización de sus Salones Internacionales de Fotografía (1925), a los que acudieron a participar desde su primera convocatoria fotógrafos de todo el mundo que, necesariamente, contagiaron el panorama artístico-fotográfico de la ciudad con todo tipo de tendencias estéticas, siendo difundidos con gran despliegue de medios a través de la revista *Aragón del S.I.P.A.*, ambos fundados en aquel año. Esta publicación, que se caracterizó por su excelente calidad de reproducción fotográfica, introdujo con buen criterio la controversia en el análisis de todo lo referente a la estética fotográfica, incluyendo una sección de crítica fotográfica como novísima aportación de su línea editorial, a cuyo cargo se encontraban también ilustres aficionados e impulsores de la fotografía.

Por entonces, en el contexto español, diversos autores mantuvieron similares directrices que las que se producían en el movimiento internacional fotográfico, especialmente en Europa, por donde se difundieron y florecieron vertiginosamente, una vez concluida la primera guerra mundial, una gran variedad de formas y técnicas no convencionales. Así, por ejemplo, en el catálogo de la exposición de la Feria dadá celebrada en París (1920), se argumentaba que la pintura, una vez que había sido el principal medio de representación realista, se había visto superada ahora por la fotografía y el cine, liberando a los pin-

tores de explorar cuestiones de pura forma y color. La fotografía, pues, comenzó a ser apreciada como un medio consecuente con la nueva era de la máquina, y como un medio funcional capaz de reproducir los objetos ante la lente de la cámara con una rapidez, precisión y objetividad escrupulosas. En 1923, la revista vanguardista de Praga *Disk* resumió estos conceptos bajo un lema: «Fotografía: verdad objetiva y claridad documental sobre todas las dudas»<sup>6</sup>.

Conviene precisar, sin embargo, que tanto en España como en nuestra propia ciudad se llegó a considerar a la fotografía como una imagen aplicada y funcional, pero no bajo el concepto de las formulaciones empíricas que se producían en Alemania o Francia, países que contaban con verdaderos teóricos y ensayistas. Pero, aunque hubiese sido sólo por pura afinidad coincidente, a partir de ahora, ya no se trataba exclusivamente de fotografiar como un ejercicio plástico o como una indagación personal, sino como un servicio a la ciencia, a la industria o a proyectos editoriales; lo que no obstó para que se configurase una vía para dar salida a nuevas soluciones estéticas, y que se estaba caracterizando por la búsqueda de la máxima definición, la rica gradación de calidades tonales, luces planas y encuadres estáticos y descriptivos con perspectivas frontales y primeros planos<sup>7</sup>.

De esa forma, en Zaragoza, cuando se fundó la Sociedad Fotográfica, una excepcional figura de la vida intelectual local, el que fuera su primer presidente y más decidido animador de la fotografía, el ingeniero Manuel Lorenzo Pardo, pronuncia un discurso el día 13 de junio de 1923, con motivo de la sesión inaugural de aquella asociación de fotógrafos zaragozanos, en el que vierte conceptos extremadamente modernos y llenos de intencionalidad, con afirmaciones como las siguientes:

«No se concibe la vida moderna sin electricidad, pero tampoco es concebible sin fotografía; porque ésta no se reduce a esas instantáneas, llenas de encanto, sin embargo, que han hecho, hacen y harán nuestras delicias, sino que interviene como auxiliar necesario en todas las actividades humanas y es manantial inagotable de enseñanzas y emociones».

También señala la capacidad y disposición de las personas que están dispuestas a participar en la naciente Sociedad Fotográfica, las «más eficaces



Francisco C. Samperio. *Calle de Castellote*, 1922

socialmente» y que «son al mismo tiempo las más pródigas de su actividad», en las que «es explicable la duplicidad o multiplicidad de su atención». Prosigue, además en su discurso, «*para convencimiento de los más incrédulos y satisfacción de las gentes de buena voluntad*», que no estará de más pasar revista a las influencias fotográficas que han de servir para trazar un bosquejo del plan a desarrollar por la S.F.Z., con estos términos:

«La influencia de la fotografía en el progreso científico moderno, es un hecho que todos conocen, pero quizá no sea tan general el conocimiento de la parti-

6. PHILLIPS, Christopher: «Una visión que resucita: La nueva fotografía europea de entreguerras», en el catálogo *La Nueva Visión*. Valencia, I.V.A.M., 1995, págs. 65 y ss.

7. FONTCUBERTA, Joan: «Aspectos de las vanguardias fotográficas en España», en el catálogo *Idas y Caos*. Ministerio de Cultura, Madrid. 1984, pág. 25.

cipación que ha tenido en los más recientes y trascendentales, y el porvenir que ofrecen los procedimientos de investigación o de registro fotográfico».

«La fotografía se ha aplicado con éxito grandioso a la investigación del Universo y de sus leyes, llegando a la resonante experiencia que viene a consolidar la hermosa arquitectura de las revelaciones einstenianas. En las que sirvieron de base a la teoría de la relatividad, los fenómenos luminosos constituyen el instrumento y la fotografía el medio de registro más adecuado. Antes de ahora la placa fotográfica nos ha descubierto mundos insospechados, nuevos hechos e inesperadas leyes y algo semejante ha ocurrido y ocurre en el mundo microscópico de cuya complejidad empezamos a darnos cuenta».

En otras líneas de su discurso, Manuel Lorenzo Pardo afirma con rotundidad la categoría artística de la fotografía, puesto que «el campo abierto a la fantasía del fotógrafo es enorme», y para lo que sería necesario realizar exposiciones de gran prestigio y concurrencia, y lo plantea así:

«No faltarán en la Sociedad Fotográfica manifestaciones de ese elevado carácter. Una de las primeras será una Exposición Internacional, a la cual serán invitadas las agrupaciones, sociedades, escuelas y artistas de mayor notoriedad [...] Contamos para ello con la conformidad y el apoyo de la benemérita Real Sociedad Fotográfica de Madrid y del Club Peñalara, y la promesa o la esperanza de envíos interesantes del editor del famoso álbum *Photograms of the years* inglés, que reúne y divulga las mejores obras fotográficas del mundo entero, así como de la Escuela Superior fototécnica de Munich y París y de eminentes fotógrafos aficionados».

Efectivamente, al poco tiempo, y sobre todo espoleados por el éxito obtenido por uno de sus socios fundadores, Francisco C. Samperio, en el London Salon de 1924, consiguiendo una medalla de plata con una tinta grasa, anima a la S.F.Z. a organizar su I Salón Internacional de Fotografía de Zaragoza, que ha venido realizándose desde 1925 ininterrumpidamente hasta nuestros días, e institucionalizando de esta manera el fenómeno del «Salonismo», o los concursos artísticos para los aficionados o creadores fotográficos. El secretario de la S.F.Z., Joaquín Gil Marraco, en la Memoria de actividades de 1925 describe con detalle la generosa ayuda que se recibió para concluir con éxito aquel I Salón:

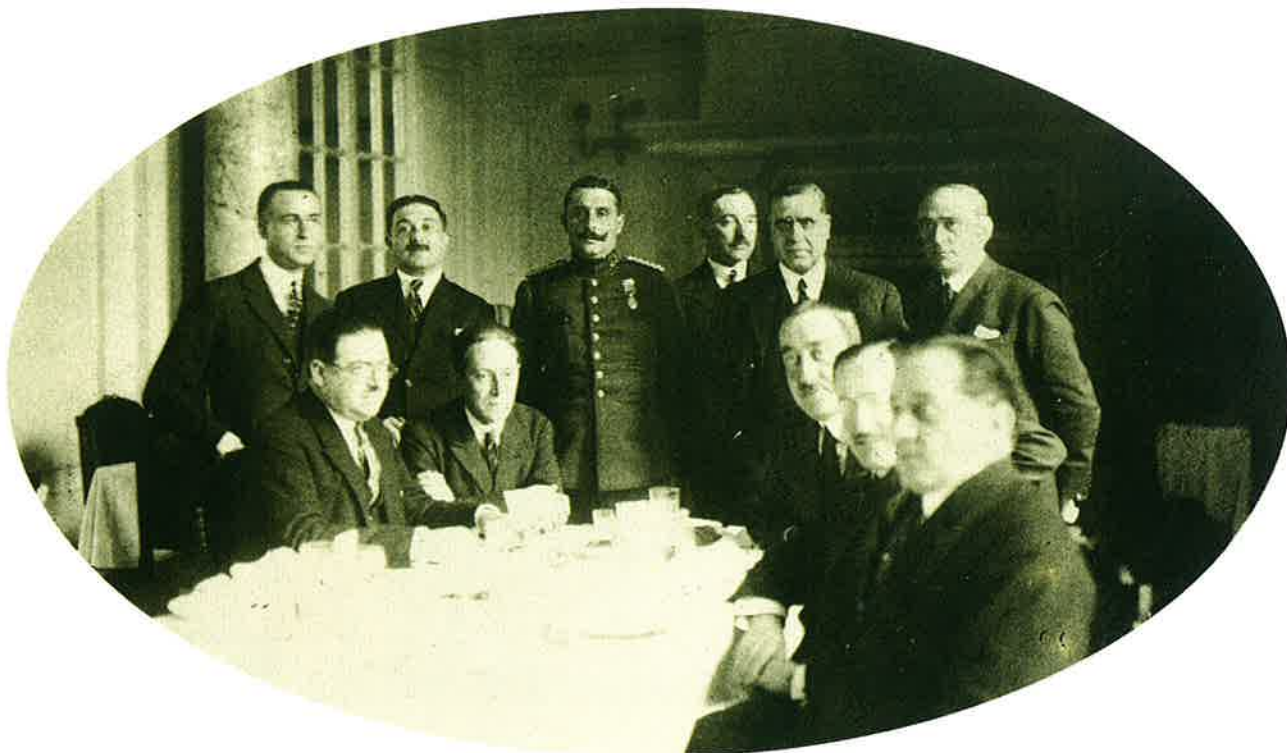
«... forzoso es dedicar el primer elogio al Centro Mercantil de nuestra Ciudad; generosamente nos prestó su Salón de Fiestas y con él se dispuso del mejor y más apropiado fondo para nuestro certamen. El Sindicato de Iniciativas que no sólo se acordó de la Sociedad Fotográfica al organizar excursiones, acudió con ocasión de nuestro certamen en ayuda nuestra; su subvención y la sección que organizamos atendiendo a sus indicaciones, fue la que ha contribuido a su mejor resultado. Los escultores Srs. Anel y Burriel, el forjador Sr. Tolosa pusieron a su disposición sus obras artísticas a fin de que pudiéramos embellecer la Exposición; así como también nuestros consocios Srs. Borobio que dirigió la decoración del local y Díaz Domínguez que ayudó en su labor al Jurado calificador y dibujó el precioso sello del certamen».

Puede decirse, en conclusión, que toda la práctica fotográfica de nuestra ciudad quedó desde entonces aglutinada en torno a tres ejes fundamentales: la Sociedad Fotográfica de Zaragoza; sus Salones Internacionales de Fotografía, y la revista *Aragón* del S.I.P.A.

En las críticas que sobre los «salones» de fotografía se hacían en los diferentes diarios locales y especialmente en esa revista *Aragón*, por parte de periodistas o críticos de arte, o por fotógrafos de la S.F.Z. o profesionales como Jalón Angel, siempre se consideró a los mismos como uno de los acontecimientos artísticos más importantes de la temporada, si no el mayor, para los que se vierten todo tipo de opiniones sobre la concurrida participación extranjera y la nada desmerecedora participación nacional y local, y, sobre todo, a propósito de la fotografía, que estaba inmersa siempre en la eterna polémica de si era o no un arte. A este respecto, en un afán de superación de dudas, el pintor Francisco Cidón publica en la revista *Aragón* (noviembre, 1928) una crítica sobre el IV Salón con estos términos:

«Creo, pues, que el impugnador carácter artístico de la fotografía y este observador profano pudiéramos llegar a una fórmula de avenencia. La fotografía no es arte; pero con la fotografía se puede hacer arte».

Del mismo modo, otro activo personaje de la vida artística local, Eloy Yanguas, matiza sobre sus apreciaciones fotográficas conceptos de vanguardia que él adivinaba ya en su crítica al III Salón desde las



Miguel Faci. Grupo de socios de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza, Zaragoza, 1923

páginas de la revista *Aragón* (agosto, 1927), poco tiempo antes de que, por ejemplo, Alexander Rodchenko escribiese una serie de artículos en la revista *Novy LEF* (1928), respondiendo a sus críticas: «Sólo la cámara puede captar el espíritu de la vida moderna»; o de que Albert Renger-Patzch, padre de la corriente artística alemana denominada «Nueva Objetividad», publicara su libro *Die Welt ist schön* (El mundo es hermoso), también en 1928; y de que Moholy-Nagy afirmara que la fotografía, como otro medio tecnológico, era el estado final de la evolución artística. Eloy Yanguas escribía lo siguiente:

«Hemos observado en este Salón y en los dos que le han precedido, que la fotografía artística dentro de sus límites, ha seguido a las demás artes del color y de la línea en sus nobles inquietudes de vanguardia —no por estériles menos interesantes— y nos hemos encontrado en este Salón Fotográfico con todos los ideales pictóricos antiguos muchos de los moderní-

simos, lo que teniendo en cuenta la escasa lejanía de su ancestral el daguerrotipo, muestra hasta qué punto son finos y sensibles la asimilación y el temple artístico del arte fotográfico. La simple fotografía, la que reproduce mecánicamente el tema, no cuenta para dar una emoción estética más que con la naturaleza del objeto reproducido, y el artista, el fotógrafo, queda en la imposibilidad de *expresarse* lapidado por su propia obra, habiendo reproducido el tema pero no su manera de verlo; en una palabra, habiendo hecho una obra en absoluto objetiva, cuando el arte es precisamente todo lo contrario».

Los Salones continuaron consolidando su categoría y trascendiendo más allá de nuestras fronteras. El grupo de animosos fotógrafos de la S.F.Z. (Manuel Lorenzo Pardo, los hermanos Faci, Requejo, García Carrillo, Ribas, Galiay, Rived, Samperio, Lorenzo Almarza, Rodríguez Aramendía, Joaquín Gil Marraco, Juan Mora Insa, Aurelio Grasa, Jalón



Lorenzo Almarza.  
Marruecos, 1926

Angel, Julio Yanguas, Eduardo Cativiela...) siguió cultivando la fotografía y adquiriendo fama nacional. Pero, como se podía leer en unas anónimas líneas de la revista *Aragón* (abril, mayo, junio, 1939), todavía «las artes tradicionales se niegan tenazmente a admitir en su Olimpo a la fotografía», porque, además, enseguida «surge el crítico que se pregunta con escepticismo si las manchas que contemplan sus ojos, en infinita variedad de motivos, de matices, y de estilos, constituyen una obra de Arte. Pregunta desalentadora para los infatigables artistas de la cámara oscura».

Palabras tan desalentadoras como lo fue el panorama que llegó tras el estallido de la guerra civil española, que, aunque no interrumpió los salones fotográficos de Zaragoza, sí provocó en cambio una notable recesión en el terreno artístico y fotográfico. Pascual Martín Triep, periodista y fotógrafo, que escribía sobre temas fotográficos bajo el seudónimo de «Lumen» llamó, significadamente, «Primer Salón de Guerra» al del año 1940, celebrado en el Salenci-

to de exposiciones del *Heraldo de Aragón*, como otros más. En sus palabras se refleja el fin de una etapa, quizá la más próspera, de la fotografía zaragozana:

«... sensibles claros en el grupo de los que a través de dieciséis años nunca faltaron a la cita de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza. Unos no han podido venir, otros no han querido... Esperemos que pronto amaine la tormenta y el sol de la paz salga para todos, disipando los negros nubarrones que hoy empañan tantas cosas amables».

Unos años antes, en 1935, Aurelio Grasa y Joaquín Gil Marraco habían sorprendido a todos con sus diminutas cámaras Leica (24 x 36 mm en rollo de negativos), que revolucionaron el ambiente fotográfico local. De la misma forma que Robert Capa y otros fotógrafos de la agencia Magnum lo harían mundialmente con sus dramáticos y directos reportajes sobre la lucha en los frentes en nuestra guerra civil, dándoles un duro empleo a sus también diminutas Leicas.



# LAS VANGUARDIAS MUSICALES EN LA FILARMÓNICA DE ZARAGOZA



Álvaro Zaldivar Gracia

«A la memoria de Pilar Bayona y Eduardo Fauquié, zaragozanos que se quedaron en su ciudad para que las vanguardias no pasaran de largo.»

**A**l revisar la renovación cultural que se produjo en los densos y fructíferos años encuadrados entre la primera guerra mundial y la guerra civil española, sorprende comprobar cómo la música culta vivió en esas décadas una de sus etapas doradas, una de esas encrucijadas temporales en las que a la vez que se establece un repertorio magistral cuajado de estilos donde se puede seguir incidiendo para crear, al tiempo se dan cita innumerables tendencias y experimentaciones ofrecidas en principio como fugaces vanguardias minoritarias, pero ocultamente dotadas algunas del germen de lo definitivo y mayoritario.

Manteniéndose aún hoy como la gran aportación radicalmente moderna de la música culta del primer tercio del siglo XX, la vía abierta de la atonalidad —lo que suponía una ruptura pareja al abandono de la figuración en la pintura, apuesta rigurosa-

mente coetánea e íntimamente relacionada por amistades e intereses personales comunes—, propuesta de la llamada segunda escuela de Viena, capitaneada por Arnold Schoenberg, tuvo una respuesta pública fácilmente predecible incluso por los mismos responsables: el rechazo general debido a la voluntaria pérdida de una jerarquización sonora de base acústico-física, con la consiguiente renuncia a la tradicional distinción entre consonancia y disonancia, lo que origina un nuevo concepto de escucha muy lejos de la melodiosidad fácil y la densidad polifónico-armónica propias de lo romántico (un legado vivo que, tras su triunfo total decimonónico, llena con su impresionante inercia, cuando menos, las primeras décadas del siglo).

Inciendo en una búsqueda «inmensa minoría», sólo algunas tendencias ultraprovocadoras, en la línea de los dadaístas y los futuristas, conscientemente marginales, suponían un «más allá» de los principios atonales y después dodecafónico-seriales de Schoenberg y sus discípulos, al proponer desde distintas direcciones una música que trascendiera el binomio consonante/disonante (y su correlativo biensonante/malsonante), planteando así, de hecho, la indiscriminación entre el sonido y el ruido en su más amplio sentido, una suerte de «musicalización



total» (mejor, una especie de totalización musical) que será asumida, tras la segunda gran guerra, como una de las bases fundamentales de las vanguardias metaelectroacústicas de los años cincuenta y sesenta, años no menos provocadores tan bien representados por un discípulo americano de Schoenberg, el célebre John Cage.

Así trazado el mapa estilístico de la música culta de los años diez, veinte y treinta, los creadores que no querían seguir fieles por completo a la sonoridad decimonónica tenían una elección básica: ser intelectualmente atonales (y sus derivados seriales), irónicamente dadaístas o entusiásticamente futuristas, o bien modernos *ma non troppo* dentro de los límites de una flexible tradición tonal que permite tanto el hiperromanticismo como las reacciones antirrománticas, capaz de asumir intenciones

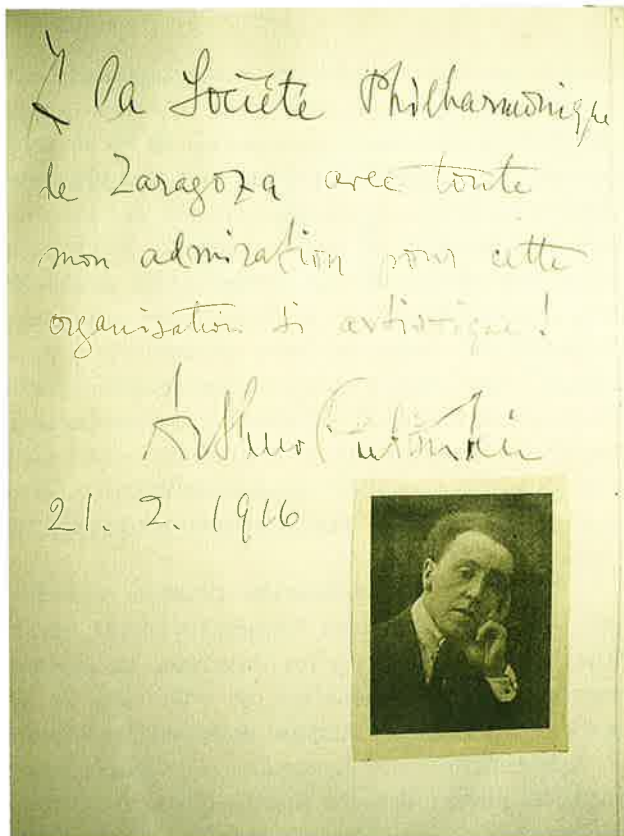
modalfolclóricas nacionalistas como tonaldieciescas neoclasicistas, primitivismos étnicos y sofisticados dandismos. Otra vía posible añadida, peligrosamente mixta, era la de jugar una baza culta en el mundo naciente y pujante de la música popular —dominada por resonancias jazzísticas y latinoamericanas—, o, al revés, proponer relecturas cultistas de los aires y ritmos populares que, gracias a la radio y el disco, invaden y homogeneizan el fondo sonoro mayoritario a uno y otro lado del océano.

Destino uniformizador que, a su nivel, también estaba llevándose a cabo en la música culta, merced a esa misma industria naciente que requería el atractivo añadido de los grandes intérpretes internacionales, formándose un repertorio básico, el de la llamada «música clásica» —de Bach a Mahler—, en donde iban dando cabida, poco a poco, y con un «dignificante» retraso, sólo a aquellas nuevas obras que no supusieran una ruptura total con los principios estético-económicos, irrenunciables para la conservadora música burguesa occidental (esto es, una laxa tonalidad).

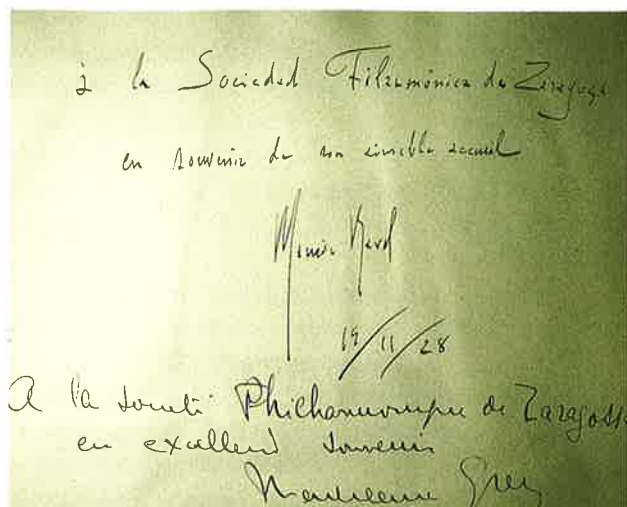
Muy significativo resulta que el porcentaje más alto de los que hoy consideramos ya grandes compositores de esos años se inscriban plenamente en esa —más o menos— total Modernidad Moderada, que en ningún caso debe significar prejuicio al valorar tales obras ni presuponer en sus autores cobardía creadora. Debussy, Strawinsky, Bartók, Falla, Ravel y tantos otros genios musicales siguieron esa senda intermedia, alejada tanto del academicismo tardorromántico como de la agresividad de un riguroso atonalismo o un juego ruidoso.

#### TRADICIONES SOCIALES Y VANGUARDIAS CREATIVAS EN LA VIDA FILARMÓNICA ZARAGOZANA

Interrogándonos sobre si Zaragoza estuvo en el primer tercio de nuestro siglo al tanto de esta renovación musical, cuajada de vanguardias, podemos tomar como un apropiado banco de pruebas las programaciones previstas entre los inicios del año 1914 y la primavera de 1936 por la Sociedad Filarmónica, sede paradigmática para el repertorio solístico, came-



Dedicataria de Rubinstein en el Libro de Oro de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza



Dedicataria de Maurice Ravel en el Libro de Oro de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza

rístico y sinfónico-coral, enriquecido con numerosas incursiones en lo —fragmentariamente— operístico y en la gran música religiosa. Aunque bien es cierto que un juicio definitivo sobre la Zaragoza musical de aquellos años requeriría estudiar, además, en esas mismas fechas la música eclesiástica cotidiana, el teatro musical —tanto la ópera y la zarzuela como otras formas menores—, la música militar, la enseñanza musical y los artesanos y tiendas de instrumentos, partituras y discos, además de los ecos de todo ello reflejado en periódicos y revistas, entre otras muchas cosas; también es verdad que la Sociedad Filarmónica de Zaragoza fue en esas décadas el foco musical más importante de la ciudad, un foro por el que desfilaban de una manera u otra todos los protagonistas musicales de los distintos sectores antes mencionados, así como el lugar más atractivo para las vanguardias cultas, que —por encima de prejuicios provincianos— elegían, tanto en España como en otras naciones, tales ámbitos melómanos cultivados para probar y probarse ante la tradición musical que inicialmente contestaban, pero en la que antes o después querían insertarse.

Repasando la presencia de casi todas las vanguardias cultomusicales en los conciertos ofrecidos por la Sociedad Filarmónica en aquellos días, no

puede decirse que Zaragoza estuviese al margen de lo nuevo. Antes al contrario, la presencia de todas esas vías de expresión moderna moderada (con la comprensible exclusión de la atonalidad, única tendencia que, por su «rigor intelectual», hubiera tenido cabida en la seriedad de los programas de una Sociedad Filarmónica; no así las provocaciones dadaístas o futuristas, más apropiadas en otros ámbitos menos acomodadamente burgueses) confirma la apertura zaragozana a la mayor parte de las sonoridades recientes en un período donde hay mucho y bueno donde escoger. Veamos, sucintamente, en primer lugar la atenta consideración de las nuevas propuestas musicales en un medio conservador en tantos aspectos, para después ocuparnos de una breve enumeración de las distintas tendencias representadas a través de los compositores y sus obras, además de los intérpretes que los incluían en sus recitales.

#### COSTUMBRE, CURIOSIDAD, DIDACTISMO Y MODERNIDAD

Arriba se comentaba cómo en las décadas que tratamos se estaba forjando, internacionalmente, ese llamado «repertorio clásico», y, por tanto, la presencia repetida de determinados autores y obras, enriquecida progresivamente por la inclusión de otros compositores relacionados y por nuevas creaciones de los ya bien conocidos, formaba el grueso de las programaciones filarmónicas zaragozanas, como de las restantes sociedades españolas y europeas similares. Obras de Bach, Haendel, Mozart, Haydn, Beethoven, Rossini, Donizetti, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms, Dvorak, Wagner, Tchaikowsky, Franck, Grieg, Rimski-Korsakoff, etc. son frecuentes en todos los conciertos, mientras destacan entre los españoles los nombres de Victoria, Soler, Arriaga, Albéniz, Chapí, etc.

De su facilidad para insertarse en los mismos recitales junto con cualquiera de esos ilustres nombres dependía en gran medida el triunfo de esas citadas vanguardias moderadas, tanto mejor si no precisaban una situación alejada de tales «clásicos» o confinada en una parte específica del concierto dedicada únicamente a los «modernos». Esa compatibilidad

con el naciente repertorio culto, al punto que es tan infrecuente una velada sólo escuchando clásicos como otra consagrada en exclusiva a los modernos (aunque, para ser justos, debemos resaltar una mayor proporción de mayorías clásicas con toques de modernismo que al contrario), permitía una aceptación rápida por parte del melómano común, sin obligarle anticipadamente a tomar partido y abriendo paulatinamente su sensibilidad hacia nuevos terrenos. En este sentido, es muy significativo el esfuerzo divulgativo, casi didáctico, de las profusas notas que acompañaban casi todos los programas de los conciertos, destacando la costumbre de acompañar los textos originales, con más frecuencia las traducciones castellanas, de los numerosos conciertos de *lieder* y canciones, y el cuidado puesto en las explicaciones de los también frecuentes poemas sinfónicos, sobresaliendo entre éstos el caso del *Don Quijote* de Richard Strauss, interpretado el 24 de mayo de 1916 por la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por el maestro Arbós, para cuya correcta comprensión se editaron tanto unas amplias notas explicativas como una separata con los principales temas musicales, escritos en pequeños pentagramas de fácil lectura.

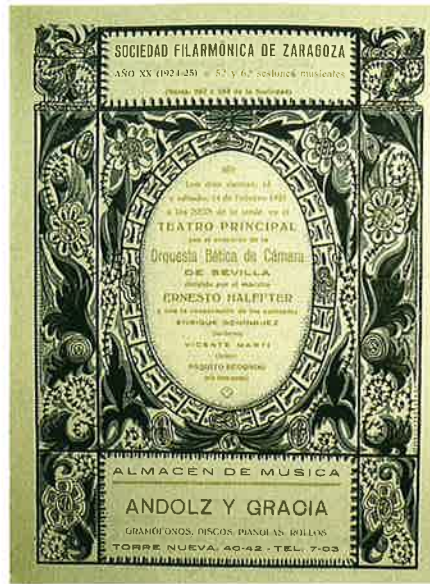
Ordenadamente enviados a casa con la debida anticipación, como así nos lo confirma varias veces desde los propios impresos una casa de publicidad que allí mismo se anuncia, en los ilustrativos programas de los conciertos se informa con todos los datos posibles de cada momento. Por ejemplo, la primera vez que se escucha una pieza de Bartók, el cuarteto op. 7, a cargo del conjunto húngaro Waldbauer-Kerpely, el 26 de marzo de 1925, se nos dice: «Por no haberse ejecutado hasta ahora en España, se carece de datos de esta composición. En cuanto a su autor, pertenece a la joven escuela húngara, en unión de Kodaly y Dohnanyi». Demuestra la rapidez en la puesta al día el que poco tiempo después (el 13 de junio de 1928), con motivo de uno de los recitales de la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Arbós, en los que se interpretan por vez primera en la Filarmonía zaragozana las *Danzas Rumanas* de Bartók, se comente con amplitud de este autor, tratándolo como una figura «de las más considerables de la música europea contemporánea, de cuyas manifestaciones más avanzadas fue un precursor», para llegar

más adelante a resaltar su nacionalismo —«que armoniza, rompiendo con las fórmulas escolásticas, en un sentido de libertad que proviene, en cierto modo, de las prácticas puestas en vigor por el “impresionismo” francés»— y señalando cómo «este proceso del criterio de Bartók como compositor tiene bastante analogía con el que España sufrió con Manuel de Falla».

Además de facilitar una información lo más completa posible, las notas incluidas en los programas habitualmente se proponen transmitir una más que bondadosa actitud ante las vanguardias, si bien a veces mezclando tendencias radicalmente diversas, como, por ejemplo, en las notas correspondientes al recital del 19 de junio de 1926, cuarto y último concierto de la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por el maestro Arbós, que, al hablar de *El Pájaro de Fuego*, cita a Strawinsky como un «ejemplo bien caracterizado de uno de los compositores más prestigiosos de la escuela que pudiéramos llamar ultramoderna (a esta misma escuela pertenecen, con otras variantes, Scriabine y Schönberg)». Unos días antes, el 23 de abril de 1926, con motivo del concierto ofrecido por el cuarteto Flonzaley, señalan que Ravel «está considerado como el portaestandarte de la escuela francesa ultramodernista», demostrando así la tan tradicionalista como abierta, en extremo flexible, por no decir confusa, consideración de lo vanguardista y lo moderno para el comentarista filarmónico.

Muy claro ejemplo de este talante liberal y algo paternalista es el texto incluido en el programa correspondiente a un recital del Cuarteto de Arpas Casadesús, celebrado el 19 de enero de 1926, concierto que se iniciaba con Mozart y se cerraba con Tchaikowsky, y que ofrecía, entre otras obras recientes, un *Preludio y Blues* de A. Honegger. Dicen así sus notas: «Tiene este concierto un interés especial, por ser la primera vez que una agrupación de este género se presenta en nuestra Sociedad, ya que van siendo contadísimos los diferentes aspectos de la Música que nos quedan por escuchar.

»Tiene también el interés de poder oír por primera vez una obra de A. Honegger, el autor de *Pacific 134* (sic), el más genuino representante de ese grupo de músicos, que, saliéndose de las normas de las escue-



Programas de la  
Sociedad Filarmónica

las más modernas y avanzadas, componen música con arreglo a una forma más nueva aún, aceptada con entusiasmo por los ultraístas, combatida por otros con las más airadas protestas y siendo motivo, en todos, de las más enconadas discusiones.

»Sin prejuzgar nada, porque recordamos que las obras de Beethoven no fueron comprendidas en su tiempo y que Debussy era hace bien poco combatido por los mismos que hoy le aplauden con entusiasmo, tenemos que dar, por lo menos, a la escuela de Honegger y a los suyos el valor de un ensayo, cuyo resultado no se puede predecir, y cuyo ensayo tenemos obligación de que sea conocido por nuestra Sociedad.»

Insólito final, no deja de sorprender, agradablemente, esta voluntariosa apertura a lo nuevo, al menos este derecho y deber de estar informados ante las novedades musicales —si bien sólo las que, según criterios filarmónicos comunes, merecían la pena de ser conocidas—, sobre todo cuando esta Sociedad se muestra tan conservadora en su vida interna como muestran las repetidísimas advertencias insertas en los programas. Avisos que tanto se ocupan de estrictos aspectos de orden (acerca del silencio en la sala, propuestas de socios, tarjetas de transeúnte, derechos derivados de la Unión de Sociedades Filarmónicas, cuota de entrada que se quita o se pone según la

proximidad de los carísimos conciertos sinfónicos, así como normas de ocupación de asientos y para el uso de los palcos «según práctica seguida en casi todas las Filarmónicas, sin ningún género de reclamaciones, debido a estar constituidas dichas Sociedades por un núcleo de personas distinguidas y de esmeradísima educación»), como manifiestan el respeto al más tradicional luto, señalando que «los socios que por haber sido baja por luto riguroso o traslado forzoso de residencia soliciten su alta, harán constar con su firma dicha circunstancia, como también fecha y grado de parentesco del primero y motivo del segundo».

Gusto tardorromántico burgués reafirmado en los comentarios de muchos de los programas, de los que debemos destacar, como caso extremo, el largo anexo repartido con motivo de los recitales del célebre pianista Alfred Cortot, ofrecidos el 19 y 20 de diciembre de 1921, un largo texto que incluía, respecto de los 24 preludios de Chopin, la siguiente glosa: «Aunque parezca temerario añadir un comentario al pensamiento musical de la obra maestra de Chopin, Alfred Cortot cree no excederse en su labor de intérprete, permitiéndose evocar, tal como él las siente, las imágenes románticas, ardientes, poéticas o angustiosas que le sugieren estas páginas, únicas en la historia de la Música. 1. Agitato, en do ma-

yor. - Esperando febril a su amada. 2. Lento, en la menor. - Meditación dolorosa; el mar desierto, a lo lejos. 3. Vivace, en sol mayor. - El canto del arroyo. 4. Largo, en mi menor. - Sobre una tumba.» [...] «24. Allegro appassionato, en re menor. - Sangre, voluptuosidad, muerte.»

Obviamente se trataba de una burguesía auto-satisfecha (en su condición de gente distinguida, elegante y selecta, por usar los adjetivos más frecuentes en los deliciosamente pintorescos anuncios de la época, que ocupan buena parte del espacio de los programas de mano), aficionada tanto a lo sentimental como a la nota curiosa (por ejemplo, el hecho de destacar, en el historial del pianista Edouard Risler, que actúa el 9 de mayo de 1917, que «es actualmente soldado del ejército francés, estando movilizado desde el comienzo de la actual guerra; y es con una autorización especial del Gobierno francés, que viene a España a dar algunos conciertos»). Destaquemos entre estas frecuentísimas curiosidades cómo en la biografía de Samuel Coleridge Taylor, compositor del que se presenta una obra el 19 de febrero de 1918, a cargo de la Orquesta Valenciana de Cámara, dirigida por Eduardo López Chávarri, se nos dice entre otros méritos académicos y artísticos que «además, conviene notar que el padre del compositor era de Sierra Leona». Asimismo se destaca, con motivo de este mismo concierto y el del día anterior, ambos a cargo de la citada Orquesta Valenciana, cómo se han tenido que sustituir las obras para piano y orquesta, ya que, como consta en una separata editada al efecto, «el pianista Sr. Nin telefona desde París manifestando que por ligera indisposición no puede venir en las fechas».

Es también nota curiosa, que nos habla con claridad de las familiares relaciones entre los intérpretes, la directiva filarmónica y sus socios, el detalle de señalar, en ocasiones repetidas, como el recital del 17 de mayo de 1921, tercera y última velada de la Sinfónica de Madrid, con el maestro Arbós, «debiendo marchar la orquesta para San Sebastián y Bilbao, una vez terminado el concierto, COMENZARA ESTE PUNTUALMENTE, a la hora señalada de las CINCO DE LA TARDE» (diciendo lo mismo, pero marchando para San Sebastián y Burdeos en el programa del 17 de mayo de 1922).



Pilar Bayona en su primer concierto con la Filarmónica. 1910

#### AUTORES DE LA VANGUARDIA EN ZARAGOZA

Después de esta anecdótica visita a la mezcla de tradición y modernidad de los melómanos cesaraugustanos, debemos repasar sumariamente las vanguardistas tendencias musicales presentes en esos años dentro de los programas de la Sociedad Filarmónica. Para ello, basta proponer aquí una selecta lista de autores para demostrar sin dudas la vinculación de la

sociedad zaragozana a casi todas las escuelas musicales cultas del momento. Señalemos, en primer lugar, la presencia de los más avanzados músicos españoles, entre los que destacan Granados (que había venido personalmente a la Filarmónica antes del inicio de la gran guerra), Falla (con una nutrida presencia continua de su obra), Turina (que viene personalmente a interpretar creaciones suyas el 28 de abril de 1925, acompañando a la cantante griega Crisena Galaffi, y del que se escucha, en estreno en España, su cuarteto en la menor, a cargo del Cuarteto Rafael, de especiales vinculaciones zaragozanas, en un recital celebrado el 29 de abril de 1932) y Conrado del Campo (quien viene a dirigir a la Orquesta de Cámara de Zaragoza el 2 de abril de 1935 y, además de interpretar otras obras suyas y de otros autores, estrena en Zaragoza su *Aragonesa*, obertura-capricho escrita expresamente para ese concierto).

Unos más habituales que otros, en las sesiones filarmónicas se escuchan con asiduidad obras de casi todos los compositores españoles jóvenes y no tan jóvenes. Algunos vienen personalmente a Zaragoza y presentan su obra —en ocasiones no las dos cosas al tiempo, al tener separadas sus carreras concertística y creativa—, como Calés (que él mismo dirige su primera sinfonía con la Orquesta Sinfónica de Madrid, el 19 de mayo de 1915), Joaquín Nin, Eduardo López Chávarri (cuyas *Acuarelas* dirige, al frente de la Orquesta Valenciana de Cámara, el 18 de febrero de 1918), Ernesto Halffter (que ofrece a Zaragoza, al frente de la Orquesta Bética de Cámara de Sevilla, dos representaciones de *El Retablo de Maese Pedro* los días 13 y 14 de febrero de 1925), Juan Lamote de Grignon, Tomás Bretón (al que, con motivo de una visita zaragozana, se le organiza una sesión-homenaje el 28 de mayo de 1919) y el propio Arbós (que presenta creaciones propias y orquestaciones de otros con cierta frecuencia).

Asimismo, se escuchan obras de Pedrell, Esplá, Usandizaga, Guridi, José Antonio de San Sebastián —el conocido Padre Donostia—, Otaño, Infante, Barrios, Moreno Torroba, J. Gómez, M. Palau, Remacha, Pittaluga, A. Salazar, J. Rodrigo, Mompou, etc., además de los sudamericanos Villa Lobos y Ponce y del donostiarra reconvertido en director cubano Pedro Sanjuán.

Representada también ampliamente es la variada escuela rusa (entendida en un sentido necesariamente ancho, tanto geopolítico, con la guerra y revolución de por medio, como estético-estilístico, dadas las diferencias entre los tradicionalistas tchaikowskianos, los típicos rimskianos y los más modernos, tanto europeístas como soviéticos), ya que con asiduidad se escuchan partituras de Strawinsky, Rachmaninoff, Glazunoff, Tcherepnin, Prokofiev, Ivanoff, Scriabine, Ippolitoff-Ivanoff, Miaskowsky, Glière, Mossolow, Shostakovich, etc.

De bien nutrida puede calificarse, por su parte, la nómina de los compositores austrogermanos (muchos de ellos ciudadanos del mundo tras la primera gran guerra), encabezados por el admirado y frecuentísimo Richard Strauss, pero donde también figuran Max Bruch y Max Reger, tradicionalistas como Kreisler y Korngold, junto a progresistas como Hindemith. Destaquemos, asimismo, la presencia de suizos, como Ernst Bloch; polacos, como Tansman; bohemios, como Weinberger; rumanos, como Enesco, y una especial embajada húngara, protagonizada por Dohnanyi, Kodaly y Bartók, además de la singular personalidad del finés Sibelius.

Otra escuela que se escucha en las veladas filarmónicas es la americana (representada por britanizados, como John A. Carpenter, y por jazzísticos, como Gershwin —de quien se escucha, el 9 de diciembre de 1930, en versión de dos pianos, su *Rapsodia en Blue*—, además de por un recital, el 22 de diciembre de 1926, de «cantos espirituales», a cargo de The Fisk Jubilee Singers), unida especialmente a la escuela inglesa, que tiene también una selecta ficha de compositores, entre los que destacan Elgar, Vaughan Williams, F. Bridge y G. Holst.

Famosos creadores —a través de obras más o menos célebres— del arte italiano como Puccini, Mascagni, Malipiero, Wolf-Ferrari y Respighi (cuyos *Pinos de Roma* tienen tal éxito tras su presentación, dirigida por Arbós, el 15 de mayo de 1922, y posterior nueva escucha a cargo de la Filarmónica de Madrid, dirigida por Pérez Casas, el 12 de noviembre de 1930, que son nuevamente programados «a petición de gran número de asociados», por el mismo conjunto, el 12 de noviembre de 1931) se ofrecen con cierta asiduidad a los filarmónicos zaragozanos, además de

contar con la visita personal del pianista y compositor Alfredo Casella, quien presenta su *Pupazzetti*, junto a las *Noces* de Strawinsky, al frente de la «Agrupación Artística» el 25 de marzo de 1930, contando entre los cuatro pianistas de su grupo a un alumno suyo de entonces: el más tarde célebre Nino Rota.

Al final de esta lista de nacionalidades musicales hemos dejado la importantísima presencia de la escuela francesa, tan íntimamente ligada a la española, con la que iniciamos este resumen de vanguardias. El dominio de las obras de Debussy y Ravel (que incluso cuenta en la programación filarmónica con un monográfico «Festival Ravel», con la participación como pianista del propio Maurice Ravel, para el 14 de noviembre de 1928), junto a las de Fauré y Dukas, es verdaderamente abrumador, figurando además con asiduidad partituras de otros relevantes artistas de la cultura musical gala, como D'Indy, Schmidt, Roussel, Ducasse, Pierné, Ibert, Milhaud, Honegger, etc.

### LOS GRANDES INTÉRPRETES

Uniendo creación e interpretación en bastantes casos, puesto que algunos de los compositores antes citados no fueron menos admirados como instrumentistas o directores, en las décadas que tratamos se había consolidado una pléyade de ejecutantes que formarían, al paso de unos años, una auténtica nómina de mitos de la interpretación musical en sus respectivas especialidades. Muchos de estos grandes instrumentistas eran, asimismo, los responsables directos de la difusión de las vanguardias, ya que su prestigio —adquirido y sostenido principalmente con sus versiones del gran repertorio clásico-romántico— les permitía presentar al público, con unas expectativas de aceptación previa realmente muy satisfactorias, las grandes obras de los nuevos compositores, con frecuencia encargos realizados por ellos mismos a los creadores —a veces, incluso en condiciones de exclusividad más o menos relevantes—. Esta labor de difusión de la modernidad suponía, al mismo tiempo, y en no pocos casos, una especie de censura previa al público, ya que se trataba de

un círculo peligrosamente cerrado: si la obra no agradaba al gran intérprete, él no la interpretaría, y si no se interpretaba a cargo de una personalidad tan relevante, su aceptación podría disminuir, ser más lenta e incluso no llegar nunca, y por ello los creadores debían muchas veces plegarse a las exigencias de estos virtuosos, convertidos en ídolos de masas gracias a su extraordinaria difusión por medio del incipiente, pero ya arrollador, mundo de la radio y del disco.

Que estos grandes nombres, a pesar de la relativa lentitud e incomodidad de los transportes, viajaran por todo el mundo era una consecuencia más del creciente culto al intérprete, ya que su asistencia suponía no sólo poder escuchar versiones especialmente cualificadas y afamadas de los clásicos, sino también una señal de lujo y una ventana abierta a lo nuevo, tanto por ellos mismos como por el nuevo repertorio, que solían ofrecer sabiamente mezclado entre las repetidas perlas del repertorio culto.

Una Sociedad como la Filarmónica de Zaragoza, consciente de los beneficios de tales fichajes, tuvo siempre en cuenta este especialísimo atractivo, y así pasaron por sus programaciones los nombres más ilustres de las más variadas especializaciones. Citemos, a título de ejemplo, entre los grandes españoles, muchos de ellos residentes total o parcialmente en el extranjero, a los pianistas Ricardo Viñes, José Cubiles, José Iturbi, Joaquín Nin y Leopoldo Querol, además de los zaragozanos Eduardo del Pueyo, Luis Galve y Pilar Bayona, mujer conectada con artistas de todo tipo, interesada por toda música y especialmente atenta a las nuevas sonoridades de su tiempo, que supo compaginar su vocacional residencia zaragozana, en la que ejercía de auténtica animadora cultural del más alto nivel, con su apertura al exterior mediante sus relevantes contactos profesionales y sus seleccionadas giras por España y el extranjero.

Intérpretes destacables, también españoles, que desfilaron por los programas filarmónicos fueron Gaspar Cassadó y Pau Casals, violoncellistas, y el guitarrista Andrés Segovia, entre los solistas; mientras que de entre los conjuntos debemos citar, en primer lugar, a la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por el maestro Enrique Fernández Arbós (cuya presencia al finalizar cada temporada supuso un hito



Pilar Bayona con el violinista Juan Marín, 1916

musical inigualable, permitiendo la audición periódica de la más importante nueva música española e internacional). Merece asimismo una cita singular la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por Bartolomé Pérez Casas, cuyas frecuentes visitas favorecieron no poco a las vanguardias patrias y extranjeras. Añadamos a esta ilustre lista la Orquesta Sinfónica de Barcelona, dirigida por Lamote de Grignon; la Orquesta de Cuerda de la Asociación de Música de Cámara de Barcelona, dirigida por el maestro Raventós; la citada Orquesta Bética de Cámara de Sevilla, con Ernesto Halffter en su podio, además de la también referida Orquesta Valenciana de Cámara, dirigida por López Chávarri. Sumemos a lo anterior la Banda Municipal de Madrid, el Doble Quinteto Español de Música de Cámara de Madrid, el Quinteto de

Viento de la Banda Republicana (antes de Alabarderos), el Cuarteto Renacimiento (con Eduardo Toldrá como primer violín), el Cuarteto Rafael (con el violinista zaragozano Rafael Martínez del Castillo), el cuarteto de laúdes «Aguilar», etc., a lo que debemos añadir las agrupaciones zaragozanas de aquellas décadas: la Orquesta de la Asociación de Profesores Músicos de Zaragoza (dirigida por José Híjar y por Teodoro Ballo), la llamada «Orquesta de Lully» (un doble quinteto de cuerda y viento con piano), la Orquesta Sinfónica de Zaragoza (dirigida por Luis Aula, quien, además, presentó en distintos conjuntos, con frecuencia, creaciones suyas al público filarmónico), la Orquesta de Cámara de Zaragoza (dirigida por Andrés Araiz) y el Orfeón Zaragozano (dirigido por Ramón Borobia).

Entre los intérpretes extranjeros, por su parte, señalemos los célebres pianistas Arthur Rubinstein (que visita con relativa frecuencia Zaragoza, y presenta en uno de sus recitales, el 17 de abril de 1925, la versión pianística de *Petruschka*, de Strawinsky, escrita expresamente para él), Alfred Cortot, Blanche Selva, Wladimir Horowitz, Arthur Schnabell y Claudio Arrau. Una lista inmejorable, que aún se enriquece con la presencia del violinista Jacques Thibaud, la clavecinista Wanda Landowska (en cuyos conciertos filarmónicos alternaba el piano con el clavecín), la liederista Elena Gerhardt y la cantante Elisabeth Schumann (que actuó acompañada por su marido, Karl Alwin, director de la ópera de Viena) entre otros solistas insignes. De los conjuntos, lógicamente más camerísticos que propiamente orquestales, sobresalen la Sociedad de Instrumentos Antiguos de París (presidida por Camilo Saint-Saens), la Agrupación Taffanel (Sociedad de Instrumentos de Viento de París) y la citada Agrupación Artística, dirigida por Casella, además de numerosísimos cuartetos (Rosé, de Viena; Wendling, de Stuttgart; Rebner, de Francfort; Zimmer, de Bruselas; Capet, de París; Poltronieri, de Milán; Belga; Pro Arte, de Bruselas; los antes comentados húngaro Waldbauer-Kerperly y el suizo Flozaley y el London String Quartet), además de tríos (como el Pozniak), quintetos (como el Instrumental de París) y agrupaciones infrecuentes, como el referido Cuarteto de Arpas Casadesús y el cuarteto vocal ruso femenino «Lel».





Comida-homenaje a Pilar Bayona en la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, 1935

### A MODO DE CONCLUSIÓN

Quizás, ante esta nómina de compositores e intérpretes, escuchados en mayor o menor medida y con más o menos asiduidad, no deba decirse en propiedad que la Zaragoza del primer tercio del siglo XX fuera una ciudad de vanguardias, pero tampoco puede entenderse que vivió al margen o de espaldas a la mayoría de las vanguardias musicales de su tiempo. Con más o menos rapidez (sobresalen, en el apartado positivo, algunos ejemplos internacionales, como el *Apolo Musageta*, de Strawinsky, presentado en París por Diaghileff en junio de 1928 y ofrecido en Zaragoza el 11 de junio de 1929, a cargo de la Sinfónica de Madrid y el maestro Arbós; o como la *Passacaglia* en do menor, de Bach-Respighi, que la referida sinfónica madrileña, con Arbós en el podio, interpretó en Zaragoza el 8 de junio de 1931, cuando había sido escrita en 1929 y estrenada en Nueva York por Toscanini en 1930), lo cierto es que los filarmónicos zaragozanos podían escuchar en vivo, y a cargo de muchos de los más reputados intérpretes mundiales, obras —capitales o ilustrativas— de prácticamente la totalidad de las tendencias modernas dentro de la música culta occidental, exclusión hecha (ya comen-

tada y hasta cierto punto comprensible) de la atonalidad y el serialismo dodecafónico y de las inquietantes incursiones experimentales en el absurdo, los sueños y los ruidos.

Entrados en la segunda mitad de los años treinta, la guerra civil española y su posterior larga posguerra, contemporánea de la segunda gran guerra mundial y sus duras secuelas, marcarán una ruptura socioeconómica radical, que, por supuesto, cambia también el perfil artístico-musical hispano, produciendo una grieta estético-compositiva mucho más profunda de lo que entonces oficialmente se reconocía (aunque quizás un poco menos de lo calculado en la transición), que se reflejará claramente en las generaciones de creadores e intérpretes a uno y otro lado de tales fechas.

Para ser justos, hemos de reconocer, asimismo, que tampoco las vanguardias de los años cuarenta y siguientes eran las mismas, ni tenían posibilidades parecidas de ser aceptadas por el público filarmónico, unos melómanos ya más que satisfechos por toda la riqueza de un pasado musical cada vez más amplio y mejor conocido, que además había incluido entre los «clásicos» a una buena porción —sobre todo, los tonales más o menos ortodoxos— de los revolucionarios y modernos de aquéllos mucho más que locos años diez, veinte y treinta.

Desde entonces ha pasado medio siglo, y lo preocupante es que hoy, casi al finalizar el milenio, y salvo para un minoritario público especialmente sensibilizado ante el arte sonoro contemporáneo, siga siendo «moderno» Strawinsky (cuyos éxitos fundamentales se sitúan en torno a 1913) y que aún parezca demasiado agresivo el *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg, una fascinante creación que tiene ya más de ochenta años. Pero la explicación de algunas de estas intranquilizadoras apreciaciones requiere una larga y compleja historia de dimensión internacional. Y en Zaragoza aún nos queda por escribir nuestra pequeña gran historia musical del siglo XX, donde, sin duda, nos aguardan miles de sorpresas, como bien lo demuestran las tres décadas escasas que acabamos de inventariar parcialmente ahora a través de las programaciones de esos «años musicales» de la Sociedad Filarmónica.

# MÚSICA POPULAR Y ESPECTÁCULOS



Javier Barreiro

**E**n las nuevas formas de sociabilidad que advienen en el período de intersiglos, la música popular ocupa un lugar fundamental por lo que tiene de integración de sensibilidades y de aglutinación en nuevos ámbitos, que constituyen un foro donde la actualidad se recrea y reelabora de acuerdo con baremos que poco tienen que ver con los de períodos anteriores.

Es verdad que si hablamos de música popular debemos seguir otorgando un protagonismo indelible a la zarzuela y sus subformas. Este género, habitualmente minusvalorado y malinterpretado, es el que más se representa, el que más se edita en discos, rollos de cera, papeles pautados o partituras y el que no se cae de la boca de nuestros abuelos, a través de los que —en sus más inspiradas romanzas— ha llegado a nuestra generación. Pero el advenimiento de las variedades había dado lugar a un sincretismo que daba una dirección muy distinta a lo que hasta entonces había sido la canción popular en España, siempre tan vinculada con el teatro. Desde Juan del Encina, éste estuvo sembrado de bailes y piezas cantables. Las *variétés*, en su cuna francesa, anduvieron siempre coqueteando con lo que podríamos denominar «prevanguardias», y no hay más que atender a sus escenografías o cartelistas para encontrar fáciles pruebas.

Desde el inaugural género bufo con *El joven Telémaco* (1866), de Eusebio Blasco y Rogel, la in-

fluencia extranjera se hará cada vez más sensible en los cantables. Los salones de espectáculos a partir de la década de los 80 mostrarán continuamente cantantes y bailarinas extranjeras, que ampliarán muy significativamente el gusto público. Así surge un fenómeno que no tenía precedentes: un intérprete entona un cantable autónomo en escena, la llamada canción unipersonal —en su origen, siempre femenina—, lo que, además, permite lo que es otra de las novedades de la época: la mostración de carne en el escenario. El sexo empieza a ser tímidamente público a través del espectáculo del baile y de la canción.

Efectivamente, las primeras piezas que se interpretan provienen del repertorio teatral, sea zarzuela, género chico o género ínfimo, pero pronto se va a recurrir a traducciones de *couplets* franceses, *canzonettas* italianas o fragmentos de operetas europeas, lo que va a ampliar el espectro sin dejar de abarcar los elementos tradicionalistas o costumbristas, siempre tan presentes en un país tan ruralizado, segmentado y arcaico. Pero la facultad de nacionalizar los géneros, tan propia de nuestra peripecia histórica, va a incidir también en estos terrenos, y a partir de la primera década del siglo canción y actualidad van a estar cada vez más unidas. *Cinematógrafo nacional*, revista cómico-lírica que tiene como hilo conductor la fascinación visual producida por el mero arte, es de 1907. La guerra de Marruecos, el bolchevismo, la Semana Trágica, los personajes y acontecimientos del día van a pasar a la canción con una

velocidad vertiginosa, propia sólo de tiempos tan dinámicos como éstos.

Así, las artistas de *variétés* se van a convertir en uno de los mitos fundamentales del período. Portadas de revista —hasta de las que hubieran podido parecer más inesperadas como *Blanco y Negro*, *ABC* u otros diarios conservadores— reproducen las efigies y dedican grandes espacios informativos a sus figuras. Un fenómeno tan masivo entonces como el del intercambio de tarjetas postales tiene en ellas su principal filón. Pintores y literatos les dedican cada vez más atención en sus obras y comienzan a seguir sus pasos en la vida real. Los romances de cupletistas y toreros son el ingrediente casi exhaustivo de lo que hoy llamaríamos prensa del corazón y su importancia en la sociabilidad se asemeja en alto grado a la que hoy ostenta el fútbol.

Todo ello conlleva una ampliación de los ámbitos de esparcimiento. El español siempre se había divertido en la calle: toros, teatro, verbena, taberna y, más modernamente, en el café, o el salón de *variétés*, que podía tomar formas muy diversas e incluir desde cinematógrafo a casa de citas. El fundamental invento del fonógrafo, que democratiza la canción, permite que ésta también llegue a lugares cerrados como el prostíbulo, la casa familiar o los bailes al aire libre.

Todos estos fenómenos están sin estudiar y llama verdaderamente la atención cómo se ha podido afrontar este período sin tener en cuenta lo que constituía el esparcimiento fundamental de sus pobladores. Ocio, sexo, evasión, actualidad y, por consiguiente, sensibilidad y estética tienen reflejo fundamental en él. Sabemos todavía muy poco acerca de ello. Estos apuntes no son sino un marco en el que encuadrar unos cuantos hilos sueltos de un camañazo que debieran llevar investigaciones más exhaustivas.

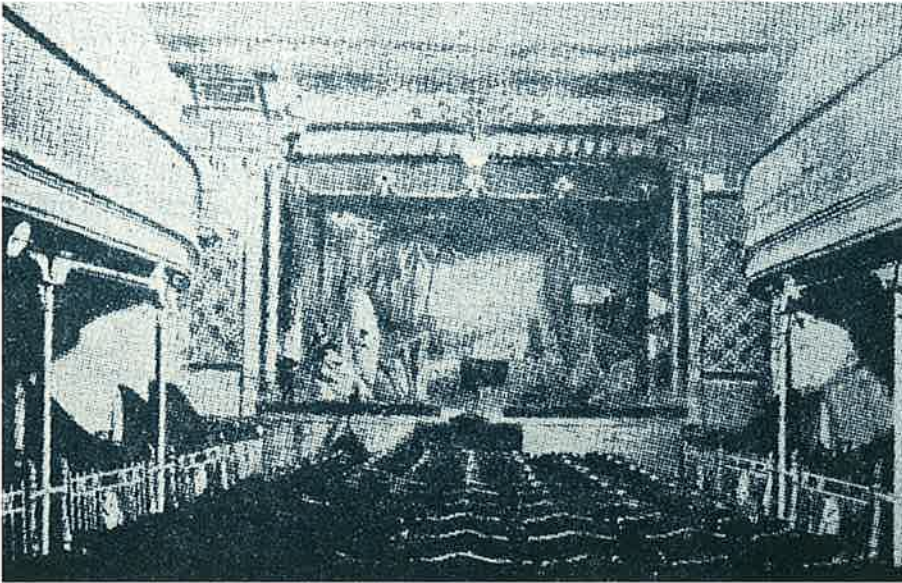
\* \* \*

Zaragoza en 1914 dispone de dos cinematógrafos fijos: el Ena Victoria<sup>1</sup> en Coso, 52 y el Alhambra<sup>2</sup> en Independencia, 28. Al Teatro Principal hay que añadir el Teatro Circo<sup>3</sup> en San Miguel, 10, el Teatro Parisiana<sup>4</sup> en Independencia, 25 y el Pignatelli<sup>5</sup> en Independencia, 21. Junto al Teatro Circo, en el solar que ocupa actualmente el Gran Hotel, se abrió en 1914 una especie de parque de atracciones —el

Saturno Park—, donde se dieron todo tipo de actuaciones. Al otro lado del Paseo, en el número 24, está el Salón o Teatro Variedades<sup>6</sup>. Por otra parte, un fenómeno desatendido y fundamental en el período —el deporte— ya congrega la atención, y, al menos, tenemos tres frontones en las afueras —Paseo de los Plátanos, Hernán Cortés y Miguel Servet—, el tiro de pistola en la Quinta Julieta y el velódromo en el comienzo del Paseo Sagasta. Había también 60 cafés y unas 400 tabernas para una población de unos 120.000 habitantes<sup>7</sup>. Hasta los años 30, en que el cine sonoro depara la apertura de nuevos cines y la conversión de salas de espectáculos en ellos, el panorama va a cambiar muy poco.

Se citan los cines porque en ellos se alternaba la proyección de películas con las representaciones de variedades. Un público tan amigo de la palabra como el español parece que no podía soportar las películas mudas por más que fueran acompañadas de piano, explicador y los numerosísimos comentarios espontáneos. Y, cada tanto, había que alternarlo con

1. Inaugurado el 2 de mayo de 1908, día siguiente al de la magna apertura de la Exposición Hispano-Francesa. Para ampliar el Banco de Aragón fue derribado a fines de 1942.
2. Inaugurado el 7 de octubre de 1911.
3. Construido en 1887 por Ricardo Magdalena e inaugurado el 1 de octubre, fue reedificado por el mismo arquitecto ocho años más tarde, tras sufrir un aparatoso incendio.
4. Inaugurado el 29 de abril de 1910, se cerró en 1934 ya como cine. En su solar se edificó el teatro Argensola.
5. Construido en 1878 por Félix Navarro, y para muchos el mejor teatro de verano del país, fue derribado en 1915. Las últimas actuaciones se dieron en octubre de 1914 a cargo de una compañía de *variétés*, con Pastora Imperio y Emilia Benito como primeras figuras. Ocupaba el edificio actual de Correos.
6. Se inauguró en octubre de 1899 para exhibiciones cinematográficas y fonográficas, pero pronto se convirtió en el escenario más apropiado para las *variétés* por las reducidas dimensiones de su escenario, que no permitía la representación de grandes obras teatrales. Después pasó a denominarse Cinema Aragón y, tras grandes reformas, Cine Actualidades.
7. Cf. para alguno de estos datos *Guía regional. 1914. Zaragoza. Huesca. Teruel*, Barcelona, Imprenta de Mariano Galve, s. f. Para todo lo relacionado con el mundo del espectáculo sigue siendo extremadamente útil el volumen de José Blasco Ijazo, *Los que fueron y los que son. Casi dos siglos de curiosa historia*. Hay edición moderna en Los Libros de *El Día*, Zaragoza, 1986.



Teatro Variedades

actuaciones en vivo en las que, por supuesto, predominaba la canción. En los cafés, igualmente, solía haber un escenario en el que, a menudo, se daban actuaciones de acuerdo con la categoría del local. Por citar alguno de los más significativos, el Ambos Mundos, en Independencia, 30 y 32, había sido inaugurado el primero de octubre de 1881, y entonces se dijo que era el mayor de Europa; poseía un magnífico jardín y en él se dieron muy importantes actuaciones hasta su cierre en 1955. Igualmente, el gran café Royalty, en Coso, 35 (Plaza de la Constitución), con conciertos nocturnos y cuya ilustración publicitaria en la guía de Zaragoza 1928-1929 está firmada por Penagos. Este fue el primer café que tuvo el privilegio oficial de permanecer abierto hasta hacerse de día. En los años veinte dirigía la orquesta el maestro Vázquez, de la que formaba parte el albino Cuevas, primer jazz-band que vino a Zaragoza con la compañía de opereta y revista de Esperanza Iris. Había otros muchos cafés con orquesta, como el Moderno\* de la calle Alfonso o el Alaska, que duró mucho más, en el paseo de la Independencia, donde por una peseta se tenía derecho a café con cuatro terrones, copa de licor y presenciar la actuación, fuera de concierto, zarzuela, cuplé o varietés.

Zaragoza fue siempre plaza difícil por las especiales características de su público. Entendido, hiper-

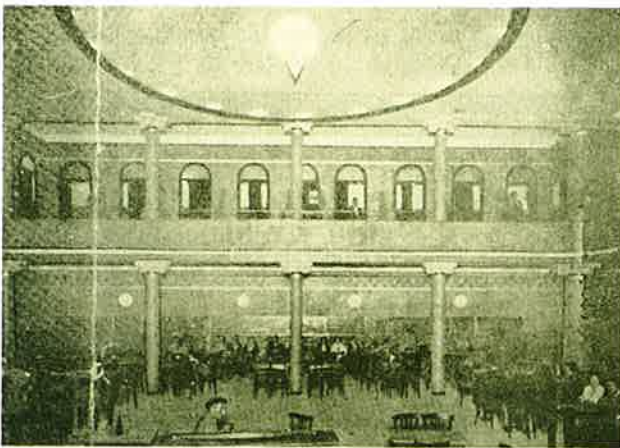
crítico, susceptible, feroz ante el engaño y con la ausencia de inhibición que habitualmente se nos atribuye. Los pateos y escándalos eran plato frecuente. Para los actores, para los divos de la ópera y para las cantantes populares. La Fornarina, por ejemplo, sufrió las iras de los circunstantes en su debut en el Teatro Parisiana el 2 de abril de 1913. Era culta, delicada, bellísima y cantaba con más gusto y originalidad que la mayoría. Sucede que se había lanzado una propaganda excesiva, con carteles luminosos de hilera a hilera en los árboles del paseo, cajas de cerillas, tarjetas postales, membretes en las monedas de diez céntimos, *affiches* por todos los lados y, además, el precio de la butaca subió a 6 pesetas. En el repertorio de la Fornarina figuraban canciones como *El sátiro del ABC*, *Mi debut en provincias*, *Aventuras de don Procopio en París* o *El polichinela*, que nos pueden dar una idea de hacia dónde iban los tiros. A la Fornarina se le anunciaba como algo del otro mundo, y el público zaragozano debía dejar bien sentado que aquí nadie se chupaba el dedo.

Aunque Zaragoza no podía tener el dinamismo de las capitales castellana y catalana, su ubicación geográfica y su tradición teatral deparaban que por aquí pasaran todas las principales figuras y atraccio-

8. Abierto en 1902, se cerró en 1945.

nes del momento. Por otro lado, la movilidad urbana y socio-económica provocaba una continua transformación de los lugares y formas de diversión. Como se dijo, en los cines se daban variedades, y en los salones de variedades, cine. El teatro era sumamente ecléctico y los cafés programaban un poco de todo, incluso cine, como ocurría en el Ambos Mundos. Surgían grandes complejos de espectáculos como el citado Saturno Park —pabellones instalados en la Huerta de Santa Engracia, en pleno trance de urbanización, que se construyeron recién terminada la guerra europea—, en el que había sala-teatro dedicada a las variedades, bailes y juego con ruleta y bacará. Un ambiente cosmopolita que coexistía con la mugre de otros salones ínfimos en el corazón de la Zaragoza antigua. Después —ya a principios de los 30— surgió otro gran complejo de espectáculos: el Iris Park<sup>9</sup>, en los terrenos del actualmente sentenciado teatro Fleta. Por estos lugares pasaron Josephine Baker, las principales revistas de Madrid, del Paralelo y del Ruzafa de Valencia. Más tarde, las espectaculares revistas de Velasco y el fenómeno nacional que constituyó Celia Gámez. Antes de la guerra surgieron cabarets elegantes, aunque —según el testimonio de los contemporáneos— más aburridos, como el Lido y el Maxim's.

El teatro propiamente dicho cada vez se circunscribe más al consumo de la burguesía. Incluso el Principal, que de 1907 a 1914 atravesó una época



El Royal, año 30. Actual Salón Oasis

muy poco brillante, con cuatro cambios de empresa y con sólo algún hito aislado, como el estreno de la ópera *Zaragoza*<sup>10</sup> o los conciertos de Sarasate, en realidad vinculados a las festividades propiciadas en 1908 por la Exposición Hispano-Francesa conmemorativa de los Sitios, hubo de cambiar sus directrices a partir de que Manuel Romeo empuñase el timón. Este creó las *matinéés* de abono, y, aunque, por supuesto, se siguió programando teatro, fue la zarzuela el género más popular. Pero no se olvidó lo cosmopolita, y por allí pasaron las famosas compañías argentinas de Camila Quiroga, Muiño-Alippi o Rivera-De Rosas, que tanto contribuyeron a la difusión del tango, verdadero fenómeno social en las décadas del 20 y del 30. Pero el eclecticismo era absoluto. Se pudieron ver las operetas más famosas, género a la sazón pujante en Europa, a la soprano Geneviève Vix, tan conocida por su voz como por sus amores con Alfonso XIII, a la famosísima bailarina Louise Fuller o a los mismísimos ballets rusos de Diaghilev.

El resto de los teatros programaba tres funciones diarias —a las 15, 18 y 22 horas—, con tres o más espectáculos diferentes, en los que todo cabía. El diario *El Noticiero* brama el 5 de julio de 1921 sobre la próxima actuación en el Teatro Circo de la Chelito, una de las más tópicas encarnaciones de lo prohibido y mito erótico para el subconsciente de varias generaciones. Esta mujer que trajo de Cuba la rumba bailada con vertiginoso ritmo de pechos desnudos; que institucionalizó la prostitución de alto copete, administrada férreamente por su madre, doña Antonia; que dio lugar a una novela como *La Coquito*, de Joaquín Belda, cuyas ediciones multiplicaban por decenas las de los noventayochistas; que, dicen, si inició sexualmente al rey y de la que, sin embargo, no conocemos sino episodios aislados ante la fla-

9. Inaugurado el 10 de julio de 1931 con la compañía del maestro Penella, era el más capaz de Zaragoza, con un aforo de 2.240 localidades.

10. Basada en el episodio de Galdós, con música de Arturo Lapuerta, fue estrenada el 5 de octubre de 1908, con asistencia de los autores, José Ortega Munilla, director de *El Imparcial*, Miguel Moya, director de *El Liberal* y otros personajes influyentes, no obtuvo ningún éxito. V. José García Mercadal, «Galdós, Aragón y la ópera *Zaragoza*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXXIV, 1971, pp. 727-736.



José y Regino Borobio. Café Alaska, 1933

grante ausencia de investigaciones sobre trayectorias tan ilustrativas.

Del resto de los salones más pasajeros o inestables tenemos en Zaragoza la inestimable supervivencia del Oasis, fundado en 1914, aunque en sus diez primeros años no fuese sino un cabaret de segunda fila en el que al principio acudían alemanes refugiados. En 1917 se le puso el nombre de Royal Concert, que fue derivando a Real Concierto, Salón Variedades y Salón Oasis, nombre propuesto por Cistué de Castro. Al hacerse cargo diez años más tarde de su fundación Ricardo Moreno, se le dio otro vuelo. Por allí pasaron Tórtola Valencia, Pastora Imperio, Agustín Irusta, La Cachavera, Estrellita Castro, Miguel de Molina y tantos otros. La historia del Oasis, tan vinculado a la domesticidad y a la mitología ciudadanas, está por hacer, aunque exista

un libro más bien anecdótico<sup>11</sup> y en Francia ya se hayan adelantado a nosotros en programar alguna investigación.

En ámbitos más populares, la música, generalmente de organillo, tenía su lugar en las verbenas, que fueron decayendo en el transcurso del siglo. De la playa de Torrero y los alrededores del canal, donde estaba su principal reducto, fueron desplazándose a lugares como el Saturno Park y perdiendo progresivamente su carácter tradicional, aunque sin desaparecer nunca del todo.

11. Miguel Ángel Brunet Larroche. *El Oasis*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1990.



La Fornarina

Zaragoza fue también cuna de grandes artistas de la canción popular: Raquel Meller, Mercedes Serós, Paquita Escibano, Ofelia de Aragón, Preciosilla o Elvira de Amaya, de las que me he ocupado en algún libro reciente<sup>12</sup>, estuvieron entre las primerísimas figuras del género; en el caso de Raquel Meller con preeminencia absoluta, por más que su fama y actuaciones tuviesen las capitales como epicentro. Habría que añadir el caso de los jotos, cuya importancia en el mundo del espectáculo nacional, e incluso internacional, vista la situación de hogaño, es inimaginable. Juanito Pardo, Inocencio Navarro, Pilar Gascón, Miguel Asso, Pilar Munárriz, Cecilio Nava-

ro y muchos otros tenían lugar principal en las compañías de variedades, y algunos de ellos dieron el salto para quedarse a vivir de su arte al otro lado del océano. La abundancia del género en los catálogos discográficos certifica que el consumo de jotas excedía las capas populares, que parecerían su lugar natural. Y ya que estamos a vueltas con las vanguardias, no me resisto a transcribir la jota que le cantaron a Dalí en una visita por estas tierras: «Es la surrealista / pintura de actualidad / y don Salvador Dalí / el que más fama le da». Aunque a él le gustaba sobre todo esta otra: «Carretera rueda arriba / carretera rueda abajo / estoy hasta los cojones / del ruido del *tilin-grafo*».

Otros cantantes aragoneses, como el hoy olvidado Juan García, procedentes de géneros más cultos, fueron popularísimos, y es indispensable tomar en consideración el fenómeno Fleta, cuyo anecdotario e incidencia en el imaginario de todas las capas sociales es crucial para fundamentar una microsociología del período 1920-1935. Sus actuaciones en el Teatro Circo en 1925 o sus espontáneas rondallas en la calle o salves en el Pilar propiciaban tumultos públicos de los que aún queda memoria.

Se citó antes de pasada el fonógrafo, cuya historia también está por hacer en nuestro país, pese a ser uno de los inventos que más han influido en la transformación de los hábitos cotidianos en el último siglo. En su origen los aparatos reproductores de sonido tuvieron una repercusión que los vinculaba más a lo pintoresco que a su capacidad para poner a disposición del público algo que antes era patrimonio de quien podía pagar una localidad para disfrutar en directo de la voz y la música. Por eso, los primeros gramófonos se exhibían como productos de feria o barraca y, poco después, en los cinematógrafos y salones de variedades. El público veía en ellos un pretexto para el asombro más que la posibilidad de extasiarse con las voces de los artistas míticos, cuya voz no llegaba, por cierto, con excesiva pureza. Sin embargo, la invención supuso algo de importancia cultural similar a la imprenta: la democratización de

12. Javier Barreiro. *Raquel Meller y su tiempo*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992. *Cupletistas aragonesas*, Zaragoza, Ibercaja, 1994.

todo aquello que tuviera que ver con el sonido. Fenómeno que se incrementó, años después, con la radio. La televisión pondría finalmente a disposición de todos el espectáculo en su totalidad.

Los primeros fonógrafos, que salen a la venta prácticamente con el siglo, eran muy caros y reproducían cilindros de cera. El disco y su reproductor, el gramófono, llega a España en 1903. Opera y zarzuela, géneros líricos menores, jota, flamenco, cuentos, chistes, monólogos y bandas son los productos que se ofrecen con más profusión en los catálogos de los primeros años. El cuplé se incorporará con fuerza en la segunda década del siglo, y, poco después, el tango. En la Zaragoza de 1914 ocho establecimientos venden discos y gramófonos<sup>13</sup>. Naturalmente, todos situados en la zona burguesa: Coso y calles Alfonso, Don Jaime e Independencia. El más conocido fue el de Estanislao Luna, en Alfonso I, 29. Este comercio está directamente ligado al de las partituras, que se editaban por millares, dada la cantidad de orquestas que, fijas o no, actuaban en cafés, teatros, cines, salones de varietés y de cualquier tipo de espectáculo. Por otra parte, la imprescindibilidad del piano en cualquier casa con alguna pretensión implicaba la pujanza de este comercio. En el año citado existían nueve establecimientos que vendían instrumentos de música y, por consiguiente, también partituras, lo mismo que sucedía en las casas de discos. No creo que ahora lleguen a la mitad. Aunque también se editaron partituras en Zaragoza, la mayoría venían de Madrid y Barcelona, y su estética, muy relacionada con la del cartelismo y la publicidad, ofrece en muchas ocasiones elementos interesantísimos y, a partir de los veinte, relacionados con la vanguardia, especialmente en las partituras de revista.

La radiodifusión, que entra en España en 1924, ha de esperar ocho años para llegar a Zaragoza. En abril de 1932, Radio Aragón E.A.J. 10 emite desde el piso principal de Coso, 87. No olvidemos que durante muchos años la radio se va a nutrir de actuaciones musicales en directo, y, al poco, casi se podría decir que hasta la fecha se va a convertir en el medio principal de difusión de la música popular. Su entrada en Zaragoza coincide, pues, prácticamente con la del cine sonoro y con la liberalización de espectáculos que depara la República. Y con un cambio cada vez



Raquel Meller

más acelerado de los hábitos sociales de ocio. La mayor preeminencia del deporte y el cine van arrinconando al teatro, y la canción se va desgajando cada

13. Fue en 1894 la primera vez que los zaragozanos tuvieron acceso a una audición fonográfica. El lugar, un entresuelo de la Independencia, n.º 10, y su promotor, un tal Pertierra. Al acto asistieron las autoridades, encabezadas por el Capitán General, marqués de Ahumada. Sabemos hasta lo que se escuchó en los cilindros de cera: la cavatina de *El barbero de Sevilla*, por Milla Kupffer; *La verbena de la Paloma*, recién estrenada entonces, por Luisa Campos; el vals de *Dinorah*, por la Pincker; el pasodoble de *El chaleco blanco*, por la charanga de Arapiles; el de Cádiz, por la banda de San Fernando, y la jota de *El dúo de La Africana*, por Joaquina Pino.



vez más de él. Aún dará la revista sus boqueadas durante los treinta y hasta los cuarenta, pero serán la radio y el cine quienes ahora marquen el éxito de los géneros musicales. Las canciones más populares de los treinta tendrán muchas veces un origen cinematográfico, espectáculo en el que Zaragoza siempre ha tenido tanto protagonismo, pero esto es ya harina de otros costales. Por un lado, la canción española, con nuevas figuras, como Concha Piquer, Estrellita Castro, Angelillo o Miguel de Molina, o con otras, como Imperio Argentina, que se reconvierten a ella. Por otro, el jazz o sus vertientes edulcoradas, traídas por el cine americano. Finalmente, la cada vez mayor pujanza de los aires sudamericanos irán cambiando rápidamente el panorama.

Quiérase o no, las urgencias político-sociales de la República incidieron poco en un fenómeno como el de la música popular, que venía anunciando

su transformación desde hacía más de diez años. La liberalización de costumbres sólo sirvió —y no es poco— para que las artistas salieran más ligeras de ropa en escenarios y publicaciones del ramo, pero el género se nacionalizó hasta el punto de que los artistas que se vieron cogidos en un bando durante la guerra civil, cambiaron de ubicación sin tantos problemas como los de otros profesionales. Y no necesariamente les fue mejor, tras la guerra, a quienes, como Raquel Meller, habían afirmado su conservadurismo a machamartillo. Bien es verdad que las luces del espectáculo se volvieron más grises y nebulosas en Zaragoza a partir de 1936. Pero también lo es que a partir de esa fecha todo cambió mucho más radicalmente que el mundo del espectáculo, que, con las consiguientes depuraciones de sus aspectos más lúbricos, siguió las pautas que venían anunciándose desde hacía una década.



# LA CONMEMORACIÓN DEL CENTENARIO DE GOYA EN 1928



Ricardo Centellas

**U**n ciclo de la historia local zaragozana se cierra cuando el 22 de julio de 1926 se pone en contacto epistolar la «Junta del Centenario de Goya en Zaragoza» con el industrial y político regeneracionista, ya octogenario, Basilio Paraíso, antiguo organizador de la Exposición Hispano-Francesa de 1908 en Zaragoza, para que les oriente acerca del modo de proyectar el aniversario, pero sobre todo del método para allegar dinero para financiar los actos y las obras propuestas. La ciudad, provinciana (*Medinasodio* —Ciudad de la Sal— la denominará muy explícitamente el escritor y político conservador Rafael Pamplona Escudero en una de sus populares novelas) pero con vocación metropolitana, es muy hospitalaria y receptiva con sus visitantes foráneos que van desde, por ejemplo, el Nobel de Física Albert Einstein (1923) a los artistas Ignacio Zuloaga o —en las antípodas del anterior— Rafael Barradas. Pero también «Es Zaragoza el Paraíso de los funcionarios ya viejos. [...], y aquí quedan en gran número hechos ya, por la edad, clases pasivas. [...]; se apropian esos forasteros la comodidad de vivir aquí, no la Historia de Aragón», recuerda, en sus *Memorias* (1952), el catedrático de Derecho Canónico y colaborador en los actos del Centenario Juan Moneva y Puyol (1871-1951). Los actos de conmemoración del centenario de Goya serán el último

gran acontecimiento de recuperación —e invención— del pasado aragonés protagonizado por la burguesía local zaragozana hasta casi nuestros días y que se inició con el I Centenario de los Sitios de la Guerra de la Independencia (1808-1908), al que siguió el VIII Centenario de la conquista de la ciudad por Alfonso I (1118-1918/1919).

Este breve ensayo pretende mostrar cómo ciertas partes del tejido social zaragozano, que recorren un arco casi completo de ideologías y tendencias culturales que van desde el conservadurismo y la renovación hasta la vanguardia intelectual, dieron en celebrar el aniversario de Goya y el fracaso relativo de todas éstas, vista siempre esta conmemoración en relación con los actos nacionales, especialmente los de la capital madrileña. Este capítulo de historia de la cultura ha sido construido a partir de la documentación conservada por la Junta, algunos archivos particulares, libros de memorias y los importantes testimonios hemerográficos de la época (1925-1928).

**EL IMPACTO DE GOYA:  
LA GENERACIÓN DEL 28**

¿Qué interés tiene hoy para el historiador el estudio del centenario de Goya en 1928? ¿La sola historia de

la fortuna crítica del pintor de Fuendetodos? Estimamos que no es sólo un capítulo erudito para la historia de Goya y sus críticos sino un objetivo de investigación primordial para comprender la cultura de un momento crucial de la historia contemporánea de España. El impacto de Goya (persona y artista) sobre los intelectuales de la Edad de Plata, en la época de su redescubrimiento crítico y popular, en vísperas de su centenario, fue extraordinario. La obra y el vivir de Goya tanto como artista como «tipo racial español» se convirtieron en paradigma de lo español. Pero desde su región de origen, el viejo reino de Aragón también se convirtió en paradigma, esta vez de las esencias regionales, tintadas de un incipiente nacionalismo político.

Los intelectuales del noventaiocho, con Valle-Inclán a la cabeza (recuérdese, por ejemplo, la importancia del arte de Goya en la génesis y desarrollo del esperpento: «El esperpentismo lo ha inventado Goya» espeta Max Estrella en *Luces de bohemia*, 1920), así como los de otras generaciones como la de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), reinventaron a Goya. Una pléyade de críticos que va desde Ramón Pérez de Ayala (1880-1962), Aureliano de Beruete hijo (malogrado director del Museo del Prado, 1876-1922), Eugenio d'Ors (1881-1954), Manuel Abril (1884-1940), *Bernardino de Pantorba* (pseudónimo de José López Jiménez) y *Juan de la Encina* (1890-1963, pseudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal), Margarita Nelken (1898-1968), justipreciaron a Goya, forjando una especie de trío artístico (trivializado luego por la crítica posterior), clave de la historia del arte español con proyección universal integrado por El Greco (recién redescubierto por Cossío y los institucionistas), Velázquez y Goya, este último puerta hacia la modernidad. Otros signos del impacto de Goya fueron: en música, Enrique Granados con sus *Goyescas* (1912, 1914 y 1915) o los guiños goyescos del maestro Falla; en pintura, artistas como Zuloaga y Gutiérrez Solana, o el caso del portugués Almada Negreiros reconquistado para la causa de Goya por *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero; en arquitectura, Fernando García Mercadal con su Rincón de Goya; en historia del arte, Enrique Lafuente Ferrari, José Camón Aznar y José Moreno Villa (autor de la edición anónima del epistolario

de Goya y la biografía de F. Zapater de Calleja en 1924, pensó realizar una edición crítica de toda la correspondencia del artista); jóvenes escritores como Guillermo Díaz-Plaja (ed. en 1928 de las cartas de Goya a Zapater) y Rosa Chacel, que preparaba una novela goyesca, *Las nocturnas*, en 1928, etcétera. «Goya vértice de España. Tema de actualidad y relacionado, además, con las nuevas corrientes literarias», tal como difundirá E. Giménez Caballero a Goya en uno de sus *raids* literarios, esta vez por Alemania, en 1927. Su revista, *La Gaceta Literaria*, le dedica un monográfico en 1927 con las firmas de destacados artistas (Solana, Boreas y Vázquez Díaz), críticos, historiadores e hispanistas, pocos números después del dedicado a Góngora. Otras colaboraciones celebran la efemérides en la *Revista de Occidente*, el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, o *La Esfera*. Por no hablar del impacto de Goya en la Alemania del expresionismo y en Hispanoamérica. Valga este florilegio bibliográfico para plantear el problema de Góngora/Goya, generación del 27/28, que en definitiva no es sino un problema nominalista y de fortuna crítica.

Escribió Eugenio d'Ors una «Glosa» en 1927 (aunque pudiera ser algo anterior), bastante divulgada en la época, que no deja dudas sobre el papel de Goya para la Generación del 28. Rotundo, escribe en uno de sus párrafos: «En la Plaza Central de la Ciudad del Arte, allí donde se cruzan todos los caminos y se abre una perspectiva hacia cada extremo, allí está erigida, ante la admiración universal, la figura de Goya. [...] Realista y fantástico, nacional y universal, arquitecto poderoso en el dibujo, mágico sinfonista en el color, Goya no resulta extraño a ninguna de las preocupaciones recientes de los artistas, ni a ninguna de las eternas».

#### LOS ORÍGENES DEL ANIVERSARIO: ENTRE EL REGIONALISMO DE ZULOAGA Y EL RAID DE INTELLECTUALES DE EL SOL

La «Junta del Centenario de Goya en Zaragoza» se constituyó en 3 de abril de 1925 en la Universidad cesarugustana a instancias de su rector, Ricardo Royo-Villanova, recogiendo la iniciativa que con



Zuloaga ante el monumento a Goya en Fuentetodos, obra de Julio Antonio

motivo del reciente viaje de la Agrupación Artística Aragonesa (fundada en 1918 en Zaragoza, de carácter político regionalista) a Huesca, para su promoción, lanzó uno de sus miembros, Emilio Ostalé Tudela, en el curso de un acto celebrado en el Teatro Principal oscense y que tomó en consideración el alcalde de Huesca. Ostalé —perito agrícola y corredor de fincas colegiado cuya firma era la más antigua de Aragón, además de crítico de arte local— se hacía eco en su intervención de la campaña periodística comenzada en Madrid por el prestigioso diario *El Sol*. Desde 1924 el periódico de los Urgoiti había publicado varios artículos acerca de las pinturas murales de Goya, en grave deterioro, en la popular ermita madrileña de San Antonio de la Florida, panteón de los res-

tos mortales del pintor, desde hacía pocos años (1919). Bien en forma de notas de redacción, editoriales o terciando en la polémica firmas de renombre (por ejemplo, el artículo del escultor Mariano Benlliure, «¿Dejaremos perder los frescos de San Antonio de la Florida?», *El Sol*, 3.I.1925) a propósito de las pinturas de la Florida se había tratado de la celebración del próximo centenario de su muerte (1828-1928). Entre las propuestas para el aniversario estaban la recuperación de los frescos de Goya, panteón de Goya desde 1919, y la programación de una gran exposición de la obra pictórica que andando el tiempo tendría lugar en el Museo del Prado. *El Sol* siempre contó con que parte de los actos tuviera como escenario el solar de origen del pintor. De este modo, hacia finales de 1927, promueve la idea de una excursión automovilística a Zaragoza para visitar los lugares relacionados con la vida del artista. «Este diario [*El Sol*], como fue el primero en proponer la idea del Centenario, organiza una excursión automovilística a Zaragoza, de la que formarán parte artistas, literatos, poetas, etc. para asistir a los actos universitarios» (carta sin data [pero Madrid, I, 1928] dirigida por Ostalé a Royo-Villanova). Se trata del típico *raid* de intelectuales, tan en boga en la época (cuya raíz se encuentra en el excursionismo de raigambre krausista de la Institución Libre de Enseñanza), que utiliza los modernos medios de transporte de la época (en este caso el automóvil). Precisamente, el pintor Ignacio Zuloaga, en el inicio de su éxito europeo, protagonizará el primer gran *raid* de que fue objeto el lugar de nacimiento de Goya, el pueblecito zaragozano de Fuentetodos, el domingo 4 de mayo de 1913. Allí, Zuloaga, nombrado hijo adoptivo, dirigió un homenaje a Goya de repercusión nacional (en *El Imparcial* de Madrid publicó una elogiosa crónica titulada «Fuentetodos» el gran periodista aragonés Mariano de Cavia) en el que estuvo arropado por un nutrido grupo de amigos zaragozanos, entre ellos el crítico Emilio Ostalé, el coleccionista Román Vicente, Mariano Aladrén, etc. Sólo cuatro años después, en 8 de octubre de 1917, expondría en el Museo de Zaragoza y volvería a visitar Fuentetodos, inaugurando allí unas escuelas que llevaban su nombre y, al lado, un museo en la casa natal de Goya, donde durmió la noche anterior. La prensa informa de una

caravana de veinte automóviles con más de quinientos visitantes, muchos personalidades del mundo del arte y la ciencia. Entre éstas, el compositor Manuel de Falla, el escultor modernista Julio Antonio, la cantante polaca Aga Lahowska... También hay numerosos aragoneses: de nuevo Ostalé, los profesores Ricardo Royo-Villanova, el químico Antonio de Gregorio Rocasolano, Inocencio Jiménez, Calamita, el delegado regio de Primera Enseñanza, abogado y crítico de arte José Valenzuela La Rosa (futuro miembro de la Junta y sustituto, a última hora, de Ostalé en la secretaría), el deán del cabildo zaragozano y antiguo vicepresidente de la Real Junta del Centenario de los Sitios, Florencio Jardiel, descendientes de Goya, etc. Desde entonces su relación con Goya y Aragón será incesante. Por ello, no es de extrañar que uno de los primeros en enterarse de la constitución de la Junta del Centenario y llamado a formar parte de ella como vocal fuera Zuloaga, telegrafiado a París por su ya antiguo amigo Emilio Ostalé Tudela (al que obsequió con una pintura suya), a la sazón secretario de la Junta. Zuloaga estuvo siempre planeando sobre la Junta de Zaragoza a la vez que sobre la de Madrid. Visitó repetidas veces Zaragoza entre 1926 y 1928, y supervisó personalmente desde las corridas de toros goyescas hasta el Rincón de Goya de Mercadal.

El artista vasco, cuya pintura fue paradigmática para la generación del 98, buscó en Fuendetodos la raíz del genio de Goya, una raíz no solo artística sino racial —no se debe olvidar la ascendencia vasca del linaje Goya divulgada en la época—, de carácter regionalista. Zuloaga pagó la edición de las cartillas de la escuela de Fuendetodos, escritas por José Valenzuela La Rosa, donde se escribió un verdadero programa regeneracionista:

«Goya nació en la humildad y la pobreza  
 Goya se hizo a sí mismo  
 Goya conquistó la libertad  
 Goya no traicionó jamás sus ideales  
 Goya era la verdad  
 Goya aborreció la hipocresía  
 Goya fue generoso de corazón  
 Goya era la fortaleza  
 Goya odiaba la crueldad  
 Goya bebió en las fuentes de la Patria  
 Goya honró a su pueblo  
 Goya no descansó».

### UN TÁNDEM EN TENSIÓN: EL EJE MADRID/ZARAGOZA

Después de recoger Zaragoza el testigo de la iniciativa de los actos conmemorativos, los trabajos de organización y propaganda de la «Junta del Centenario de Goya en Zaragoza» no comenzaron sino hasta varios meses después, en 18 de noviembre de 1925.

La dirección la tomaba el rector Ricardo Royo-Villanova, conservador, miembro de una familia de «toda la vida» y bregado en homenajes y centenarios. Un antiguo alumno suyo, el catedrático de Lengua y Literatura españolas de la Universidad de Barcelona, José María Castro y Calvo lo recordó así en sus memorias (*Mi gente y mi tiempo*, 1968): «Todo en él era oratoria [...]. La magia de su palabra envolvía y cautivaba la atención; sus resortes expresivos eran tales, que no sólo hablaba su voz y su lengua, es decir, la dicción, sino el gesto y hasta el más pequeño pliegue de su vestido se hacía oratoria. [...] Lo que no sabía lo inventaba, y en paz, y perdida la idea y el sentimiento en aquella corriente cálida de su palabra, escucharlo, equivalía a gozar de un sabroso y delicado poema en prosa». Pero este *crisóstomo*, de intensa vida social, necesitó un *factótum* ajeno al cuerpo docente académico, y éste lo fue Emilio Ostalé Tudela, nombrado secretario de la Junta. De éste escribe halagador, pero no falto de verdad, el pintor vanguardista Santiago Pelegrín: «Me dirijo a Usted porque tengo referencias de que es el que más se preocupa de las cosas de arte; es decir que es el mejor enterado ahí y además goza usted de las simpatías en los centros intelectuales» (carta dirigida desde Madrid, en 18.VI.1926, para solicitar su ayuda para exponer en la sala del Casino Mercantil en compañía del pintor Luis Berdejo, a punto de llegar desde París).

Otros cargos de la directiva fueron el futuro alcalde de Zaragoza (nombrado en 1927), el profesor Miguel Allué Salvador, y el escritor Arturo Gil Losilla, fiel divulgador de los ideales de la Unión Patriótica en *La Novela de Viaje Aragonesa* (en la que colaborará con un «Goya» Ostalé). La lista de vocales es previsible: el primero, el pintor Zuloaga; el conde Gabarda —descendiente del de Sobradiel, aristócrata

que le encargó uno de sus primeros ciclos pictóricos a Goya—; Eduardo Cativiela, comerciante y activo miembro fundador en 1925 del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (SIPA) —entidad divulgadora de un aragonesismo regionalista (instituyó entre los actos a celebrar dentro del centenario el llamado Día de Aragón, todos los años en la fiesta de San Jorge, día 23 de abril), de la cultura aragonesa y pionera del turismo en Aragón; además dedicó un número extraordinario de su revista *Aragón* en 1928 a Goya, donde firman artículos todos los grandes especialistas del momento—; el político Inocencio Jiménez; el abogado y crítico de arte José Valenzuela La Rosa; el coleccionista y académico Mariano de Ena (poseedor del *Autorretrato* de Goya, que luego vendió al marqués de Zúrgena); el político conservador, erudito local y director de la Academia de Bellas Artes de San Luis, Mariano de Pano; el ingeniero y coleccionista José M. Monserrat; el archivero municipal y erudito local, Manuel Abizanda y Broto; el archivero y director de la biblioteca universitaria Manuel Jiménez Catalán (luego convertido en vicepresidente y brazo derecho de Ostalé); los catedráticos Domingo Miral, Manuel Serrano y Sanz, Pascual Galindo y Andrés Giménez Soler, destacados estudiosos de la historia aragonesa los tres últimos; el profesor de química y académico Hilarión Gimeno; el pintor y erudito local Anselmo Gascón de Gotor; como representantes de los artistas: el escultor José Bueno —autor del monumento a *El Batallador* erigido por el Ayuntamiento para conmemorar el VIII Centenario de la reconquista local; así como el pintor y escultor Francisco Sorribas y Pellicer, por parte de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza; el anarquista y artista vanguardista Ramón Acín por parte de la Junta de Huesca, la más activa después de la de la capital regional. Pese al número de eruditos académicos y locales, e incluso de los artistas, la fuerza ejecutiva de la Junta residió siempre en Ostalé, ayudado por Jiménez Catalán, el fiel funcionario guardián, miembro del Cuerpo Facultativo de Archivos, y en el que delegó Royo-Villanova, siempre ocupado con su activa vida social (como se desprende de la prensa de la época). Además en la Junta estuvieron representadas todas las entidades locales de prestigio: Diputación Provincial, Cabildo catedralicio,

Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Academia de San Luis, Ateneo, Casinos Principal y Mercantil, SIPA, los directores de los diarios locales (*Heraldo de Aragón*, *La Voz de Aragón*, etc.). Parecía un empeño colectivo y regionalista común el promover la conmemoración del centenario. Pero, pasada la hora de los discursos y las declaraciones positivas en los medios de comunicación, vino el organizar un programa de actividades coherente, y su peliaguda financiación. Esta siempre fue precaria y por ello la primera acción de importancia (antes sólo merece ser destacada la noticia de la idea de demandar al Gobierno de Primo de Rivera que se declarase fiesta nacional el día 16 de abril de 1928, aniversario del primer centenario de la muerte de Goya) de la Junta fue la organización de una «Fiesta Artística Musical» de carácter benéfico en el teatro Parisiana de la ciudad en 31.V.1926. La velada, constituida por la representación de la comedia de los Quintero *El genio alegre* por un grupo de aficionados, rondallas y canciones de una veterana cupletista, *Goyita*, fue un fracaso, obteniéndose solo 289 pesetas de beneficio; sus contenidos ponían de manifiesto la actitud y el conservadurismo de sus organizadores. Meses después, en 21.X.1926, la Junta vino de nuevo a la carga solicitando, por instancia firmada por Royo-Villanova y dirigida al general Primo de Rivera, la concesión de una Lotería Nacional extraordinaria apelando a la memoria de la concedida a la Exposición Hispano-Francesa de 1908 por Ley de 22.I.1907. Los frutos económicos serían destinados a «[...] algo práctico para la tierra de Goya». Los proyectos barajados son: reconstruir la Torrenueva (derribada en 1891, probablemente el monumento más pintoresco de Aragón a ojos de los viajeros románticos); la recuperación del Patio de la Infanta, monumento renacentista, luego de ser derribado en 1904 y adquirido por uno de los principales anticuarios parisinos; terminar las dos torres que le faltan al Pilar, «Templo de la fe aragonesa y guardador de los frescos del inmortal pintor y que debe llegar a ser un día Santuario Nacional de la Raza Hispana»; la construcción del Rincón de Goya; la adquisición del óleo *Goya atendido por Arrieta* (1820; hoy en el Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, EE.UU.); la celebración de una gran exposición de arte girondino-aragonés, Burdeos/Zaragoza; y

la renovación del pueblo natal de Goya: la construcción de una escuela y una casa consistorial. La lotería no fue concedida; los proyectos muestran nuevamente el grado de conservadurismo (e «historicismo») de sus promotores.

La Junta de Zaragoza no recibió grandes ayudas, en modo alguno comparables con las recibidas en 1908 (2.500.000 pesetas frente a las 709.353 gastadas entre 1925 y 1928). Estas se limitaron a la Diputación de Zaragoza: 15.000 (1925-1928), 5.000 pesetas del Casino Mercantil (1926), y el Ayuntamiento: 50.000, ambas repartidas en dos ejercicios (1927-1928); el Gobierno de la Unión Patriótica solo concedió 75.000, repartidas en 50.000 para el Rincón de Goya (31.XII.1927) y 25.000 para la reparación de la iglesia de Fuendetodos, cuya ruina amenazaba la conservación de la capilla donde fue bautizado, así como las pinturas del maestro de los *Caprichos*. Estas cantidades son mínimas y más si se comparan con otras partidas concedidas por el Gobierno: las 100.000 Pta para la restauración de la ermita de San Antonio de la Florida, panteón del maestro Goya; o las 50.000 destinadas al palacete de la Moncloa para

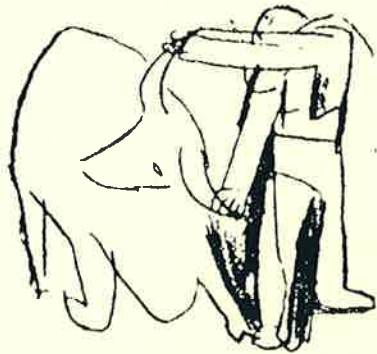
habilitar un museo permanente de la época goyesca cuidado por la Sociedad Española de Amigos del Arte.

Las actuaciones de la Junta de Zaragoza en el orden cultural tuvieron desde sus primeros pasos un modo que fue remedo de las actividades de Extensión Universitaria, similitud que no debe extrañar si se recuerda que la Universidad de Zaragoza fue la primera impulsora y bajo cuyo amparo se organizó la Junta local y posteriormente la Nacional, constituida en el despacho del rector Ricardo Royo-Villanova en 17.II.1927 y organizada bajo la presidencia del alcalde de Madrid, entonces el conde de Vallellano, y la secretaría de Pedro María Artiñano, de la Sociedad Española de Amigos del Arte.

Como en las clases populares de Extensión Universitaria fundadas en España a fines del siglo XIX por Rafael Altamira y su círculo renovador en la Universidad ovetense (importadas de la Universidad oxoniense) y luego rápidamente copiadas en otras universidades, entre éstas la cesaraugustana, las series de conferencias para divulgar la obra de Goya se desarrollaron en foros populares, en especial el Centro Ferroviario de la Unión General de Trabajadores (UGT) de Zaragoza, local que se alternó con los del Casino Mercantil y el de la Agrupación Artística Aragonesa; o los teatros de Huesca y Alagón. Estas charlas eran impartidas de forma gratuita por eruditos locales, periodistas y escritores (José García Mercadal, Arturo Gil Losilla, Ventura Bagüés, etc.), profesores universitarios (Juan Moneva y Miguel Allué), abogados (Juan Fabiani, Genaro Poza, etc.) y otros profesionales (los miembros del Cuerpo Facultativo de Archivos, Ricardo del Arco, Manuel Jiménez Catalán y Gregorio García Arista quien poseyó una primera edición de los *Caprichos* —hoy en la Universidad de Zaragoza— con unos comentarios de época inéditos; críticos como Ostalé y Anselmo Gascón de Gotor, etc.). Luego de su exposición, una parte de estas charlas apareció en forma de folleto. La tirada fue de 1.000 ejemplares; aparecieron 16 publicaciones (1926-1928) de la Junta, más una, más lujosa, sobre *Goya, grabador y litógrafo*, de Manuel Jiménez Catalán, subtitulada con la significativa data y dedicatoria «Conferencia dada en la Unión General de Trabajadores el 23 de abril de 1928 [día de

## Goya visto por Bores

Mi opinión sobre la obra goyesca es bastante vulgar.



Me parece que, como todo verdadero pintor, es de todas las épocas y está al margen de todas las escuelas.

FRANCISCO BORES.

Aragón instituido por el SIPA] como homenaje del proletariado zaragozano al pintor del pueblo». La difusión era gratuita, lo que contribuyó a la propaganda de la Junta y de Goya. La prensa y las revistas escribieron notas positivas de estas publicaciones, tanto la nacional como la extranjera (Alemania, Francia e Italia), y su recepción alcanzó, por mediación del profesor August Mayer, especialista alemán en la obra de Goya y conservador de la *Alte Pinakothek* de Munich, hasta el mismísimo Oswald Spengler, cuya *Decadencia de Occidente* se empezaba a traducir en España gracias a Ortega. La experiencia como publicistas de Royo-Villanova y Ostalé les permitió ver clara la importancia que para el éxito de la empresa tenía la relación con los medios de comunicación, de los cuales todos los aragoneses formaban parte de la comisión organizadora de la Junta. Pese al aire entusiasta y «despolitizado» (aunque no desideologizado) de los actos, se dio el hecho, bastante significativo, por parte de los hermanos Albareda, omnipresentes críticos de arte, profesores de la Escuela de Artes y Oficios, y dueños de un taller de imaginería religiosa, de que «realizada la propaganda no acudieron los Srs. Conferenciantes por no sustentar las creencias de dicho centro [Centro Ferroviario de la UGT, 2.VI.1927]. El tema era: El arte y los obreros de Zaragoza» (nota personal de Ostalé Tudela).

Allué Salvador, recién elegido alcalde, resumió en estos términos la empresa del centenario de Goya: «I. [...] es una obra de justicia, porque la vida de Goya merece ser recordada. II. [...] es una obra de cultura, porque difundirá el arte y estimulará a los artistas. III [...] es una obra de fomento del turismo aragonés, porque avivará la simpatía hacia nuestra tierra y el deseo de conocerla. Conclusión: Para que el Centenario tenga éxito es necesario el concurso de todos, sincera y generosamente prestado» (guión de la conferencia de 1927 que no pudo impartir por enfermedad).

Para obtener el alcance nacional que el prestigio de la Junta de Zaragoza aspiraba para sí —dada la tardanza en su erección e ineficacia de la Junta Nacional— se intentó traer a los grandes escritores y publicistas de la época. El asunto fue encomendado en Madrid al periodista y escritor zaragozano José García Mercadal (1883-1976) —y, no se olvide, her-



José García Mercadal

mano del arquitecto responsable del Rincón de Goya— de quien partió la idea a finales de 1926. En 21.II.1927, el periodista aragonés describe sus gestiones en la capital en una carta dirigida a Ostalé: «Tengo la aceptación, como conferenciantes, para el buen tiempo, de los señores Valle-Inclán, Pérez de Ayala y Gómez de la Serna. [...] a Ortega y Gasset aún no he podido verle y no porque no haya ido tres veces inútilmente a su busca». Desde la Junta se les envía una invitación formal, en 24.III.1927. A Valle-Inclán se le invita a asistir a Zaragoza en 16.IV.1927, 99 aniversario de la muerte de Goya; Mercadal insiste en nuevas visitas y don Ramón da largas mientras la Junta le envía dos cartas más y hasta un telegrama.



Valle, casi en la cumbre de su prestigio, nunca contestó. Nunca estuvo en su ánimo participar en algo por demás trillado por todos. Pero también hubo otro motivo: el económico. Por una nota personal de Ostalé se conoce que «consultados éstos [Valle, Ortega, Pérez de Ayala, etc.] [por Mercadal], se vió que era preciso abonar por cada conferencia mil pesetas más el pago de gastos y obsequios. Después de varios intentos se consiguió que viniera a Zaragoza Ramón Gómez de la Serna, pagándosele cien pesetas por el tren y obsequiándole debidamente».

Ramón pasó cinco días en Zaragoza (2-6.V.1927) plenamente entregado a Goya y a la Junta. Vestido como el Goya del autorretrato que abre los *Caprichos*, leyó su conferencia acerca de «Goya y la ribera del Manzanares» (publicada por la Junta al año siguiente, nº XV) en la noche del 4.V.1927, en el Casino Mercantil, presentado por el archivero municipal Manuel Abizanda. La conferencia, amena y bien documentada, se desarrolló entre la imagen tópica del Goya de los cartones para tapices y del costumbrismo del teatro de Ramón de la Cruz, probablemente por concesión hacia el público y los organizadores. Viajó a ver las pinturas murales de la cartuja de Aula Dei (3.V.) y todo el día 5 lo pasó en Fuendetodos y sus alrededores acompañado por Sancho Marín y el pintor Martín Durbán. Toda su estancia se desarrolló tal como le pidió a Ostalé por carta [s. f., pero abril, 1927]: «Quisiera ver bien toda la hermosa huella de Goya pues escribo en este momento «La Novela de Goya» para la editorial Atenea [documentada biografía literaria publicada al año siguiente]. ¿Es fácil ir a Fuendetodos?» Desde Zaragoza fue a Huesca, invitado por el artista oscense Ramón Acín, viejo amigo suyo (desde 1917), de los tiempos de Madrid (Acín al regresar a Huesca le cedió para vivienda su antiguo estudio del Torreón de la calle Velázquez, 4; *cfr. Automoribundia* de Ramón), donde repitió la conferencia del día 4. El cartel anunciador de la misma, diseñado por Acín, es del más puro vanguardismo, con cierto toque constructivista.

De Madrid no vino nadie más. Ni Ortega ni Valle ni Pérez de Ayala (pero sí colaboró en *Heraldo de Aragón* en 1927 escribiendo sobre la España negra y Goya), que se pensó pudiera acompañar a su amigo

## Goya y la Ribera del Manzanares.

por

Ramón Gómez de la Serna



Publicaciones de la Junta Organizadora del Centenario de Goya.

- ZARAGOZA -

XV

Portada de *Goya y la Ribera del Manzanares*, de Ramón Gómez de la Serna

Zuloaga durante la corrida goyesca del 12.V.1927. Tan sólo acudieron por la ciudad los miembros de la Junta Nacional (y entre ellos Eugenio d'Ors) más para supervisar que para ayudar, y en una ocasión el director general de Instrucción Pública y Bellas Artes, más preocupado por el destino de la subvención del Gobierno (el Rincón de Goya) que por el provecho de los actos del centenario. Tampoco hubo homenaje nacional al maestro Falla ni *raid* de intelectuales de *El Sol*. A cambio, sí estuvo el crítico *Juan de la Encina* (pseudónimo de Ricardo Gutiérrez Abascal) en 2.VII.1927, en rápida visita (pagada por la Junta) para ver el Rincón de Goya y el Museo. El autor de *Goya en zig-zag* pudo venir a la ciudad instigado por los hermanos García Mercadal e incluso

por Zuloaga para que juzgase por sí mismo el valor arquitectónico del Rincón, monumento que tantos quebraderos trajo a la Junta. Pese a la visita no se ha localizado ninguna crítica suya en la prensa.

Antonio de Gregorio Rocasolano, catedrático de Química, de gran prestigio en la Universidad (fue uno de los que promovieron el viaje y estancia de Einstein en nuestra ciudad en 1923) y vocal de la Junta, recomendó en 1927 la invitación de Margarita Nelken (1898-1968), cuñada del artista Bartolozzi, pionera del movimiento feminista, y escritora y crítica de arte, para que diera una conferencia en el Ateneo. El tema sugerido por la propia escritora a Rocasolano fue «Goya y su influencia en la pintura mundial». La propuesta fue desechada sin mediar contestación alguna. Otro tanto ocurriría con el prestigioso hispanista francés Xavier Desparmet-Fitz Gerald, autor de uno de los grandes catálogos de la obra del de Fuendetodos (*L'Ouvre peint de Goya*, 1928-1950), que se ofrece (carta de 1.IV.1928 mediada a través de su amigo Luis Arenal) a dar una conferencia durante su estancia para los actos del centenario.

El profesor muniqués August Mayer, gran catalogador de la obra de Goya (ed. alemana, 1921; trad. al español por el zaragozano Manuel Sánchez Sarto en 1925) fue el encargado por la Universidad de Zaragoza de protagonizar la Fiesta académica de 1928 (un año antes Royo abrió el curso académico con un discurso sobre la enfermedad de Goya, primer estudio psicopatológico realizado sobre el pintor). Fue presentado por Domingo Miral, a la sazón decano de la Facultad de Letras y catedrático de Teoría de la Literatura y las Bellas Artes, pero previamente el catedrático de Historia, Andrés Giménez Soler, tras renunciar a dicho honor se despachó así con su decano: «[...] no reconozco [a Mayer] ni autoridad ni saber bastantes para llevar la representación de la cultura artística en un acto de homenaje a nuestro artista. Sabe V. que pienso que el Sr. Mayer no pasa de ser un catalogador de cuadros, dentro de la pintura lo que Heiss en la numismática y no puedo colaborar a dicha situación» (carta dirigida a Domingo Miral, en Zaragoza, 25.III.1928).

El significativo tema elegido en primera instancia por Mayer fue «Personalidad de Goya ante la

crítica alemana. Sus características esenciales e importancia mundial», que luego se le hizo variar por un «Goya romántico». El acto no dejó huella en la revista *Universidad* ni se imprimió la conferencia; a cambio se reeditaron las *Noticias bibliográficas* (*sic*) sobre Goya de Francisco Zapater. Esa fue toda la contribución de la Universidad cesaraugustana al centenario.

Una ausencia destacada fue la del escritor aragonés Benjamín Jarnés (relacionado con Pelegrín, que le retrató, o con los hermanos García Mercadal en *La Gaceta Literaria* de GeCe), habitual del círculo de Ortega en la *Revista de Occidente*, que, si bien escribió varios artículos en prensa sobre Goya, no colaboró en nada con la Junta de Zaragoza, tan celosa ésta de explotar a conciencia las relaciones subterráneas, especialmente las de paisanaje.

#### PAN Y TOROS: RENOVACIÓN VS VANGUARDIA

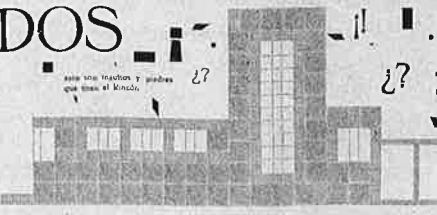
La fiebre de «personas notables» que le entró a la Junta de Zaragoza alcanzó al maestro Manuel de Falla, por vía de su gran amigo el pintor Zuloaga. Ostalé se dirigió al músico gaditano en 26.I.1927 para pedirle su colaboración en el aniversario, pues «No podemos olvidar el entusiasmo con que nos acompañó V. siempre en todo lo relacionado con Goya, haciendo con nosotros la peregrinación a Fuendetodos [el ya mencionado viaje de 1917, donde Ostalé fue presentado al maestro]». Sin embargo, su demanda no puede ser menos apropiada, reflejando el espíritu conservador de la Junta: «Entre nuestros grandes proyectos —escribe Ostalé en la misma carta— figura el de celebrar un gran festival en el teatro Principal a base de representar el primer acto de *Pan y Toros*, interpretar unas tonadillas de la época y es nuestro deseo que para final nos escribiera V. un acto que recordase la época de Goya. Tenemos cerca de un año para ello y le rogamos nos indique V. qué poeta o libretista español le parece más indicado para dirigirnos a él. Ni que decir tiene que para nosotros su colaboración nos es precisa por cariño, por amistad y porque es la que puede dar resplandor a nuestra obra. La suplico me diga cómo se titula la Jota que

# FUENDE TODOS

marzo  
1 7 4 6

# BOURDEAUX

abril  
1 8 2 8



Desfiló el cuerpo de matarifes en su momento para ser formado por los matarifes aragoneses, que desfilaron en el momento de los toros de la corrida de Goya y luego salieron a los toros de la corrida de Goya y luego salieron a los toros de la corrida de Goya...

## UNOS MINUTOS DE SILENCIO

Para honrar la memoria de los muertos por la guerra, los matarifes aragoneses, que desfilaron en el momento de los toros de la corrida de Goya y luego salieron a los toros de la corrida de Goya...

En el momento de los toros de la corrida de Goya y luego salieron a los toros de la corrida de Goya y luego salieron a los toros de la corrida de Goya...

## ARAGÓN

GOYA Y LOS ARTISTAS ARAGONESIS  
FOTOS DE LA EXPOSICIÓN

En el momento de los toros de la corrida de Goya y luego salieron a los toros de la corrida de Goya y luego salieron a los toros de la corrida de Goya...

## EL RINCÓN

DEL ARQUITECTO GARCÍA MERCADAL  
Y SOMBRAS

El rincón de Goya está, por decirlo así, terminado y es el momento de los toros de la corrida de Goya y luego salieron a los toros de la corrida de Goya...

## LOS ARTISTAS ARAGONESIS EN EL CENTENARIO DE GOYA

Se quiere el silencio sobre los hechos del Centenario de Goya, los artistas aragoneses en el momento de los toros de la corrida de Goya y luego salieron a los toros de la corrida de Goya...

CEN  
TE  
NA  
RIO  
DE  
GOYA

Se  
me  
deje  
de  
estar  
muerto  
aber  
si  
ba  
ha  
poder  
ser.  
Goya

CEN  
TE  
NA  
RIO  
DE  
GOYA

corridas y grandes funerales por don Francisco el de los toros  
LOS DE LOS CANDELEROS NO SON CIRIOS; SON BANDERILLAS (LA DEL CANDELABRO EXTREMO IZQUIERDA ES DE LAS QUE LLAMAN DE A CUARTA EN JERGA FLAMENCA).

Manifiesto sobre la celebración del *Centenario de Goya*, diseñado y redactado por Ramón Acín

tiene V. compuesta, con objeto de tocarla en todos nuestros festivales ya que aquí no se conoce». La Junta le pide al autor de la ópera *La vida breve* un acto para una velada «cañí» donde junto a la zarzuela *Pan y toros* (1864) de Asenjo Barbieri se interpretaran tonadillas goyescas. Nada más lejano al espíritu de Falla por esos años.

La Junta de Zaragoza posee una visión historicista, conservadora y tópica de Goya y su época (el Goya de los cartones para tapices y el del Madrid costumbrista reflejado en el teatro de Ramón de la Cruz; no el Goya de las *Pinturas Negras* o de los *Disparates*). La celebración del centenario tiene que pasar obligatoriamente por los usos y costumbres burgueses tradicionales: actos sociales (bailes de sociedad como el ofrecido a la infanta Isabel de Borbón en la Lonja en 1927, recepciones, veladas teatrales, verbenas); religiosos (los funerales por Goya en El Pilar en 1928); «culturales» (conferencias, las excursiones a los lugares goyescos patrocinadas por el SIPA y por viajes Marsans, la exposición sobre Goya y su época en el Museo organizada por la Academia de Bellas Artes de San Luis en 1928); y populares, donde —cómo no— un par de corridas goyescas se llevaron todo el protagonismo (estos eventos fueron objeto de amplios reportajes en toda la prensa nacional, con abundantes reproducciones fotográficas, en un momento en que el periodismo gráfico cobraba cada vez más auge). La generación del 28 es taurómaca (la Junta Nacional no le fue a la zaga a la de Zaragoza en lo que respecta a las corridas goyescas) y esto se manifiesta en las cuentas: son los actos en que se invierte más dinero —y más esfuerzo personal— y los únicos que producen beneficios: la corrida de 1927 produjo 159.704 pta. (34.904 de beneficios) y la de 1928, 157.628 Pta (55.227 de beneficios). Estas cantidades muestran bien a las claras dónde se quiere invertir el gasto —que no fue tan escaso como se puede pensar por los comentarios a la prensa de sus organizadores— frente a los gastos «culturales»: las 5.000 pta. de la exposición de 1928, las 951 pta. de los proyectos cinematográficos, o las 1.349 gastadas

en la organización de todas las conferencias de la UGT; y recuérdese que el Rincón de Goya fue pagado con cargo total a las subvenciones del Gobierno y del Ayuntamiento. Un comentario epistolar de Ostalé a José García Mercadal en 2.III.1927 es bien expresivo de la percepción burguesa conservadora del centenario de sus organizadores: «La visita de la [Junta] Nacional nos resultó bien. Los actos les agradaron y creo se marcharon contentos. Lo que resultó admirable por todos los conceptos fue el Baile Goyesco [Teatro Principal, 25 y 26.II.1927]. De esto estoy muy contento».

«En suma: ¿no será que Goya está prisionero del “tópico” [...]?, se cuestiona el escritor José María Salaverría en una primera del *ABC* de junio de 1927 (nº 7.640) acerca de «Goya y lo goyesco». Con certeza apostilla: «Todos, por ejemplo, los aficionados a los toros; todos los que en los balnearios de tercera fila suelen improvisar una “verbena goyesca”; todos los vocales de Casino con pretensiones culturales que organizan con mucho aparato un “baile goyesco”; todas las cocineras que por el Carnaval salen vestidas de majas, o de chulas, o de cualquier cosa, en una carroza “goyesca”. [...] De donde viene a resultar que Goya se ha convertido en el gran sostén, encubridor o abogado de aquello que los españoles de veras (los no castizos) deseábamos ver raído de sobre la haz de la Patria». Las mismas críticas se pueden leer en *El Sol*, *El Imparcial*, *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero (crónicas del historiador del arte de la generación del 28, Enrique Lafuente Ferrari), etcétera, y —de forma más extraordinaria— en la prensa de la periferia. Los aragoneses también serán críticos (pero menos, probablemente debido a los valores aragonesistas puestos en liza): ahí están algunas caricaturas de *Teixi* en *La Voz de Aragón*, el político republicano federalista Ángel Samblancat en Valencia, los artículos de Ramón Acín en Huesca, etc.

Estas circunstancias condicionaron la creación artística. El concurso (1926) del cartel anunciador del centenario fue un rotundo fracaso, comentado incluso por el jurado. El ganador, el madrileño Juan J. Pedraza Blanco, presentó un Goya tomado de la iconografía de los *Caprichos*. Santiago Pelegrín, recibió un accésit por una versión de *El Pelele* de los carto-

nes para tapices del de Fuendetodos. Ninguno sirvió para anunciar el centenario en 1928, que se quedó sin cartel. El de Pelegrín fue reaprovechado para los bailes goyescos del Principal en 25 y 26.II.1927 (tarea por la que se le giraron a Madrid 250 Pta en 1.IV.1927; así pudo pagarle la Junta el premio del accésit). Los carteles de la corrida goyescas del 27 tampoco fueron gran cosa. Nuevamente el tópico se adueñó del ambiente, del que no se salvó ni siquiera Acín, que fuera de plazo anunció su participación por carta a Royo, Ostalé y al SIPA (a pesar del sistema de plicas). El ganador fue el pintor y diseñador publicitario Félix Gazo (una de Manolas en clave protocubista) y accésit, el pintor Ángel Díaz Domínguez, cuyo diseño se aprovechó para el programa/cartel de mano (la suerte de un torero inspirada en la *Tauromaquia*).

Por último, un rápido repaso de otro caso ejemplar para explicar el gasto selectivo de la Junta: el cine. La Junta quiso editar una película sobre Goya con dos fines fundamentales: como «propaganda del Centenario y de Aragón [y para que] diera recursos si fuera posible para atender a las fiestas de Zaragoza» (nota personal de Ostalé, s. f.). El cultivo de la biografía histórica cinematográfica en Europa había dado grandes obras desde la *Madame Du Barry* (1919) de E. Lubitsch hasta el impresionante *Napoleon* de Abel Gance (1927). Los proyectos cinematográficos fueron tres: los de los aragoneses Luis Buñuel (*Goya*) y Florián Rey (*En tierra de Goya*, inspirada en la biografía homónima de Ostalé, publicada en *La Novela de Viaje Aragonesa*, 30, 25.IV.1926, dirigida por Gil Losilla), y el de José del Oro (*El milagro de la Jota*). Buñuel recuerda en *Mon dernier soupir* (1982): «A la postre, el proyecto fue abandonado por falta de dinero. Hoy puedo decirlo, afortunadamente». En realidad, los filmes fueron abandonados probablemente por su alto coste económico (*El milagro de la Jota* de Oro estaba presupuestado en 68.925 ptas.) y su dudosa rentabilidad económica. Buñuel se documentó de forma parcial siguiendo el tópico historiográfico romántico (véase la lista de libros encargados a Sánchez Cuesta de Madrid), a pesar de que la Junta le dio un modelo (el 18.IV.1926, el librero y editor zaragozano Cecilio Gasca vendió a la Junta la sólida biografía y catálogo crítico *Goya. Su tiempo*,

*su vida y sus obras* del aragonés Conde de la Viñaza [1887] con destino a Buñuel]. No se trataba de producir una «españolada», como criticó Valle el proyecto de Buñuel según testimonio de José García Mercadal (carta a Ostalé, Madrid, 21.II.1927), sino de utilizar otro lenguaje: el cinematográfico. En abril de 1926 recorrió Buñuel en auto los «sitios y calles [donde] vivió Goya», probablemente acompañado por Ostalé, como también lo hiciera en 25.II.1927 con Florián Rey, recorriendo juntos Fuendetodos, Belchite, la Cartuja de Aula Dei y Muel.

#### LA QUIEBRA DE LA VANGUARDIA: EL RINCÓN DE GOYA

Si la contribución de los artistas zaragozanos al centenario no fue muy destacada, la del resto de las comisiones locales de Aragón fue también poco activa. Todas vivieron lánguidamente el centenario, entre verbenas, bailes y el bautizo de plazas y calles con el nombre de Goya. La única excepción fue la de Huesca, dinamizada por Ramón Acín, secundado por Ricardo del Arco, el escritor *Silvio Kosti* (pseudónimo de Manuel Bescós), etc. Sin embargo, los proyectos fueron más que las realidades. De entre estas realidades nos resulta hoy cardinal el Rincón de Goya, del arquitecto Fernando García Mercadal, no así en la Zaragoza de su época, incluidos muchos de los artistas locales, y hasta algunos miembros de la Junta local.

El origen de este conjunto arquitectónico se encuentra en una idea vertida por el pintor y más importante diseñador de jardines de la generación del 98, Javier de Winthuysen (1874-1956), durante una conferencia impartida en el Centro Mercantil de la ciudad en 23.XII.1924. Antes había visitado el Parque del Cabezo de Buena Vista (futuro Parque de Primo de Rivera, bautizado en la visita del dictador al mismo en 7.VI.1927; no visitó el Rincón) acompañado por el alcalde, el abogado Juan Fabiani y Díaz de Cabria, quien presentó al conferenciante. El proyecto era aprovechar, en el vergel casi salvaje del parque, una pequeña extensión cercana al Huerva —río que también pasa por el término de Fuendetodos— para consagrarla entre jardines, pérgolas y algún tipo de

monumento a Goya. A la postre ya se había empezado a proyectar la monumentalización del parque con la construcción del monumento a Alfonso I, conquistador de la ciudad en 1118, obra del escultor aragonés José Bueno, y encargado con motivo del aniversario del VIII centenario (1.VI.1918; no empezó su construcción hasta V.1925). Además la ciudad carecía de cualquier monumento dedicado al artista de los *Disparates*; no así sucedía en Madrid (1902, frente al Museo del Prado) o el mismo Fuendetodos, donde desde 1920 estaba el busto del escultor modernista Julio Antonio (ya mostrado su boceto en yeso en la exposición de 1919; n.º 30 del cat.) promovido por Zuloaga y sus amigos. Se trataba de una buena oportunidad para redimir la memoria histórica en vísperas del centenario (sólo existían en la ciudad sendos relieves con el retrato de Goya, ambos vinculados a la Exposición de 1908: uno en la fachada del Museo y otro en el vecino, aunque posterior, Grupo Escolar Gascón y Marín).

La Junta de Zaragoza tomará desde un principio como suyo este proyecto. El encargo se hizo a un joven arquitecto zaragozano, Fernando García Mercadal (1896-1985). ¿Cuál fue la razón de este encargo? No se ha conservado documentación al respecto, pero a favor de Mercadal existían varias ventajas: su origen zaragozano y aragonés, lo que contribuía en la Junta al reforzamiento de los valores regionalistas del aniversario, y por otra parte su brillantez profesional (número uno de su promoción, las becas y estudios en el extranjero, etc.). No debió de desempeñar papel menor el que fuera hermano del periodista José García Mercadal, que fue durante todo el proceso de ejecución importante mediador en los intereses de su hermano así como los de la Junta en Madrid, como se ha expuesto anteriormente; además F.G.M. era un hombre cosmopolita bien conocido en los ambientes madrileños de vanguardia. Por último, también debió de influir el hecho de que su hermana María estuviera prohijada por Juan Fabiani, alcalde bajo cuyo mandato se instituyó la idea del Rincón de Goya, miembro luego de la Junta y conferenciante (n.º X de las publicadas) y delegado regio de Fomento así como gobernador civil de Logroño en la Dictadura. Por si fueran pocas las razones expuestas, una más y no baladí para la Junta: regaló el proyecto y



Logotipo de la Junta del Centenario de Goya

nunca cobró dieta o dinero alguno por sus viajes o trabajos.

La primera relación documentada con la Junta data de 3.IV.1926, en que visita —probablemente acompañado por Ostalé— el lugar donde se edificará el Rincón. Dos semanas después, el 16.IV, realiza el

mismo viaje el escultor José Bueno, en representación de los artistas aragoneses, a los cuales presidía y representaba ante la Junta, y probablemente para ocuparse del posible monumento. El 10.VII.1926, llamado por el presidente de la Junta, Royo-Villanova presenta a éste un proyecto del Rincón. Este proyecto será remitido al Patronato del Parque para que dictamine (en 16.XI.1926 fue incluido en el anteproyecto del llamado Jardín de Goya; es examinado por el Ayuntamiento en 4.XII.1926). Aprobada la idea se pide a F.G.M. en 16.II.1927 un presupuesto detallado y una memoria explicativa del mismo. Para esta fecha todas las opiniones reaccionarias en contra del proyecto de F.G.M. ya se habían desencadenado. Este no concibe el Rincón como un jardín monumentalizado por un grupo escultórico (en el que debió de tener importantes intereses José Bueno) y en el que figuraba el de Fuendetodos con la paleta en una mano y el pincel en la otra, tomando la iconografía del retrato de Vicente López. Una misiva de Ostalé a F.G.M. en 2.III.1927 le aclara la posición de la Junta: «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 lo que han hecho como Bueno más vale que no lo hicieran». Un



Día de la inauguración del Rincón de Goya, Zaragoza, 1928

mes después un oportuno editorial de *El Sol* (que ya había informado con anterioridad y en repetidas ocasiones del Rincón) terea en la polémica desatada por el proyecto de F.G.M. aprobado por la Junta Nacional, incomprensible para sus detractores, «espíritus reaccionarios fosilizados en una vieja concepción artística, criticones eternos de todo lo que traspase los límites de la rutina» (Narciso Hidalgo, en *La Voz de Aragón*, 1927). Aquel periódico de la intelectualidad madrileña y española se vuelca sobre el Rincón y en este editorial explica las claves del conjunto:

«De lo que no hemos hablado aún es del expresivo simbolismo que esa iniciativa tiene en medio del carácter general del centenario que se va a celebrar. Si hay que puntualizar más esto del simbolismo, habrá de recordar que los rincones de los parques son propicios a la confidencia íntima o a esa confidencia consigo mismo que es la meditación y unir al recuerdo una advertencia oportuna: la necesidad de que la eficacia del centenario no resida en su aparato exterior, ni siquiera en su virtualidad de nacionalismo, frente al orgullo que países vecinos cifran en la propia tradición artística. [...] Por eso creemos que un "rincón de Goya" como el de Zaragoza debiera ser —recordemos el símbolo— toda la trama oficiosa del centenario. Un "rincón" para las confidencias doctas y para las afirmaciones íntimas de amor al espíritu de Goya» (*El Sol*, nº 3.015, 5.IV.1927).

Las vicisitudes aún no han tenido fin, pues todavía es un proyecto de papel. Hasta 6.VII.1927 no llegan los primeros dineros; Ostalé comunica al alcalde, Allué Salvador, que para el comienzo de las obras ya puede contar con 15.000 Pta provenientes de la propia subvención concedida por el Concejo a la Junta más otras 25.000 Pta de la Junta; en 30.VII visita F.G.M. el Rincón y manda se ejecuten copias fotográficas de los planos y que se las remitan a París; en 1.IX.1927 visita F.G.M. el lugar para dar comienzo inminente a las obras; en el mismo mes el Gobierno aprueba una importante subvención (50.000 Pta).

En la Junta Nacional, Eugenio d'Ors fue, a la vez que un importante valedor del Rincón frente a sus más «reaccionarios» compañeros, un «glosador» del proyecto intentando convertir el edificio en una biblioteca popular, acción que Mercadal no permitió. Según carta [Madrid, 31.XII.1927] de Ostalé a Royo-

Villanova se conocen las interioridades de la polémica:

«Con el Rincón de Goya había un disgusto que creo he podido zanjar. Se trata de que D'Ors está encariñado con la idea como Vd. sabe. Pues bien, quedó citado con el arquitecto Sr. Mercadal para ver de acoplar la biblioteca y conseguir los libros y en vez de la visita de dicho arquitecto recibió una carta (que he leído) en que le notificaba que como autor del proyecto no modificaba nada, ni estaba dispuesto a recibir indicaciones. En vista de esto, el Sr. D'Ors presentó a la Junta Nacional por escrito la renuncia a todo lo que se relacionara con Zaragoza y pensaba escribir una carta al Alcalde nuestro muy molesto. Por fortuna lo he podido impedir esto último y dirá a la Nacional que retira su escrito por las explicaciones que le he dado en nombre de Vd. pues para darle más coba le he dicho que Vd. me enviaba en su nombre a escuchar sus conferencias, que han sido literariamente maravillosas [sobre Goya en el Museo del Prado]. Este lío no nos ha favorecido nada y nos ha podido dar tal disgusto que se llegase hasta la supresión de la subvención [...]».

En medio de tantas polémicas e incomprensiones la reacción de la prensa local zaragozana no fue positiva, empezando por el *Heraldo de Aragón*. ¿Cuál fue la posición de los artistas aragoneses? Ramón Acín la dejó muy clara en su manifiesto *Aragón. Goya y los artistas aragoneses*, en la que se dibuja la silueta del Rincón impresa en Huesca en 1928, pero recogiendo artículos de prensa anteriores: «[...] nosotros los artistas íbamos a pedir solamente del lobo un pelo y que bien que se hiciera todo lo anunciado, pero que nosotros exigíamos, así, exigíamos, para entrar en la Junta, que el proyecto Mercadal se hiciera "lo primero, y con el primer dinero que se contase"». A esta declaración añade al final del manifiesto, en *El Rincón del arquitecto García Mercadal y nosotros* [los artistas]: «El tectonismo en arquitectura no es nuevo; es tan viejo como la arquitectura misma, cada época tuvo su tectonismo peculiar. La nuestra busca el suyo. Los artistas aragoneses sentimos el placer en haber puesto el primer jalón en España con este Rincón de Goya, [por] que los insultos y pedradas que recibe de la estulticia andante, es el San Esteban, el protomártir de la nueva arquitectura española». Acín aún redactaría —esta vez de



Caricatura de Teixi que critica la lentitud de las acciones de la Junta del Centenario de Goya de Zaragoza

forma anónima— otro manifiesto acerca del Rincón en el que lo denomina: «[...] un cenáculo de alta espiritualidad [...] donde se rendirá o aprenderá a rendir culto al dictador supremo que movió el pincel de Goya: la Naturaleza» (Declaración de los artistas aragoneses recogida por Ricardo del Arco en «El Rincón de Goya», *La Esfera*, 21.IV.1928).

Ramón Acín, polifacético artista y anarquista convencido que unos años después se gastará el dinero de un premio de la lotería en producir *Tierra sin pan*, el documental sobre las Hurdes de Buñuel, fue el mejor valedor —a larga distancia del pintor modernista Ángel Díaz Domínguez que llevó el peso en Zaragoza— de F.G.M. Así lo reconocerá el propio director de *La Gaceta Literaria* (nº 38, 15.VII.1928, p. 4; la ¿casualidad? ha juntado este artículo con la crónica del famoso congreso de Sarraz por el propio F.G.M.) en su crónica anónima «Ramón Acín y El



Rincón de Goya» a propósito de recibirse el manifiesto de Acín: «Le ha cabido el honor de ser el mismo Acín el principal agente de las nuevas ideas y uno de los defensores más eficaces de nuestro querido amigo Mercadal. Reciba Acín nuestra viva felicitación por su alegre diablura, por su entusiasmo admirable» (ilustra esta nota la foto del Rincón). Acín expondría dos años después en el Rincón. A continuación, en el mismo año 1930, lo hará el pintor surrealista González Bernal clausurando para siempre el monumento como lugar de encuentro de artistas y público.

Gracias al apoyo de ciertos artistas aragoneses el Rincón salió adelante, pues está claro que para la Junta este fue un proyecto más y no el más costoso (compárese con el gasto de las corridas goyescas mencionado arriba). Tampoco fue un monumento significativo de la Zaragoza tradicional burguesa. Baste el siguiente estudio comparativo de costes: monumento al Justiciazgo (1904), pagado por suscripción pública: 77.368 pesetas; a los Sitios de Zaragoza, del escultor Agustín Querol (1908), pagado con cargo a la subvención del Estado para la Exposición Hispano-Francesa: 180.005 Pta; el Rincón de Goya, edificio conmemorativo según proyecto del arquitecto Fernando García Mercadal (1927-1928), pagado con cargo a una subvención del Estado de 50.000 pesetas y por el Ayuntamiento de Zaragoza y la Junta

del Centenario: 76.843 Pta (nótese que en cada uno de los tres ejemplos son pesetas del año referido, sin contar con la inflación de la moneda).

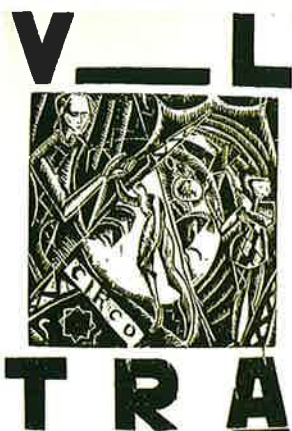
El Rincón de Goya es hoy el monumento cardinal del racionalismo funcionalista en España y uno de los más tempranos ejemplos europeos. Nunca comprendida esta arquitectura desnuda donde se albergó el cenotafio de Goya, traído desde Burdeos por la Junta, fue entregado al término de la Guerra Civil, en 1939, al Frente de Juventudes y posteriormente, en 1946, profundamente modificado para instalar en él la escuela de Mandos de la Sección Femenina.

Sin embargo, pese a la quiebra de la vanguardia la semilla del Rincón ya estaba sembrada y su arquitectura cerraba otro ciclo de la historia de Zaragoza. Si la familia de Julio Juncosa (propietaria de una constructora) edificó en 1903 en el más puro estilo modernista su residencia en el Paseo de Torrero (actual Sagasta, 11, declarada BIC), la siguiente generación, que ya maneja el hormigón armado, construye con su propia Compañía F.I.J.O. de Construcciones, S. A. de Madrid el Rincón de Goya (arquitecto gerente, J. Juncosa). Del modernismo de la Exposición Hispano-Francesa (1908) al racionalismo de la generación del 28. «Todo parece dispuesto para que el planeta dé un rebrote arquitectónico», José Ortega y Gasset (1928).



# FRAGMENTOS DE UN MARCO

## VARIA LECCIÓN DE TEXTOS DOCTRINALES EN TORNO AL ARTE NUEVO EN ESPAÑA



**J**osé Ortega y Gasset, que según Albert Camus quizá supone el más grande escritor «europeo» del siglo XX, explicaba el significado de «moderno» diciendo que alude a lo que se encuentra según el *modo*, el modo nuevo enfrentado a los modos viejos. «La palabra “moderno” expresa, pues, la conciencia de una nueva vida, superior a la antigua, y a la vez el imperativo de estar a la altura de los tiempos». Esta cita de *La rebelión de las masas* entraña el denominador común de los documentos que siguen sobre el acceso a la modernidad de la cultura nacional. En efecto, a fin de proporcionar un contexto español a las calas más o menos provinciales que dibujan nuestras *Luces de la ciudad*, básicamente recurrimos al termómetro de las publicaciones periódicas que indica la aguada percepción temporal de diversos grupos de intelectuales en la veintena de años que nos ocupa. La segunda década de siglo, aquí representada por *España*, un periódico políti-

co que en sus comienzos dirigió el propio Ortega, asiste a la paulatina llegada de las vanguardias, que en los veinte alcanzan su momento de esplendor. Arte y literatura insisten entonces en su deseo de conocimiento como demuestran el manifiesto de los Artistas Ibéricos o el programa vital de la tan extraordinaria como fugaz *Favorables París Poema*. Los años treinta nos sitúan en un tiempo agónico, en palabras de Bergamín. El arte nuevo deja la vanguardia y se transforma en avanzada de la mano del surrealismo y realismo social. El nuevo romanticismo aprovecha los logros técnicos precedentes (síntesis, metáfora y antirretoricismo) para volver a lo humano, aunque en rigor, y a pesar de *La deshumanización del arte*, las emociones nunca pudieron erradicarse completamente. En cualquier caso, permanece en todo el proceso la pretensión de formar un público cómplice, pues nada menos que eso quería decir en la Edad de Plata estar a la altura de las circunstancias.

**ESPAÑA SALUDA AL LECTOR Y DICE:***España*, núm. 1, 29+1915, p. 1

Nacido del enojo y la esperanza, pareja española, sale al mundo este semanario *España*.

Los que hemos de escribir en sus columnas —gente ni del todo moza, ni del todo vieja— asistimos desde 1898 al desenvolvimiento de la vida española. Durante esos diez y siete años de experiencia nacional, raro fué el día en que la realidad pública no trajo otra cosa que impresiones ingratas. Cuanto más patriotas éramos, mayor enojo sentíamos.

Conforme el tiempo corría nos íbamos convenciendo de que no era ese estado de ánimo una viciosidad de nuestro temperamento, algo así como una acedia de «intelectuales», sino que por el contrario teníamos el honor de coincidir con él con el más humilde de nuestros labriegos y el más sencillo de nuestros artesanos.

Y esta experiencia de que existe una vasta comunidad de gentes gravemente enojadas —toda una España nueva que siente encono contra otra España fermentada, podrida— ha hecho surgir en nosotros la esperanza.

Creemos, en efecto, que ha empezado para nuestro país una buena época. —¿No es esto demasiado optimismo?— se nos dirá. No: porque hay en la historia dos clases de buenas épocas. Es una la de aquellos tiempos brillantes y magníficos en que las virtudes de una raza dan sus mejores frutos; son las épocas de plenitud y de gloria. Pero hay otras épocas sin plenitud y sin gloria, menos aún, llenas de agonía y miserias que, no obstante, pueden ser fecundas y saludables. Son aquellas en que el pueblo no padece ilusiones ni vive alucinado creyendo que posee buenos políticos y buenos generales, buenos hacendistas y buenos oradores, buenos poetas y buenas tierras ubérrimas, buenos maestros y buena industria, cuando nada de esto tiene. Pues bien, media España, por lo menos, ha entrado ya en una de estas edades, exentas de gloria pero transidas de sinceridad.

¿Es ello una frase, nada más? Tú, lector, que tal vez vives en el fondo de una provincia, ocupado en la modestia de tus afanes aldeanos, recapacita con

la mano puesta sobre el corazón y pregúntate qué institución vigente de la vida pública española te merece confianza y te impone respeto. ¿No es cierto que del Parlamento á la Universidad, pasando por las Academias, del Ministerio de la guerra á los Cuerpos judiciales pasando por las oficinas de Hacienda, nada despierta en ti fe?

El desprestigio radical de todos los aparatos de la vida pública es el hecho soberano, el hecho máximo que envuelve nuestra existencia cotidiana. Todos sentimos que esa España oficial dentro de la cual ó bajo la cual vivimos, no es la España nuestra, sino una España de alucinación y de inepticia.

Pero no se ha fundado *España* con el fin de decir sólo esto, que es una negación. La negación sólo es útil y noble y piadosa cuando sirve de tránsito á una nueva afirmación. Si nuestro pueblo ha perdido su fe en todos los institutos oficiales, hace falta que la cobre en sí mismo. Es preciso reorganizar la esperanza española. Mientras no entren en erupción pasional é intelectual los últimos rincones peninsulares, mientras cada español no posea la voluntad y la orgullosa dignidad de sí mismo, mientras no logre hacer que se respete sus deseos y empeños particulares, mientras la palabra «ministro» signifique otra cosa que servidor y la palabra «diputado» otra cosa que mandadero —que es su estricto sentido— no podrá comenzar la restauración de nuestra raza.

Es un crimen de lesa patria dejar que la nación prosiga en su actitud servil ante un Estado, cuyas instituciones han perdido sus prestigios. De aquí nace esa horrible desgana, esa mortal sospecha, en que vivimos los españoles, de ser inútil intentar cosa alguna. Un pueblo convencido de la ineficacia de todo esfuerzo va recto hacia la muerte. El imperialismo más desmoralizador es el imperialismo de los diputados sin prestigio, de los ministros sin autoridad, de los funcionarios burlescos ó rapaces.

Aprovechemos con religiosa solicitud esta época de sinceridad para organizar de nuevo la confianza. Una nación es, ante todo, una solidaridad en ciertos prestigios. Cuando éstos son falsos se pierden, y cuando están perdidos la nación se desarticula, se pulveriza, y el primer vendaval que llega la hace desaparecer. Por ello es urgente faena de patriotismo dar un empujón definitivo a todos esos valores

desprestigiados que corrompen nuestra vida colectiva.

Nuestra política será, pues, la más sencilla del mundo: en toda ocasión, en todo momento, estaremos al lado de la España humilde de las villas, los campos y las costas frente a las instituciones carcomidas; nos haremos solidarios de toda intención noble, de toda persona benemérita, de toda queja justa cualquiera que sea su origen y su nombre.

¿Partido? No somos de ningún partido actual porque las diferencias que separan unos de otros responden, cuando más, a palabras y no a diferencias reales de opinión. Hay que confundir los partidos de hoy para que sean posibles mañana nuevos partidos vigorosos.

El momento es de una inminencia aterradora. La línea toda del horizonte europeo arde en un incendio fabuloso. De la guerra saldrá otra Europa. Y es forzoso intentar que salga también otra España.

Entre los españoles que piensan así, no creemos ser nosotros ni los mejores ni los primeros. Somos unos de tantos que ofrecemos a los demás en estas columnas un cauce limpio donde puedan fluir los raudales de su nuevo patriotismo. 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 campaña pasa, a cierta hora del año, el eje nacional. Solicitamos, pues —sin ella nada haríamos— la colaboración de cuantos aspiran a una España mejor y creen que a ella se llega mediante una rebeldía constructora.

¡Lector, te pedimos para *España* diez céntimos, y todo lo demás para España!

\* \* \*

A todos los diarios y revistas españoles, nuestros compañeros de Madrid y provincias, enviamos en esta primera página de *España* un saludo cordial.

## PROCLAMA

*Ultra*, núm. 21. 1-1-1922

**NAIPES** Barajando un mazo de cartas se puede  
**I** conseguir que vayan saliendo en un enfilamiento más o menos simétrico. Claro  
**FILOSOFÍA** que las combinaciones así hacederas son

limitadas i de humilde interés. Pero si en vez de manipular naipes, se manipularan palabras, palabras imponentes i estupendas, palabras con entorchados i aureolas, entonces ya cambia diametralmente el asunto.

En su forma más enrevesada i difícil, se intenta hasta explicar la vida mediante esos dibujos, i al barajador lo rotulamos filósofo. Para que merezca tal nombre, la tradición le fuerza a escamotear todas las facetas de la existencia menos una sola, sobre la cual asienta las demás, i a decir que lo único verdadero son los átomos o la energía o cualquier otra cosa...

¡Como si la realidad que nos estruja entrañalmente, hubiera menester muletas o explicaciones!

En su forma más evidente y automática, el juego de entrelazar palabras campea en esa entabillada nadería que es la literatura actual.

Los poetas solo se ocupan de cambiar de sitio los cachivaches ornamentales que los rubenianos heredaron de Góngora —las rosas, los cisnes, los faunos, los dioses griegos, los paisajes ecuanimes i enjardinados— i engarzar millonariamente los flojos adjetivos *inefable, divino, azul, misterioso!* Cuanta socarronería i cuanta mentira en ese manosear de ineficaces i desdibujadas *palabras*, cuanto miedo altanero de adentrarse verdaderamente en las cosas, cuanta impotencia en esa vanagloria de símbolos ajenos! Mientras tanto los demás líricos, aquellos que no ostentan el tatuaje azul rubeniano, ejercen un anecdotismo gárrulo, i fomentan penas rimables que barnizadas de visualidades oportunas venderán después con un gesto de amaestrada sencillez i de espontaneidad prevista.

**ANQUILOSAMIENTO DE LO LIBRE** Y unos i otros señoritos de la cultura latina, gariteros de su alma, se pedestalizan sobre las marmóreas leyes estéticas para dignificar ejercicio tan lamentable. Todos quieren realizar obras apelmazadas i perennes. Todos viven en su autobiografía, todos creen en su personalidad, esa mescolanza de percepciones entreveradas de salpicaduras de citas, de admiraciones provocadas i puntiaguda liras-

tenia. Todos tienden a la enciclopedia, a los aniversarios i a los volúmenes tupidos.

El concepto histórico de la vida muere sus horas. En vez de concederle a cada instante su carácter suficiente i total, los colocan en gerarquías prolijas. Escriben dramas i novelas abarrotadas de encrujadas espirituales, de gestos culminantes i de apotheosis donde se remansa definitivamente el vivir. Han inventado ese andamiaje literario —la estética— según la cual hay que preparar las situaciones i empalmar las imágenes, i que convierte lo que debiera ser ágil i brincador en un esfuerzo indigno i trabajoso. Idiotez que les hace urdir un soneto para colocar una línea, i decir en doscientas páginas lo cabedero en dos renglones. (Desde ya puede asegurarse que la novela esa cosa maciza engendrada por la superstición del yo va a desaparecer, como ha sucedido con la epopeya i otras categorías dilatadas.)

*U* Nosotros los ultraistas en esta época de mercaderías que exhiben corazones disecados i plasman el rostro en carnavales de muercas— queremos desanquilosar el arte. Lícito i envidiable como cualquier otro placer es el que motivan las palabras eficazmente trabadas, mas hai que convenir en lo absurdo de honrar los que le venden, traficando con flacas ñoñerías i trampas antiquísimas. Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre i descubrir facetas insospechadas al mundo. Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos de aquellos que comparan entre si cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inédita. El Ultraismo propende así a la formación de una mitología emocional i variable. Sus versos que excluyen la palabrería i las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas, tienen la contextura decisiva de los marconigramas.

*LATIGUILLO* Hemos lanzado PRISMA para democratizar esas normas.

Hemos embanderado de poemas las calles, hemos iluminado con lámparas verbales vuestro

camino, hemos ceñido vuestros muros con enredaderas de versos: Que ellos, izados como gritos, vivan la momentánea eternidad de todas las cosas, i sea comparable su belleza dadivosa i transitoria, a la de un jardín vislumbrado a la música desparramada por una abierta ventana y que colma todo el paisaje.

JORGE LUIS BORGES

GUILLERMO JUAN

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

GUILLERMO DE TORRE

### SALÓN DE ARTISTAS IBÉRICOS MANIFIESTO

*Alfar*, núm. 51, julio, 1925, p. 2

Somos muchos los que venimos notando, con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento plástico del mundo, ni aun de la propia nación, en ocasiones, porque no se organiza en ella las Exposiciones de Arte necesarias para que conozca Madrid cuanto de interesante produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época.

Ello imposibilita o dificulta cualquier movimiento de cultura. Inútil así todo exégesis, controversia o discernimiento; no hay posibilidad de elegir rumbo si no se conocen antes las rutas posibles y mal puede cumplir el comentarista su misión esclarecedora si se dirige a un auditorio desprovisto perpetuamente de los términos de referencia indispensables. Para elegir tendencia y adoptar posición, parece indispensable tener, siquiera un momento, ante los ojos las varias tendencias que en el mundo se disputan la superioridad en el acierto. Falta ello en Madrid y en casi todas las ciudades importantes españolas.

Pero en otras, en cambio, no; y hemos pensado algunos que esta falta no proviene, por lo tanto, de dificultades positivas e insuperables —puesto que Bilbao y Barcelona han logrado, en ocasiones superarlas— sino solamente de que, acaso, no se hayan puesto a remediarla unos cuantos hombres de buena voluntad y de firmeza en el propósito.

De ahí que los firmantes hayamos tratado de unirnos en sociedad a fin de tramitar, buscar y alla-

nar cuanto sea necesario para que Madrid conozca todo aquello que conocido y celebrado —o simplemente discutido— en otros lugares, queda de continuo alejado de la capital española sin razón que lo justifique.

Creemos los firmantes que está por hacer en materia de arte una labor representativa de necesidad anterior a toda cuestión polémica, puesto que se trata de proporcionar elementos de juicios suficientes.

Creemos que para conseguir esto hay solo dos caminos: uno el de exponer cuanto sea posible; otro, el de llevar a cabo una labor ideológica, o, si se quiere, «crítica», pero entendiéndose que la crítica aquí no estará considerada como una función repartidora de certificados de aptitud, sino meramente como una facultad esclarecedora que, destruyendo prejuicios y proporcionando perspectivas o puntos de vista insospechados, pueda colocar a quien esté desorientado en la situación necesaria para que cada obra buena o mediana, mala o excelente, aparezca en su verdadero valor y no en otro que, mejor o peor, sea de todos modos ajeno al propósito del autor y de la obra.

Creemos igualmente que toda obra de progreso y de mera vitalidad en los dominios estéticos, requiere el conocimiento constante, no ya de toda obra formada y sancionada, sino de todos los intentos, ensayos y tanteos en pro de ignotos rumbos o matices, actividad exploradora que ha dado ocasión bastantes veces en la historia al descubrimiento de leyes, a veces ni siquiera presentidas por aquellos mismos que exploraban.

Toda actividad, en resumen, debe mantenerse en contacto permanente con la conciencia social, único término posible de contraste y referencia; única posibilidad, por lo tanto, de que hallen, tanto productores como espectadores, el complemento imprescindible para sus respectivas formaciones.

No nos une, pues, una bandera, ni una política: no vamos, pues, ni en pro ni en contra de nadie; habrá preferencias en nosotros, pero solo en el sentido de que serán preferidas todas aquellas obras que corran más fácil riesgo de ser habitualmente proscritas de los locales de exhibición vigentes y al uso; no guiándonos en nuestras preferencias un forzoso criterio de aprobación, sino simplemente el impulso compensador, necesario para toda labor de justicia y

de equilibrio. Habremos de exponer, por lo tanto, toda aquella manifestación de arte que, existiendo, no llega con normalidad a conocimiento del público, o aquellas que, por llegar mezcladas con elementos heterogéneos y contrarios, quedan fuera de todo posible diapason que permita la contemplación a tono, y quedan, en consecuencia, perjudicadas gravemente por tal desplazamiento pernicioso.

En nuestra labor de propaganda ideológica nos guiará el criterio que a esta misma actitud corresponde; procuraremos divulgar, por cuantos medios estén a nuestro alcance, no ya tal o cual tendencia sino toda posible tendencia y con más atención aquellas que estén, de ordinario, menos atendidas y que sean indispensables para el cabal entendimiento de algún sector de arte viviente.

Creemos, en resumen, que todo esto no puede tener más que una interpretación y un solo nombre: afán de conocimiento y de cultura; o si se quiere de cultivo; cultivo de la sensibilidad y del espíritu.

*Manuel Abril, José Bergamín, Rafael Bergamín, Emiliano Barral, Francisco Durrio, Juan Echevarría, Joaquín Enríquez, Oscar Esplá, Manuel de Falla, F. García Lorca, Victorio Macho, Gabriel García Maroto, Cristóbal Ruiz, Adolfo Salazar, Angel Sánchez Rivero, Joaquín Sunyer, Guillermo de Torre y Daniel Vázquez Díaz.*

#### PRESUPUESTO VITAL

*Favorables Paris Poema, núm. 1,  
1926, pp. 1-5*

*No conocí a Darío, pero me doy por sabido que entre su pecho y el horizonte apenas cabía el canto de un pájaro.*

En lealtad sólo hay un modo de ser, el modo de la pasión. Allí es donde se cuece el pan, el hueso y la azulejería de la vida. Guerrero oficio de existencia, —¡oh la inodora paz! a todos, espontánea y felizmente, se nos va día a día entre el humo de la hoguera y cada nueva noche nos sorprende teñidas de corazón las manos.

Esta enegía cósmica e infatigable no perdona batalla alguna. Dondequiera que exista posibilidad de espasmo allí aparece su palanca dispuesta a remo-

ver entrañas y moléculas. En el hombre por ella coexisten, con el animal, la matemática, la religión, el arte.

Para el individuo, sin embargo, escribir, pintar, son actos estrictamente voluntarios. El ente mejor dotado puede, en efecto, someterse a dique. Pero no es menos evidente que un irascible impulso, no tanto íntimo como nacido más atrás de su espalda, le encarará tarde o temprano con la obra en blanco. Hacia ella le empuja la capacidad de una lucha más, la lucha entre el temperamento dotado y el implacable artístico. Entonces es cuando todo aquel que no se sienta velludo y poblado de sí mismo, carne de animal y valor de intemperie, debe dar media vuelta hacia el silencio. Hoy el arte es un problema de generosidad. Todo menos el simulacro cobarde. Ya nos sobran poemas y esculturas y músicas para admirar la ligereza cerval a que puede llegar un rico temperamento que huye arrojando al azar todo lo que pudiera comprometerle.

Queramos, pues, o no.

El que quiera y ame-odie (oh, esta lengua nuestra tan parca en ofrecernos obras dignas de distinguir así) y generosamente se inmoles a la atracción y repulsión que entre sí experimentan inteligencia y sensibilidad, con cerebro limpio pienso que hoy día tiene que asirse al espíritu científico para llegar a un imprescindible conocimiento. Aquí empieza la gran aventura. Sin claridad no existe el artista. Artista es el que, sin desmayos ni transigencias, selecciona y desecha, exigiendo más y más de las potencias proveedoras para conseguir su máximo rendimiento. Así como en estos tiempos de ideas facilitadas y a cualquier alcance, sabio sólo puede ser el que conscientemente se deslastre de lo que debe no saber, artista sólo existirá en cuanto consciencia de lo que debe no expresarse. Hoy quizá más que nunca es preciso puntualizarnos a la luz, llamando a cada cosa por su nombre y situándolas en su natural lugar. En tierras de arte las relaciones entre inteligencia y sensibilidad mal planteadas inveteradamente han sido causa del más elevado número de males. El hombre ha comprendido oscuramente que entre sí ambas eran enemigas y ha tomado partido en pro o en contra como si estuvieran fuera de su pecho. Máximo error.

Viendo en la marcha como ambos pies alternan y pensando esta imagen al ralenti y considerablemente agrandada un espectador ligero puede, durante el tiempo que un pié avanza, creer que aquel sólo es el encargado de engendrar el movimiento. La contemplación del ritmo civilizado (?) a través de los tiempos nos viene a convencer de que siempre el hombre se ha dividido en bandos para defender esta falta de perspectiva inteligente. Hoy es una escuela que tropezando con obstáculos de expresión sostiene a ultranza la sola eficacia de la inteligencia; mañana una generación posterior proclama, reaccionando, la cojera contraria, la sola eficacia de la sensibilidad. Posturas desencajadas que lo mismo se producen en los grandes macizos seculares que en los diminutos ismos efímeros. Máximo error. Inteligencia y sensibilidad son enemigas, pero no en el tiempo ni en el espacio, sino en cada interior humano, donde únicamente existen. Ese y no otro es su campo de refriega. ¿No es llegada ya la hora de situarse más allá del clasicismo y del romanticismo y de inventar la locomoción racional? Inteligencia y sensibilidad, mútuas se ayudan y entreagigantan, a expensas una de otra se disminuyen. Las generaciones se han resistido a admitir este axioma tan elementalmente humano, y sin embargo ¿no es cierto que el que más conoce es el que más ignora, es decir, el que entrevé y rinde positiva y útil extensión más grande de ignorancia, así como la viceversa? ¿Y no son estas las dos coincidentes mitades del tórax artístico?

No se escamotee, pues, el hombre su propio drama. No lo confunda ni lo difunda. No se consuele buscando aliados. Está solo. Por el contrario golpee sus millares de aristas contra sí mismo y contra todos, colisiónese arcilla y soplo, declárese para siempre invicto. Esta esencia dramática es su esencia, por la que existe; la misma que engendra movimiento, calor y vida; la misma que enemista dos palabras en el cráneo del poeta y obliga a todo el idioma a entrar en ebullición; la misma que la obra terminada levanta en el sujeto recipiente a brazo partido contra todo lo que en él preexiste.

Porque ¿qué otra cosa puede ser una obra artística que un artefacto animado, una máquina de fabricar emoción que, introducida en un complejo humano desencadene la multiforme vibración de lo

encendido? Sólo en el polvo de esta batalla encarnarán los pobladores del entresueño, amable y ávido país.

Conocimiento, conocimiento, a nada que se escarbe millares son los problemas que nos solicitan, tantos que una nueva desesperación viene a poseernos, la de carecer de suficientes manos. Hoy por hoy en nuestra lengua española es el puntal que reclama atención más inmediata. ¿Cuántos casos se nos ofrecen en que haya sido abordado de frente? ¿Desde hace cuantos siglos vivimos de algo auténtico que no sea debido a importación? Así está nuestro idioma de rechinante e incurtido, así extraordinaria es la página donde las palabras no huelen a diccionario y sí a boca fresca, así nuestra sensibilidad circulante está de paquidermizada y nuestra historia literaria se reduce a una simple suposición de flores a porfía en el vacío. Nuestros jóvenes ¿qué obra comenzada han heredado? ¿A qué manos han venido a sustituir las suyas?

Sin embargo, este problema rebasa nuestros límites geográficos, es un problema internacional de civilización y no sólo restringido a la heredad literaria. Ahí está la política, la sociología... Y afirmo que sólo una decidida maniobra orientada hacia el claro conocimiento científico puede salvar a nuestra época del mismo abismo que sumió las promesas que consigo traían los albores del renacimiento; maniobra de dar la espalda de una vez y para siempre al abusivo espíritu filosófico o metafísico si queréis, tan estéril como la experiencia de siglos y siglos nos enseña. La filosofía sistemática, esa fantasía de la creencia, arte enfin, pero sin más trascendencia vital que la música por ejemplo; bálsamo curalotodo que intenta saciar de un golpe la cobarde inmensidad de nuestra ignorancia, es por esto la gran mermadora del hombre; cierra sus puertas en vez de abrirlas de par en par, le entrega atado de pensamiento y alas a un cotidianismo insípido; no progresa sino que varía con el mismo ritmo de la moda; lógicamente puesto que en el fondo no es sino la indumentaria espiritual encargada durante siglos de ocultar nuestra desnudez. La absorbente supremacía del espíritu filosófico, su ingerencia en todos los planos de la actividad es el contrafuerte más denso que para su progreso tiene que vencer la humanidad.

Hay que sustituir el sistema apriorístico por la fecunda hipótesis de trabajo y la conformidad muelle con el dinamismo optimista. Y téngase presente que no proclamo la estandarización artística; ya está suficientemente envilecido el arte por nuestros predecesores. Por el contrario reclamo el honroso lugar jerárquico que le corresponde. Al verdadero artista las pequeñas fortunas de sensibilidad no le interesan. Además cree en su tiempo.

Revolucionemos pues, y con pasión, esa hereditaria monarquía filosófica. Vaya a su puesto y reserve sus drogas absolutas para el especulador absolutomano. No se trasplante su norma ni a la realidad ni a la política ni al arte. No queremos correr el riesgo de creer en la perfección, noción mortífera y estancadora, y de tender hacia ella en vez de creer en la evolución progresiva. No existe la perfección como no existe la verdad, ni la belleza y ésta menos que para nadie para el artista. No existen obras bellas ni eternas, sino humildemente obras que en un tiempo emocionan, unas a un puñado de hombres, otras a otro. Un hombre sólo puede proferir, esto me gusta. Y sintiéndose dichosamente exento y sin miedo ante la vida y la muerte, ni añade ni resta a su goce la opinión colectiva. Hablo del hombre valeroso de sí mismo y de su ignorancia y cuya serenidad inteligente posee la suficiente fuerza para neutralizar el fluido ensortijado que se desprende del rebaño. Él sabe que su complejo personal carece de otro modelo que el que le da el espejo de su potencia. Para él ante una obra del espíritu no cuenta más que su emoción, es decir, su imperfección, su movimiento.

No nos mermemos, no nos empequeñezcamos, no vivamos en comunidad, ni nos pongamos en desacuerdo con nosotros mismos. Solo un furioso individualismo en lo que tiene cada hombre de peculiar podrá hacer una colectividad interesante. Pero esto no nos importa. Somos un fenómeno pasajero; orbitémonos simplemente en un personal camino de ambición que atraviese el todo. Para nosotros sólo nuestro tiempo existe.

Véase que no presento una estética entre las numerosas que cualquier espíritu puede formular dando una pequeña vuelta filosófica alrededor de las cosas. Nuestra literatura no es ni literatura, es pasión y vitavirilidad por los cuatro costados.



En consecuencia Vallejo y yo presentamos aquí diversas obras imperfectas por muy diversos estilos pero coincidentes en más de un punto esencial: en su actualidad, su pasión íntima y su orienta-

ción al conocimiento. Aún no son quizá bastante imperfectas, pero confiamos poder dentro de poco mostraros otras que lo sean mucho más.

Juan Larrea

### MANIFIESTO ANTIARTÍSTICO CATALÁN

*Gallo*, núm. 2, abril, 1928

A continuación insertamos la traducción del manifiesto antiartístico que recientemente ha lanzado la más interesante facción de la actual juventud catalana. Nos vemos precisados a adaptar la tipografía del texto a las exigencias materiales de nuestra revista.

Del presente MANIFIESTO hemos eliminado toda cortesía en nuestra actitud. Inútil toda discusión con los representantes de la actual cultura catalana, artísticamente negativa, aunque eficaz en otros órdenes. La transigencia o la corrección conducen a delicuescencias y lamentables confusionismos de todos los valores, a las más irrespirables atmósferas espirituales, a las más perniciosas de las influencias. Ejemplo: «*La Nova Revista*». La violenta hostilidad, por el contrario, sitúa realmente los valores y las posiciones y crea un estado de espíritu higiénico.

HEMOS ELIMINADO	toda argumentación	} Existe una enorme bibliografía y todo el esfuerzo de los artistas de hoy para suplir todo esto.
HEMOS ELIMINADO	toda literatura	
HEMOS ELIMINADO	toda lírica	
HEMOS ELIMINADO	toda filosofía a favor de nuestras ideas.	
NOS LIMITAMOS	a la más objetiva enumeración de hechos.	
NOS LIMITAMOS	a señalar el grotesco y tristísimo espectáculo de la intelectualidad catalana de hoy, estancada en un ambiente reducido y putrefacto.	
PREVENIMOS	de la infección a los aún no contagiados. Cuestión de estricta asepsia espiritual.	
SABEMOS	que nada nuevo vamos a decir. Pero nos consta que es la base de todo lo nuevo que hoy hay y de todo lo nuevo que tenga posibilidades de crearse.	
VIVIMOS	una época nueva, de una intensidad poética imprevista.	
EL MAQUINISMO	ha revolucionado el mundo.	
EL MAQUINISMO	—antítesis del circunstancialmente indispensable futurismo— ha verificado el cambio más profundo que ha conocido la humanidad.	
UNA MULTITUD	anónima —antiartística— colabora con su esfuerzo cotidiano en la afirmación de la nueva época, viviendo a la vez de acuerdo con su tiempo.	
UN ESTADO DE ESPÍRITU POST-MAQUINISTA SE ESTÁ FORMANDO.		
LOS ARTISTAS	de hoy han creado un arte nuevo de acuerdo con este estado de espíritu. De acuerdo con su época.	
AQUÍ, NO OBSTANTE SE CONTINÚA VEGETÁNDO IDÍLICAMENTE.		
LA CULTURA	actual de Cataluña es inservible para la alegría de nuestra época. Nada más peligroso, más falso y más adúlterador.	

## PREGUNTAMOS A LOS INTELLECTUALES CATALANES:

—¿De qué os ha servido la Fundación Bernat Metge, si después habéis de confundir la Grecia antigua con las bailarinas pseudo-clásicas?

- AFIRMAMOS que los sportman están más próximos del espíritu de Grecia que nuestros intelectuales.  
 AÑADIREMOS que un sportman virgen de nociones artísticas y de toda erudición está más cerca y es más apto para sentir el arte y la poesía de hoy, que los intelectuales miopes y embarazados por una preparación negativa.
- PARA NOSOTROS Grecia se continúa en la resultante numérica de un motor de aviación, en el tejido antiartístico de anónima manufactura inglesa destinada al golf, en el desnudo de music-hall americano.
- ANOTAMOS que el teatro ha dejado de existir para unos cuantos y casi para todos.  
 ANOTAMOS que los conciertos, conferencias y espectáculos corrientes hoy entre nosotros, acostumbran a ser sinónimos de locales irrespirables y aburridísimos.
- POR EL CONTRARIO nuevos hechos de intensa alegría y jovialidad reclaman la atención de los jóvenes de hoy.
- HAY el cinema  
 HAY el estadio, el boxeo, el rugby, el tennis y demás deportes  
 HAY la música popular de hoy: el jazz y la danza actual  
 HAY el salón del automóvil y de la aeronáutica  
 HAY los juegos en las playas  
 HAY los concursos de belleza al aire libre  
 HAY el desfile de maniqués  
 HAY el desnudo bajo la luz eléctrica en el music-hall  
 HAY la música moderna  
 HAY el autodromo  
 HAY las exposiciones de arte de los artistas modernos  
 HAY aún una gran ingeniería y unos magníficos trasatlánticos  
 HAY una arquitectura de hoy  
 HAY útiles, objetos, muebles de época actual  
 HAY la literatura moderna  
 HAY los poetas modernos  
 HAY el teatro moderno  
 HAY el gramófono, que es una pequeña máquina  
 HAY el aparato de fotografiar, que es otra pequeña máquina  
 HAY diarios de rapidísima y vastísima información  
 HAY enciclopedias de una erudición extraordinaria  
 HAY la ciencia en una gran actividad  
 HAY la crítica documentada y orientadora  
 HAY etc., etc., etc.  
 HAY finalmente, una oreja inmóvil sobre un pequeño humo derecho
- DENUNCIAMOS la influencia sentimental de los lugares comunes raciales de Guimerá  
 DENUNCIAMOS la sensiblería enfermiza servida por el Orféo Catalá, con su repertorio manido de canciones populares, adaptadas y adulteradas por la gente negada para la música, y hasta de composiciones originales. (Pensamos con optimismo en el coro de los «*Revellers*» americanos).  
 DENUNCIAMOS la falta absoluta de juventud de nuestros jóvenes

DENUNCIAMOS la falta absoluta de decisión y de audacia  
 DENUNCIAMOS el miedo a los nuevos hechos, a las palabras, al riesgo del ridículo  
 DENUNCIAMOS el soporismo del ambiente de las peñas y las personalidades barajadas en el arte  
 DENUNCIAMOS la absoluta indocumentación de los críticos respecto al arte de hoy y de ayer  
 DENUNCIAMOS los jóvenes que pretenden repetir la antigua pintura  
 DENUNCIAMOS los jóvenes que pretenden imitar la antigua literatura  
 DENUNCIAMOS la arquitectura de estilo  
 DENUNCIAMOS el arte decorativo que no sigue la estandarización  
 DENUNCIAMOS los pintores de árboles torcidos  
 DENUNCIAMOS la poesía catalana actual, hecha de los más manoseados tópicos maragallanos  
 DENUNCIAMOS los venenos artísticos para uso infantil, tipo: «*Jordi*». (Para la alegría y comprensión de los niños, nada más adecuado que Rousseau, Picasso, Chagall...)  
 DENUNCIAMOS la psicología de las niñas que cantan: «*Rosó, Rosó...*»  
 DENUNCIAMOS la psicología de los niños que cantan: «*Rosó, Rosó...*»

FINALMENTE NOS PONEMOS BAJO LA ADVOCACIÓN DE LOS GRANDES ARTISTAS DE HOY, de las más diversas tendencias y categorías:

PICASSO, GRIS, OZENFANT, CHIRICO, JOAN MIRÓ, LIPCHITZ, BRANCUSI, ARP, LE CORBUSIER, REVERDY, TRISTAN TZARA, PAUL ELUARD, LOUIS ARAGON, ROBERT DESNOS, JEAN COCTEAU, STRAWINSKY, MARITAIN, RAYNAL, ZERVOS, ANDRE BRETON, etc.

SALVADOR DALÍ

LLUIS MONTANYA

SEBASTIÀ GASCH

Barcelona. Marzo de 1928

#### TEXTO DE LOS EDITORES

*Cruz y Raya*, 15-IV-1933, pp. 7-10

No es el propósito de esta revista, al asumir todas aquellas manifestaciones del pensamiento determinadas por la pura actividad del espíritu, el de dirigirse en el sólo sentido, exclusivo y excluyente, de una actividad religiosa positiva, y negativa, sino con independencia de ella, pues esta actividad espiritual que es, para nosotros, la del catolicismo, está, como diría Unamuno, por encima y por debajo de todas esas manifestaciones del pensamiento: de todo ese conjunto, o conjuntos espirituales, que designan una cultura; y de la acepción misma, del propio concepto de la cultura.

Esto significa que rechazamos una aparente actitud mal llamada confesional de catolicismo en

forma de exteriorización, por esta revista, de un grupo de escritores católicos: ello desviaría la legitimidad espiritual de su interés, invalidándolo, en gran parte, por adelantado, al vincularlo a una actividad particular que acaso pudiera parecer impudor, o al menos torpeza, si no orgullo, en sus manifestantes. Ninguna forma actual del pensamiento tiene que marcarse por adelantado con etiqueta confesional alguna para expresarnos a nosotros su significado espiritual más puro. Al contrario. Porque creemos que en un proceso de verdadera depuración espiritual de todas las actividades humanas la separación de sus formas es una garantía de su autenticidad, por su independencia, cuidando de cumplir como leyes elementales estas fronteras del pensamiento, actuaremos, además de en su beneficio, en el de aquella otra actividad religiosa pura, separándola de todas las for-

mas espirituales que le son ajenas. Relativamente ajenas, pues todas se incluyen, en definitiva, en la unificación totalizadora de su ámbito.

Esta revista de colaboración abierta, libre, independiente, se propone actuar todos los valores del espíritu, sin mediatización que los desvirtúe. Precisamente, la razón más pura de ser de esta revista, la que la inspira y nos impulsa, quizás consista en esto: en nuestra viva voluntad de católicos para esclarecer bien las cosas; para darles, a cada una, el lugar que le corresponda, en la vida como en el pensamiento.

Por eso empezamos por decir, como por hacer, *cruz y raya*: porque es signo y designio espiritual de nuestro juicio la afirmación como la negación más críticas.

*Un sí, un no, una línea recta, un fin*, decía Nietzsche, como *fórmula de su dicha*: la de situar críticamente su pensamiento, para ponerle, y ponerse por él, en verdadera situación crítica: en angustiada, por verdadera, pasión de espíritu: en espiritual, verdadero apuro. Nosotros situamos esta revista por la afirmación y la negación puras; porque situándola en el espíritu y por el espíritu, nos afirmamos y negamos por él críticamente. Porque queremos apurar el pensamiento hasta su última esencia definitiva.

*Espíritu sin nombre  
Indefinible esencia*

clamaba el romanticismo poético español por la voz de Bécquer.

Para nosotros, la *definición esencial* del espíritu tiene un nombre: Cristo.

Por eso nos afirmamos por la cruz, negándonos con ella. Nos afirmamos por una rectitud voluntaria de nuestra finalidad espiritual: en este sentido, que es el de la línea, la del linaje católico de nuestro ímpetu. Nos afirmamos y negamos por el signo espiritual de la cruz que nos señala con su sombra; por esos dos trazos, tan breves, que significan, y persiguen, nuestro empeño.

Nuestro Sí, nuestro No, tienden a la rectitud de una voluntad penetrante, como el gladio evangélico: porque se prolonga espiritualmente en el tiempo traspasándolo; por encima y por debajo de todo, hasta la raíz espiritual de su ser: lo mismo en la oscu-

ra entraña terrena de su historia que en la celeste claridad racional de su pensamiento.

Los Editores

### LENIN, LA LITERATURA Y EL ARTE

Octubre, núm. 3, agosto-septiembre.

1933, p. 1

El arte pertenece al pueblo. Sus raíces deben llegar hasta lo más profundo de las grandes masas trabajadoras, debe ser comprendido y querido por ellas, elevarlas, unir sus sentimientos, sus ideas, su voluntad. Debe en ellas despertar los artistas y debe desarrollarlos.

\* \* \*

Para que el arte pueda acercarse al pueblo y éste a aquél, debemos primero elevar el nivel de cultura general. Me parece que el compañero Galkin tiene una idea un poco ingenua del papel y de la misión de los teatros. El teatro es necesario no tanto para la propaganda como para que los obreros descanen de sus trabajos cotidianos.

\* \* \*

Con aplastar el capitalismo no basta para estar saciado. Hay que tomar toda la cultura que el capitalismo nos ha dejado y, con ella, organizar el socialismo. Hay que tomar toda la ciencia, la técnica, los conocimientos del arte, sin los cuales no podremos organizar la vida de la sociedad comunista.

\* \* \*

La cultura proletaria no procede de un punto desconocido, no es una idea de los que se califican especialistas en cultura proletaria. Esto es absurdo. La cultura proletaria debe ser el desenvolvimiento sistemático de las reservas de conocimientos que la sociedad ha elaborado bajo el yugo de la sociedad feudal, etc.

\* \* \*

Sin comprender claramente que sólo con la asimilación completa de la cultura creada por todo el desarrollo de la humanidad se puede organizar una cultura proletaria, no conseguiremos este objetivo.

\* \* \*

Debemos poner en primer término la instrucción y la educación pública más extensa. Esto creará

un terreno favorable a la cultura, a condición, naturalmente, de solucionar el problema del pan. Sobre este terreno debe nacer realmente un nuevo arte comunista que creará la forma que corresponde a su contenido.

\* \* \*

Somos excesivamente negativos respecto a la pintura. Hay que conservar lo bello, tomarlo como modelo, «partir» de ahí aunque sea «viejo». ¿Por qué hemos de volver la espalda a lo verdaderamente hermoso renunciando a ese punto de partida pretextando que es «viejo»?

\* \* \*

Pero no puedo escuchar música, pues obra sobre mis nervios, me vienen ganas de decir tontearías amables y de pasar la mano por la cabeza de los hombres que, viviendo en este infierno infecto, han conseguido crear tal belleza. Pero hoy no se puede pasar la mano sobre la cabeza de nadie, pues os mordearán, y resulta más conveniente golpear cabezas, golpearlas implacablemente, aunque en ideal seamos enemigos de la violencia.

### **SOBRE UNA POESÍA SIN PUREZA**

*Caballo verde para la poesía*, núm. 1, octubre, 1935, p. 5

Es muy conveniente, en ciertas horas del día o de la noche, observar profundamente los objetos en descanso: las ruedas que han recorrido largas, polvorientas distancias, soportando grandes cargas vegetales o minerales, los sacos de las carbonerías, los barriles, las cestas, los mangos y asas de los instrumentos del carpintero. De ellos se desprende el contacto del hombre y de la tierra como una lección para el torturado poeta lírico. Las superficies usadas, el gasto que las manos han infligido a las cosas, la atmósfe-

ra a menudo trágica y siempre patética de estos objetos, infunde una especie de atracción no despreciable hacia la realidad del mundo.

La confusa impureza de los seres humanos se percibe en ellos, la agrupación, uso y desuso de los materiales, las huellas del pie y los dedos, la constancia de una atmósfera humana inundando las cosas desde lo interno y lo externo.

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano, sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor, y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso. Hasta alcanzar esa dulce superficie del instrumento tocado sin descanso, esa suavidad durísima de la madera manejada; del orgulloso hierro. La flor, el trigo, el agua tienen también esa consistencia especial, ese recuerdo de un magnífico tacto.

Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, «corazón mío» son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo.





CATÁLOGO



# CATÁLOGO



**E**ntre 1914 y 1936 España vio la madurez del período cultural que viene siendo común —aunque inexacto— llamar «Edad de Plata». En esos años gozaron de fecunda simultaneidad la Residencia de Estudiantes y la *Revista de Occidente*, el periódico *El Sol* y el Instituto Cajal, la Fundació Bernat Metge y la *Revista de Filología Española*, el grupo ADLAN y la tertulia de Pombo, Misiones Pedagógicas y la Asociación de Artistas Vascos..., y convivieron y trabajaron muy cerca unos de otros D'Ors y Valle-Inclán, Castelao y Ortega, Baroja y Picasso, Falla y Gómez de la Serna, Julio González y García Lorca...

Casi todo ese esplendor tuvo como centro de irradiación una red de ciudades que pasaron de lo provinciano a lo universal, sin desatender lo que tenían de centros de articulación regional: Valencia, Bilbao, Santa Cruz de Tenerife o

Sevilla. Una de ellas fue Zaragoza, que tanta parte tuvo en los sueños y trabajos (y en las congojas y los rechazos) de Buñuel y Jarnés, García Condoy y Bayona, Seral y Pelegrín, entre muchos otros protagonistas de esta historia.

La ciudad realiza la imagen de la modernidad. Como ella, es incitante y ecléctica, artificial y espectacular, pasado y futuro. Y, sobre todo, es punto de encuentro, como quiere serlo esta exposición, que ha tomado prestado el título de un filme de Chaplin que se estrenó entre nosotros el 13 de abril de 1931, una atractiva víspera.

## SECCIONES

**AL FINAL DEL MODERNISMO**  
**AÑOS DE CRECIMIENTO Y CRISIS**  
**LA PLENITUD DE LA MODERNIZACIÓN**  
**AL NORESTE DE ESPAÑA**  
**METRÓPOLIS**  
**LA INVENCION DE ARAGÓN**





# AL FINAL DEL MODERNISMO



**E**l Modernismo fue el lenguaje artístico español entre los años finales del siglo XIX y el estallido de la guerra europea de 1914. Su tono soñador y emotivo canalizó las inquietudes que marcaron el despertar de la modernidad: la desazón del desastre de 1898, el regeneracionismo político, los esfuerzos de industrialización, el talante regionalista de las nuevas burguesías locales. La Zaragoza de 1914, hija de un serio esfuerzo regenerador —azucareras, metalúrgicas y nuevos cultivos—, comenzó a extenderse y a dotarse de los edificios acordes a su función de capital de un territorio en auge. La expresión artística abandonó definitivamente

el molde romántico-naturalista y buscó una definición menos folclórica y tosca de lo regional: el pintor Marín Bagüés o los escultores Bueno y Burriel encarnaron esa búsqueda, tanto como los lienzos de tema fragatino del catalán Viladrich. La construcción del Centro Mercantil puede ser un acertado paradigma de la época: por su arquitectura que se despega de los cánones modernistas y se acomoda a los del movimiento *secesionista* vienes; por su decoración pictórica interior que celebraba el esplendor reciente de la ciudad; por su significado público como lugar de sociabilidad y como centro de exposiciones artísticas, único en la ciudad por mucho tiempo.





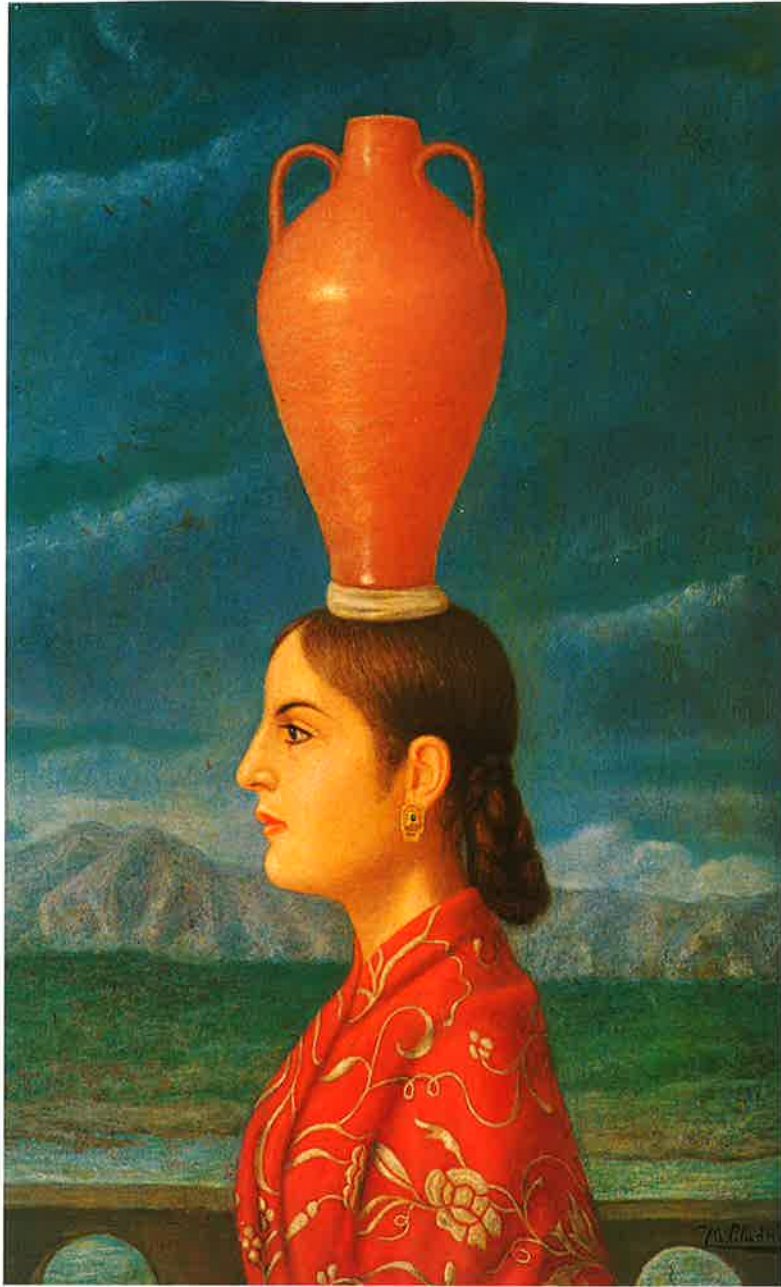
1 José Bueno. *Mujer con niño*, 1915



Félix Burriel. *Niña*, 1922

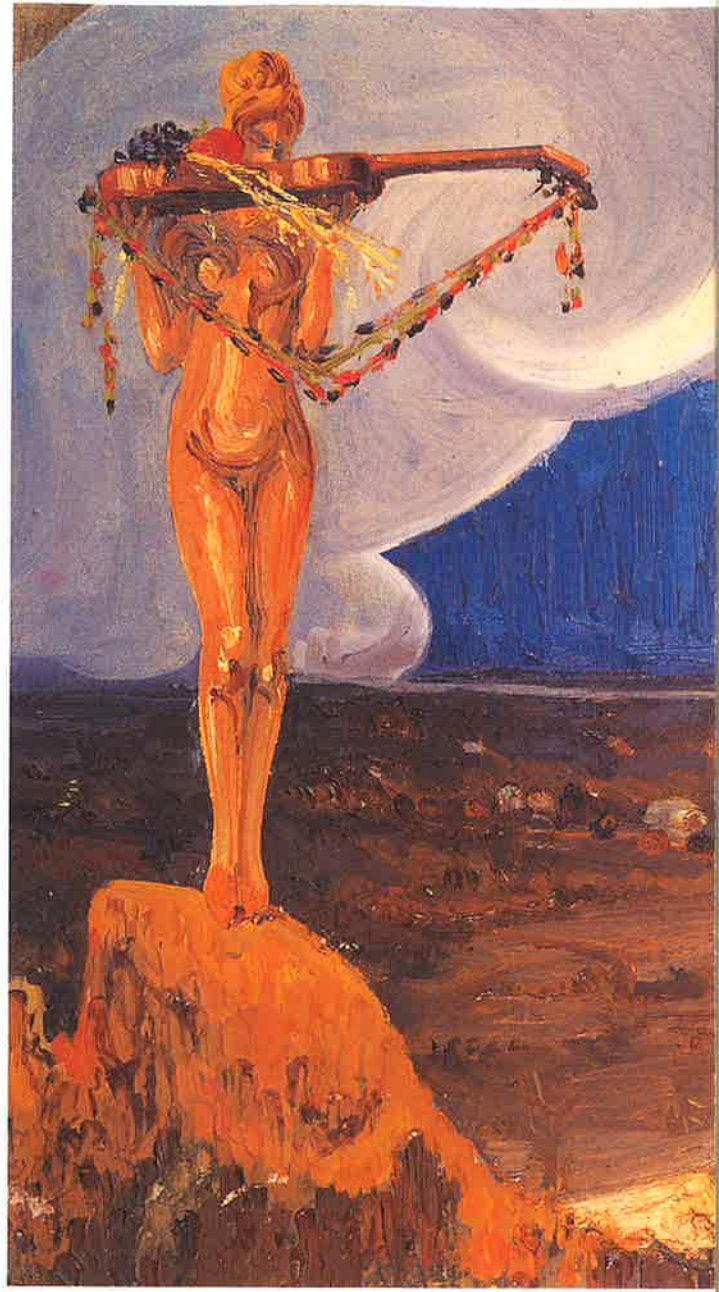


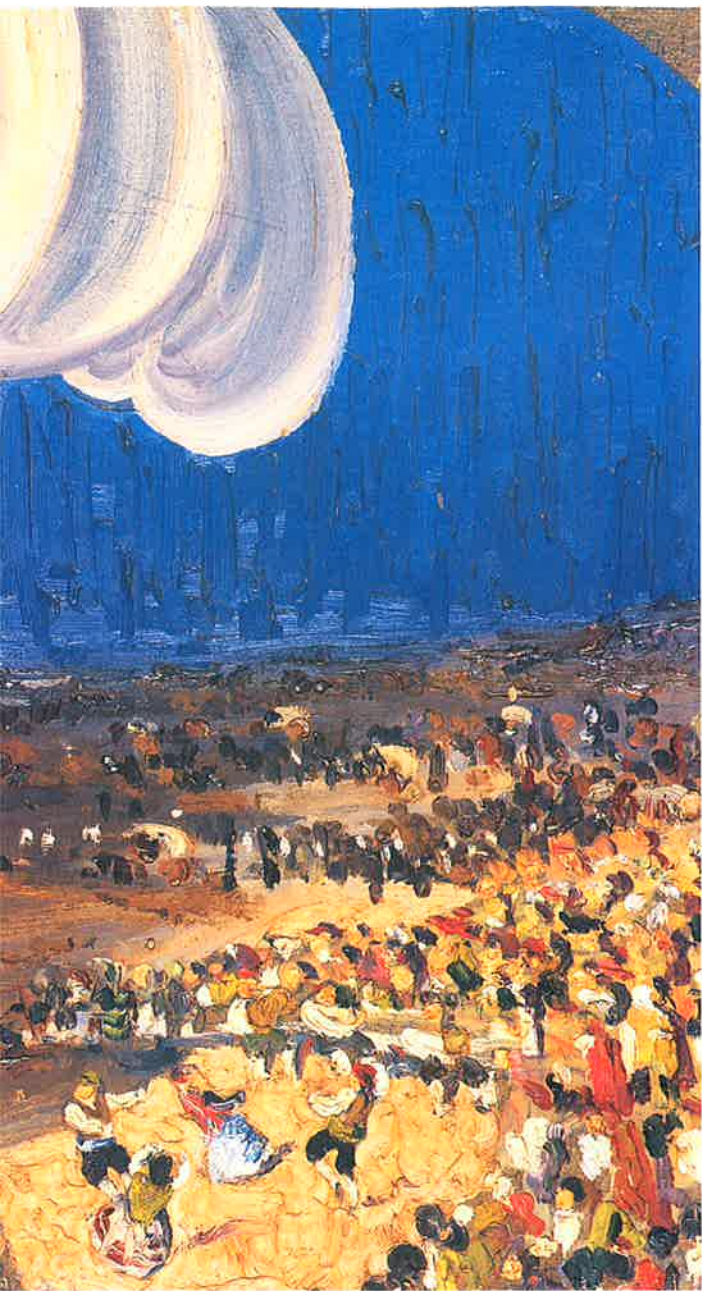
3 Pablo Gargallo. *Pastor*, 1918











Ramón Acín. *Alegoría*, 1915-1916



6

7

Ramón Acín. *Estudio para Alegoría*, 1915-1916



# AÑOS DE CRECIMIENTO Y CRISIS



**A** la par de las alegrías financieras que trajo la neutralidad observada durante la guerra europea de 1914-1918, la crisis económica —inflación y carestía— y la crisis política —endeblez de los gobiernos— se adueñaron de la vida nacional. Entre 1917 y 1923, la Zaragoza recientemente industrializada estuvo en la cabeza de las convulsiones sociales por el número de huelgas y hasta por los atentados sangrientos, que culminaron, en junio de 1923, con la muerte del Cardenal Soldevila por pistoleros anarquistas, apenas unos meses antes de la proclamación de la Dictadura.

En estos días turbulentos, la presencia de Zuloaga en Aragón fue un catalizador artístico de primera magnitud: en 1916 expuso sus cuadros con sus seguidores locales en el Museo zaragozano y en 1917 inauguró solemnemente la Casa de

Goya en Fuentetodos. El regionalismo estético estaba de moda en toda España: en 1921, el Centro Mercantil trajo una exposición de la Asociación de Artistas Vascos, cuya huella más inmediata fue la constitución de una paralela Asociación de Artistas Aragoneses. Pero algunos años antes, en 1915, la estancia de otro joven pintor uruguayo, Rafael Barradas, dejó también un notable surco: la revista *Paraninfo*, de la que fue director artístico, fue la primera avanzada de una renovación que tardó ya muy poco en hacerse plena.

1914. Concluyen las obras del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola.

1915. F. Marín Bagüés y J. Bueno, medallas en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

1917. Se inaugura la Casa-Museo de Goya en Fuentetodos.

1919. Exposición Hispano-Francesa de pintura en la Lonja.

1920. Sublevación anarquista en el Cuartel del Carmen.

1921. Chalet de Juan Solans, en la Avenida de Cataluña.

1923. Se crea la Sociedad Fotográfica de Zaragoza.

1923. Albert Einstein pronuncia una conferencia en la Academia de Ciencias.





8 Ignacio Zuloaga. *Chulilla*, c. 1919



# PARANINFO

Nº 52

REVISTA  
SEMANTAL



Barradas

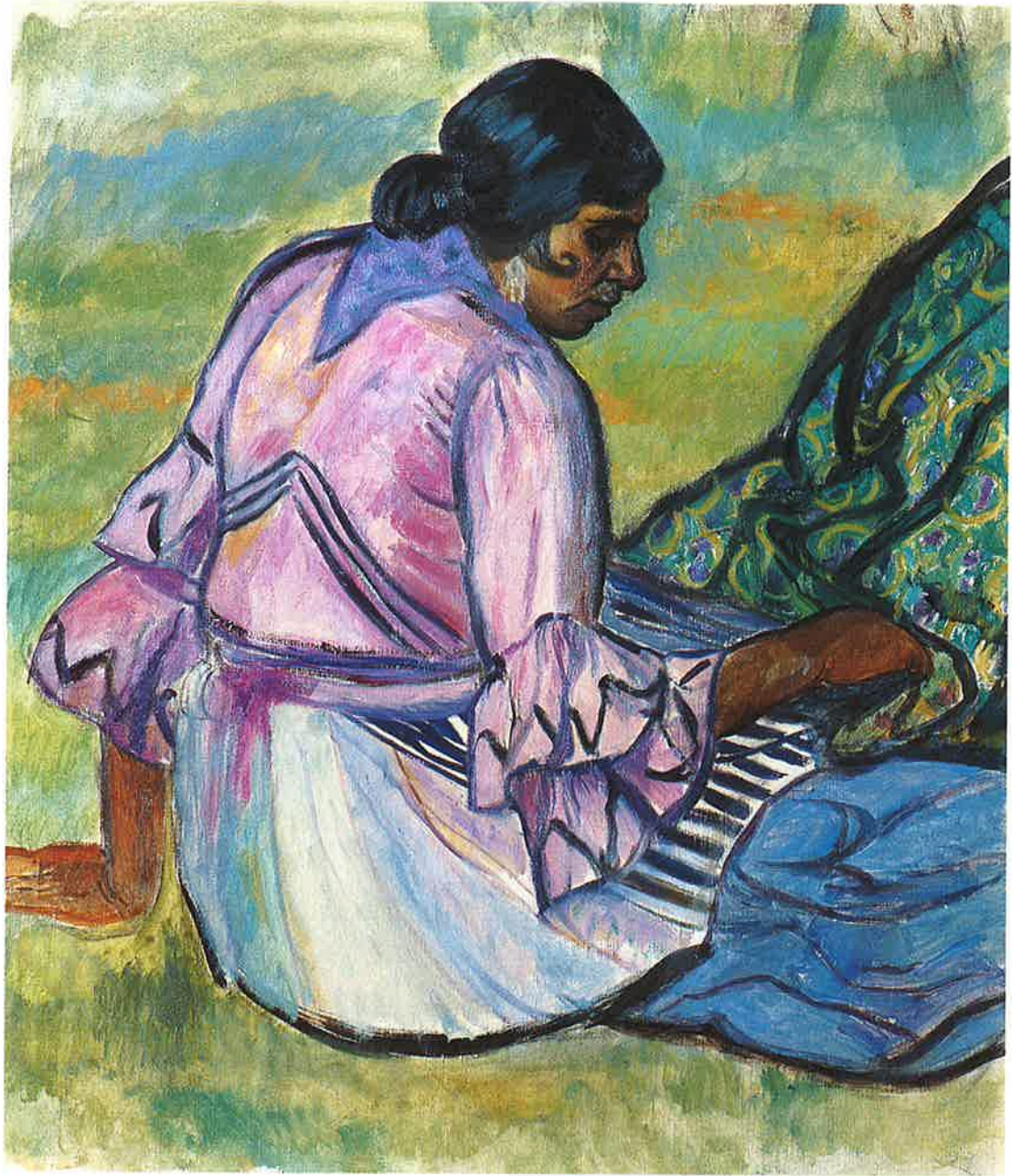
10 CENTS.





Antonio Guezala.  
Cartel exposición de la Asociación de Artistas Vascos, 1921









# LA PLENITUD DE LA MODERNIZACIÓN



**L**a Dictadura de Primo de Rivera coincidió con una etapa de bonanza económica y tuvo un notable protagonismo aragonés: la constitución de la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro, la fundación de la Academia General Militar y el remate del ferrocarril de Canfranc fueron significativos hitos de esa identificación.

Aquel gobierno de militares y patriotas, corto de ideas, muy conservador aunque empeñoso, mantuvo pésimas relaciones con lo mejor del mundo intelectual, pero presencié la afirmación de las vanguardias. 1925 fue un año clave: en él se publicó *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset y se celebró la exposición madrileña de la Asociación de Artistas Ibéricos, a la que concurrieron dos jóvenes aragoneses, Santiago Pelegrín y Luis Berdejo, quienes, en 1926, colgaron sus lienzos en el Centro Mercantil de Zaragoza. Y

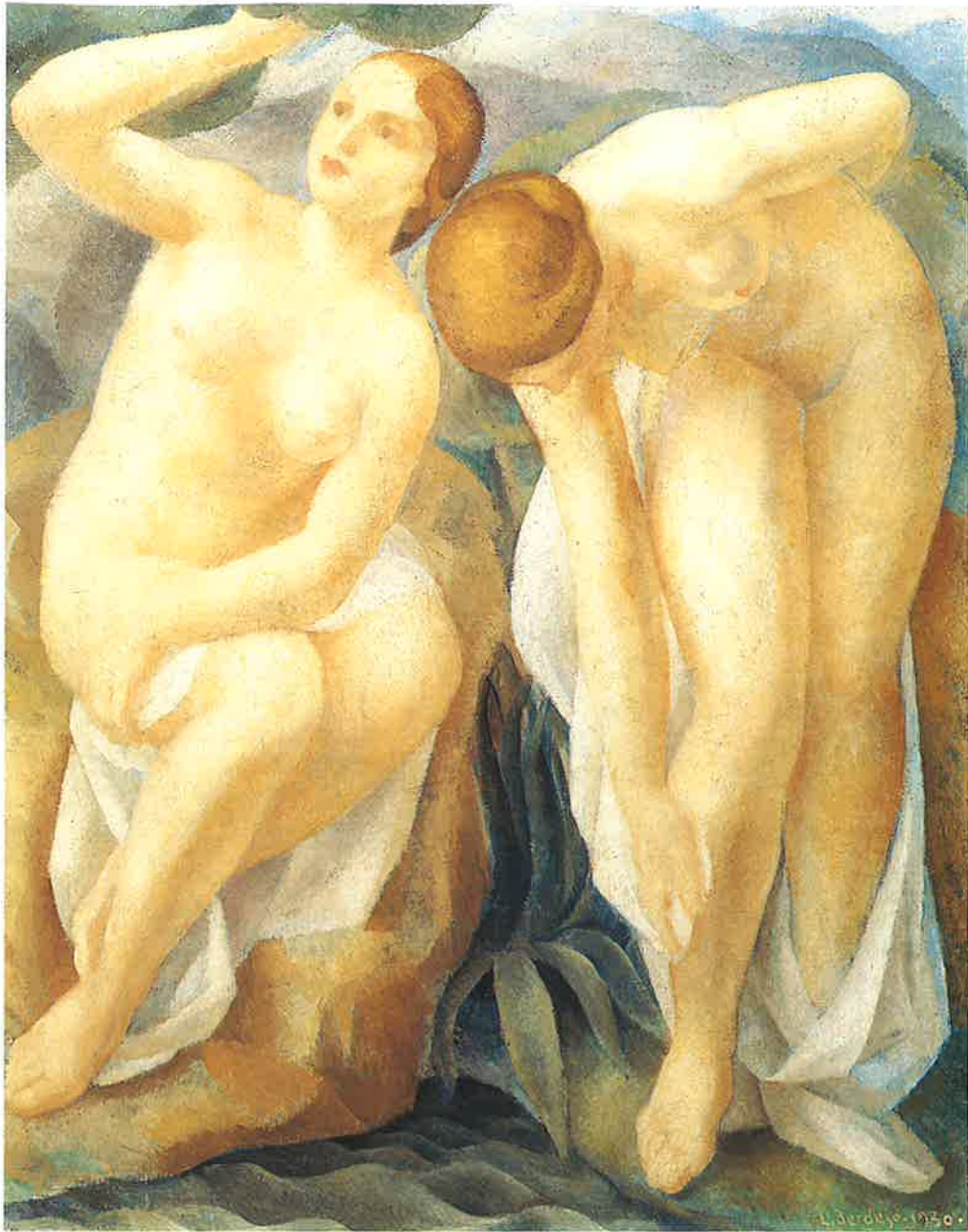
otras figuras, como Honorio García Condoy, Ramón Acín y Martín Durbán, participaron de ese entusiasmo y se dieron a conocer en fechas cercanas. El centenario de la muerte de Goya en 1928 —como un año antes había sucedido con el de Góngora— fue una convocatoria de entusiasmos e inquietudes. Con motivo de su celebración, el zaragozano Parque de Buenavista vio erigirse el Rincón de Goya, obra de Fernando García Mercadal, el más significativo emblema de la incorporación de la ciudad a la modernidad artística.

- 1925. Primera audición zaragozana de *El Retablo de Maese Pedro*, de Falla.
- 1925. Inicia su publicación el diario *La Voz de Aragón*.
- 1927. Primeros cursos de verano de la Universidad en Jaca.
- 1928. Maurice Ravel asiste a un concierto de la Filarmónica dedicado a su obra.
- 1930. Exposiciones de R. Acín y J. L. González Bernal en el Rincón de Goya.
- 1930. El cine-club de Zaragoza estrena *Un chien andalou* de Buñuel.
- 1931. Tomás Seral y Casas publica *Mascando goma de estrellas (poemas bobos)*.



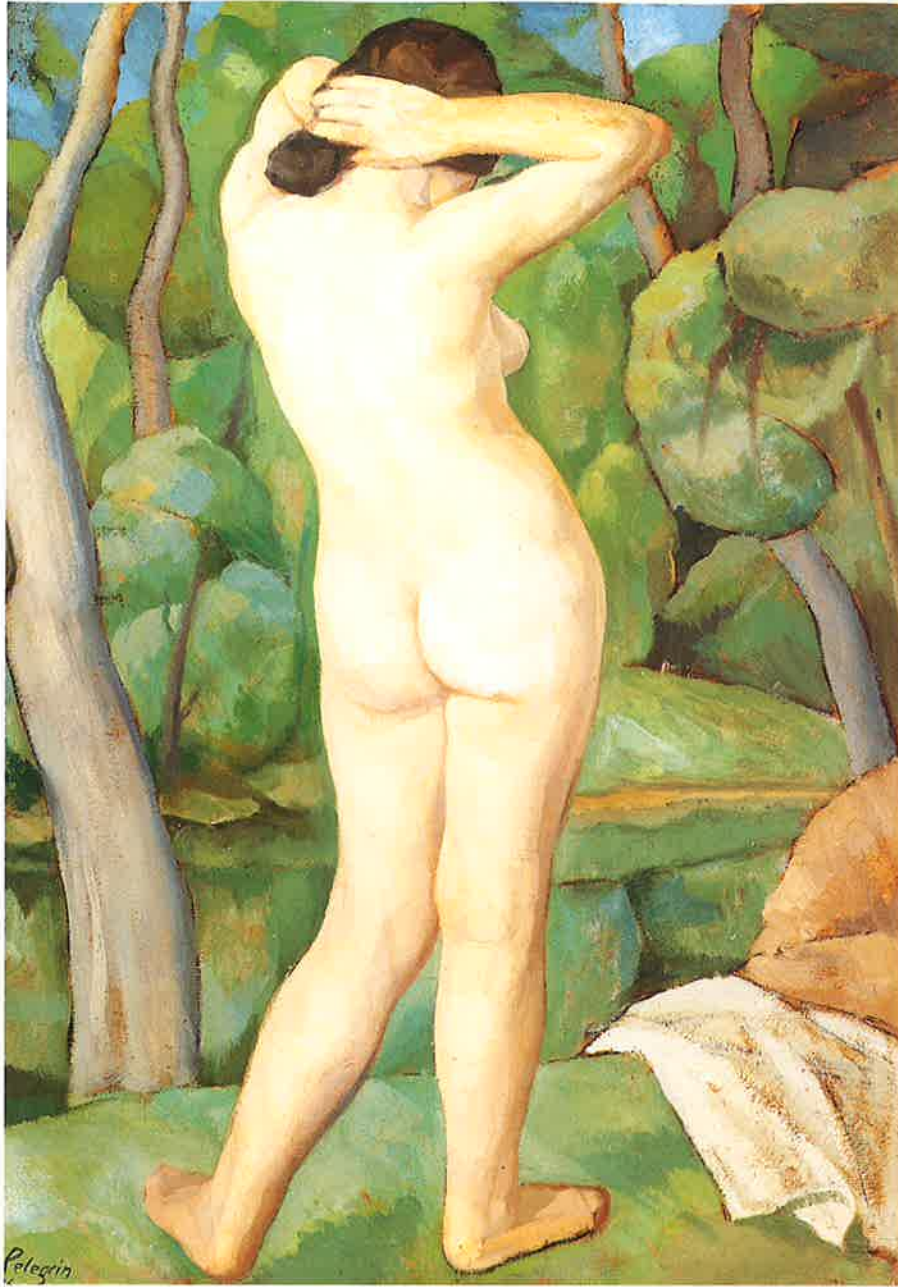






Luis Berdejo. *Desnudos*, 1930

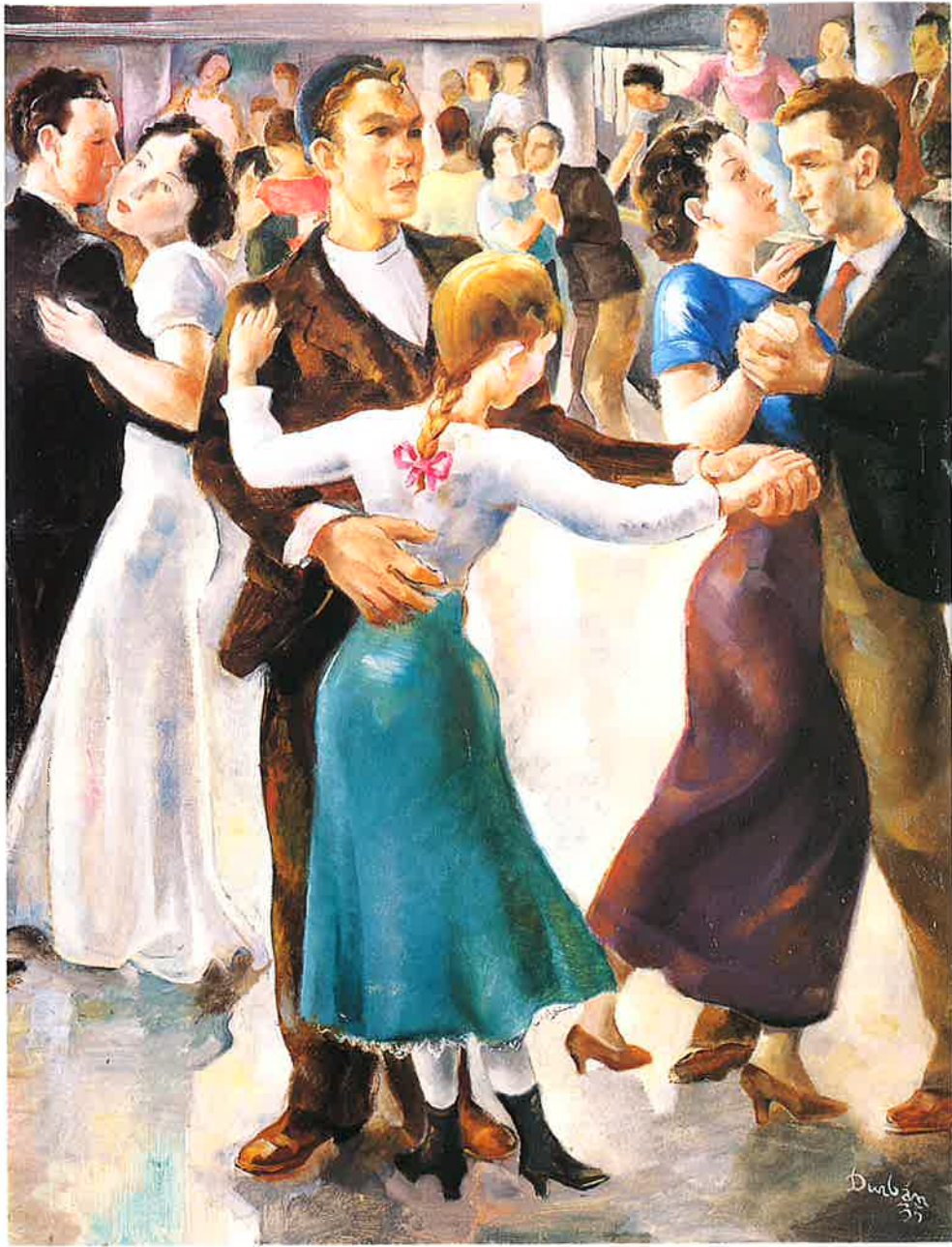








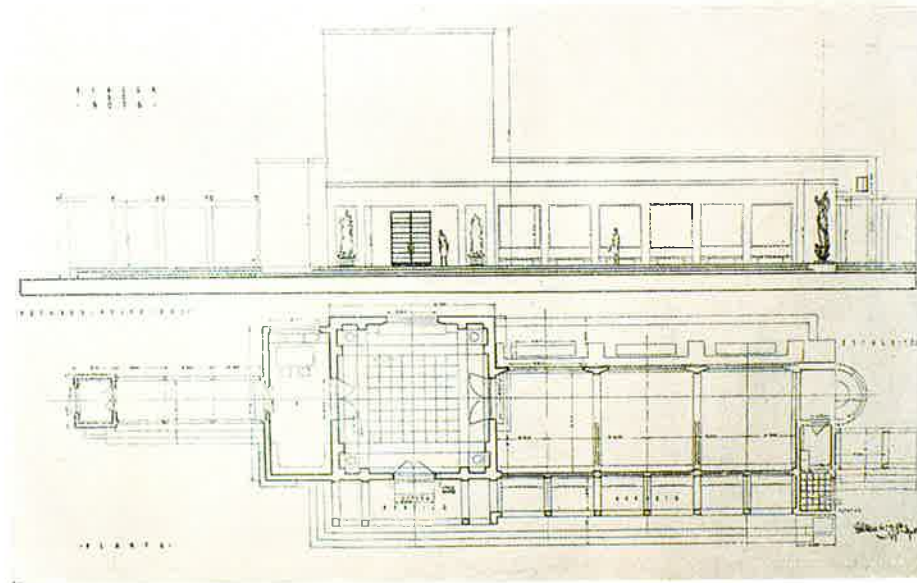


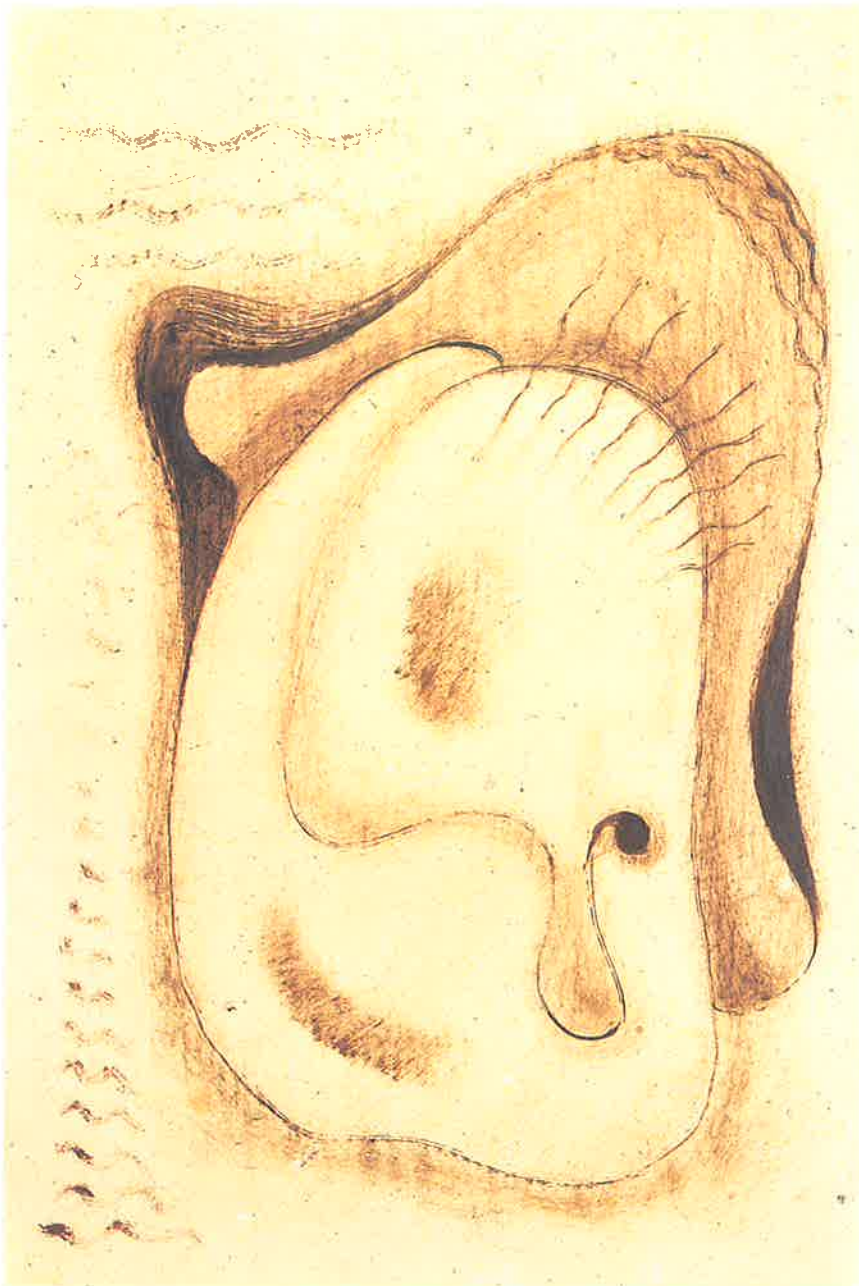


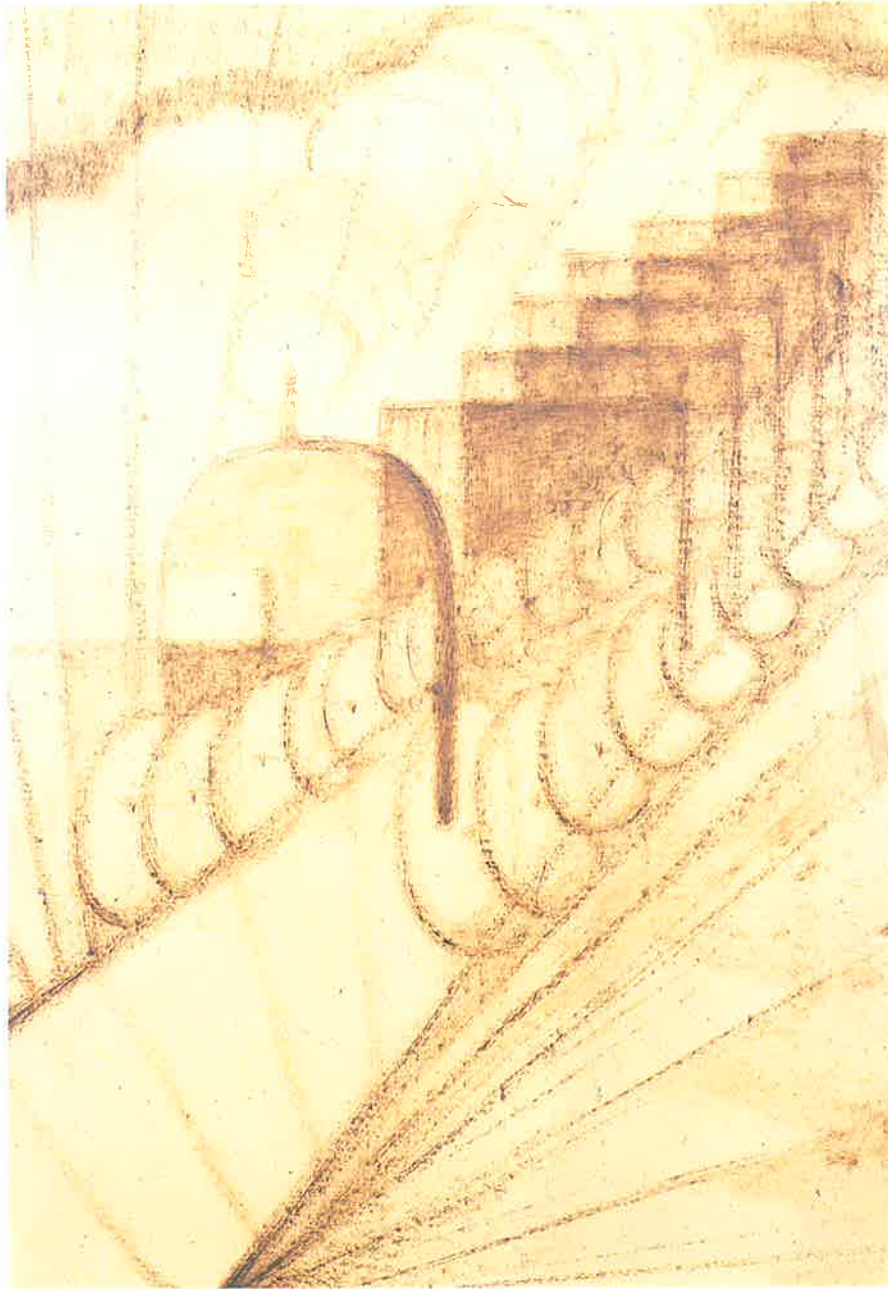


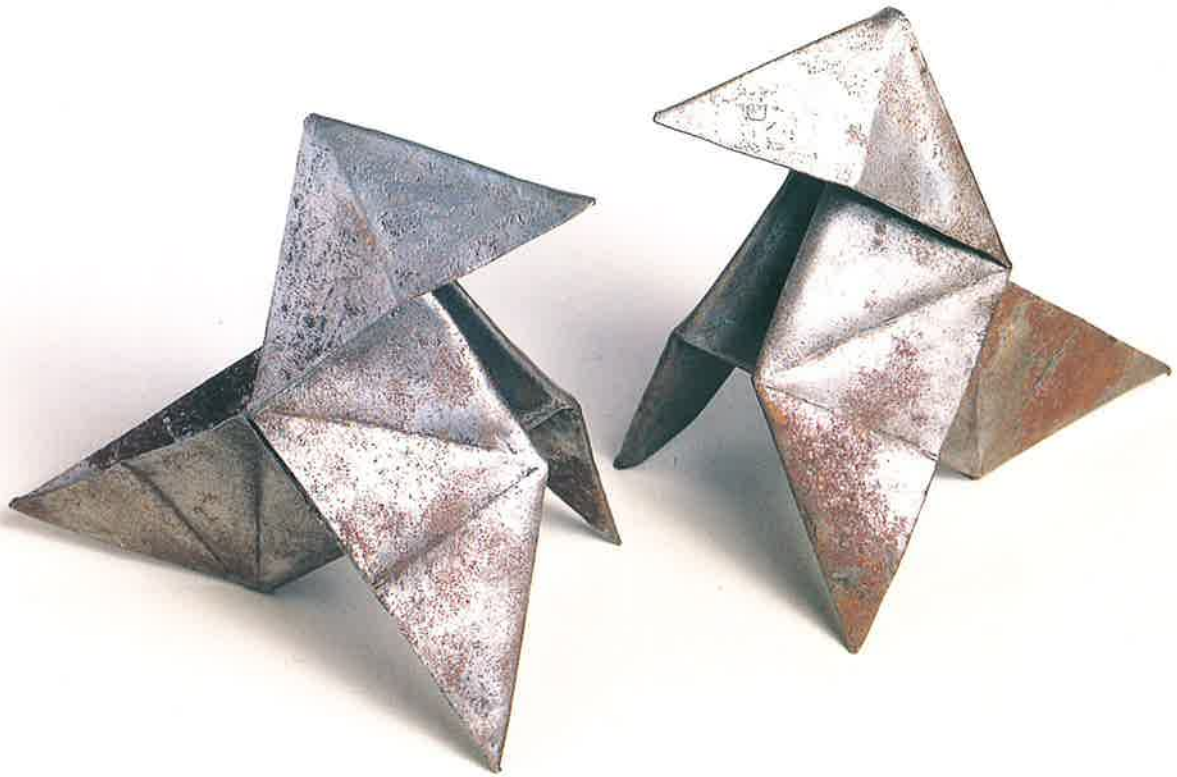


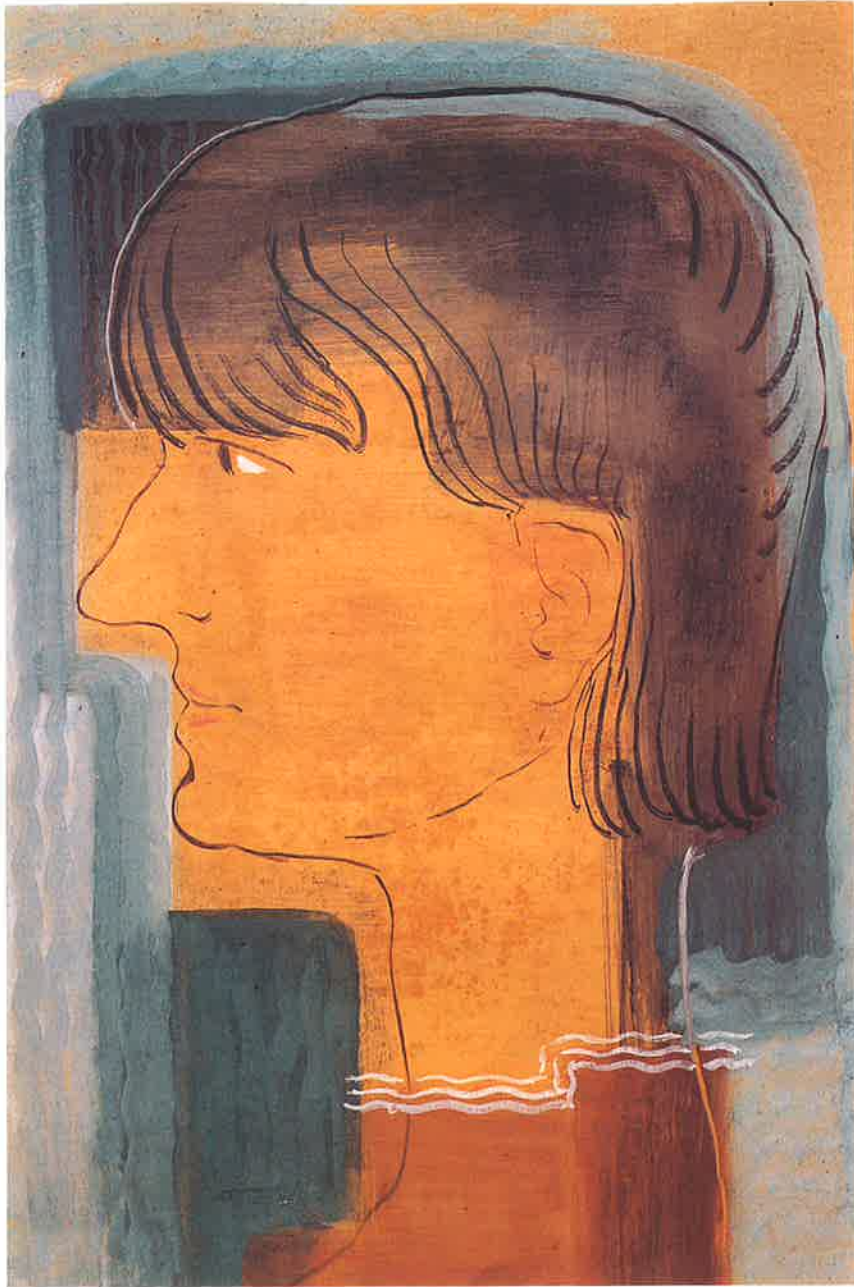




















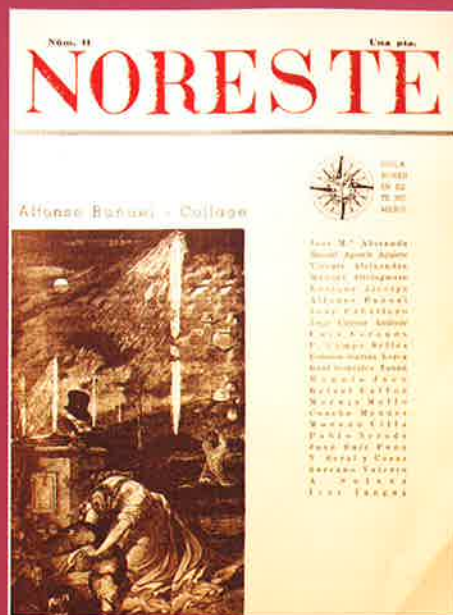








# AL NORESTE DE ESPAÑA



**L**a llegada de la vanguardia literaria a Aragón está vinculada a la figura de Tomás Seral y Casas. Creó la revista *Cierzo* (1930), junto a Valero Muñoz Ayarza, y sobre todo los «carteles líricos» de *Noreste* (1932-1936), que, por espacio de catorce entregas, concentraron los mejores esfuerzos de la juventud más avanzada del momento. Fue una empresa en la que colaboraron escritores (I. M. Gil, Antonio Cano, Raimundo Gaspar, Maruja Falena...) y artistas plásticos (Alfonso Buñuel, Javier Ciria, González Bernal, Federico Comps...) y que, si en un principio tuvo un carácter fundamentalmente local, más adelante fue centro de intercambios con otros núcleos de la cultura nueva.

En sus páginas literarias estuvieron presentes los grandes de la generación de 1927 (Lorca, Aleixandre, Cernuda, Altola-

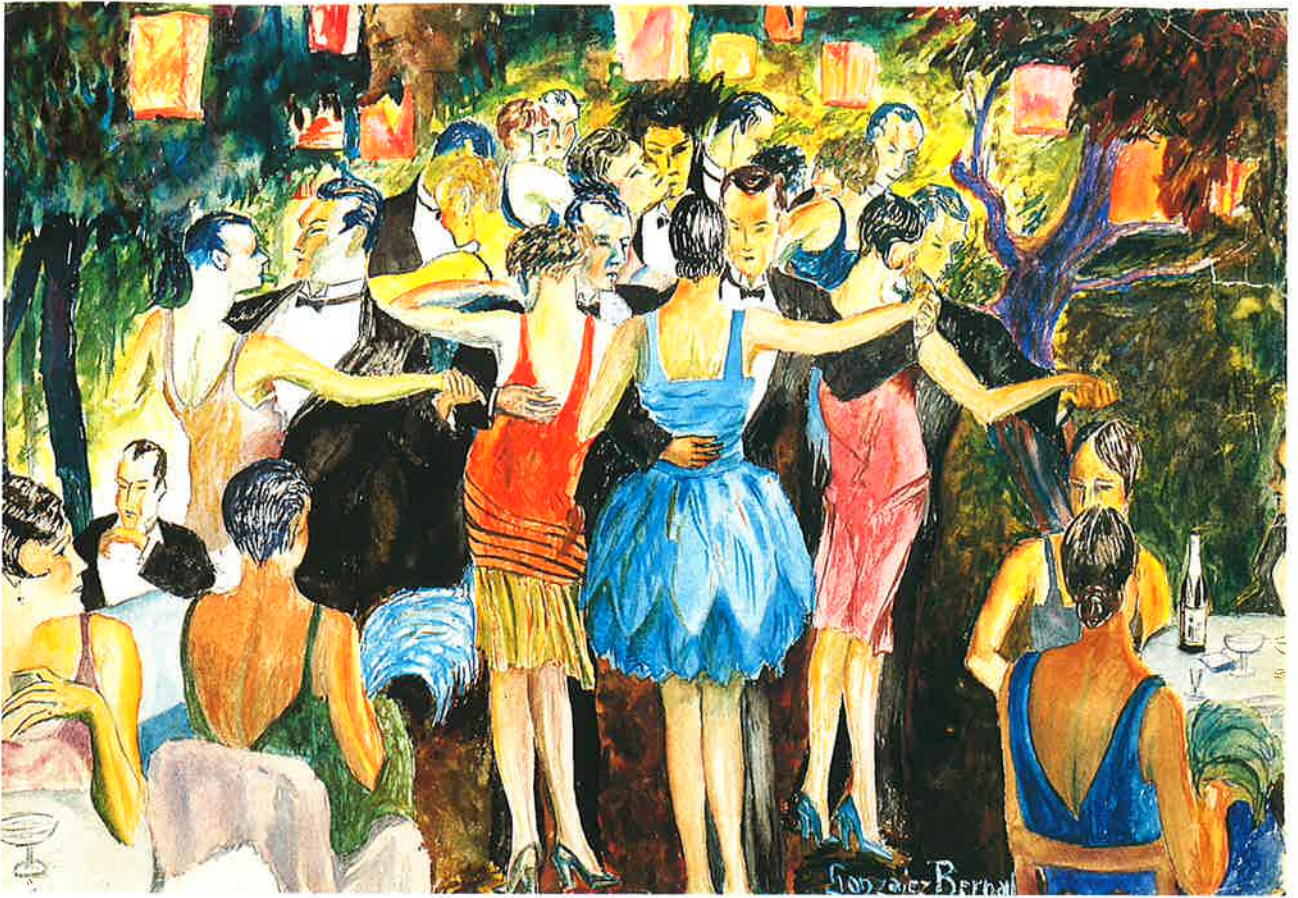
guirre, Alberti y Diego, entre otros) y esas planas se ilustraron con dibujos y reproducciones de Maruja Mallo, Menchu Gal, Nicolás Lekuona, Carlos Ribera... Los jóvenes lectores de *Noreste* no faltaron a la proyección de *Un chien andalou* en el cine Alhambra en 1930 y, si admiraron en 1932 el escaparate dedicado a la publicación del libro de Seral *Mascando goma de estrellas*, comentarían el que, tres años después, recogía la obra literaria y plástica de las jóvenes artistas españolas, heroínas de la modernidad.

- 1932. Primer número de la revista *Noreste*.
- 1932. Última exposición zaragozana de H. García Conday.
- 1933. Chalet Bergua (hoy sede de TVE Aragón), de R. Bergamín y C. Blanco Soler.
- 1934. Ildefonso M. Gil publica *La voz cálida*.
- 1935. Estreno en el Principal de *La zapatera prodigiosa* de Lorca.
- 1935. Homenaje de *Noreste* a las jóvenes artistas españolas.
- 1936. Congreso Nacional de la C.N.T.



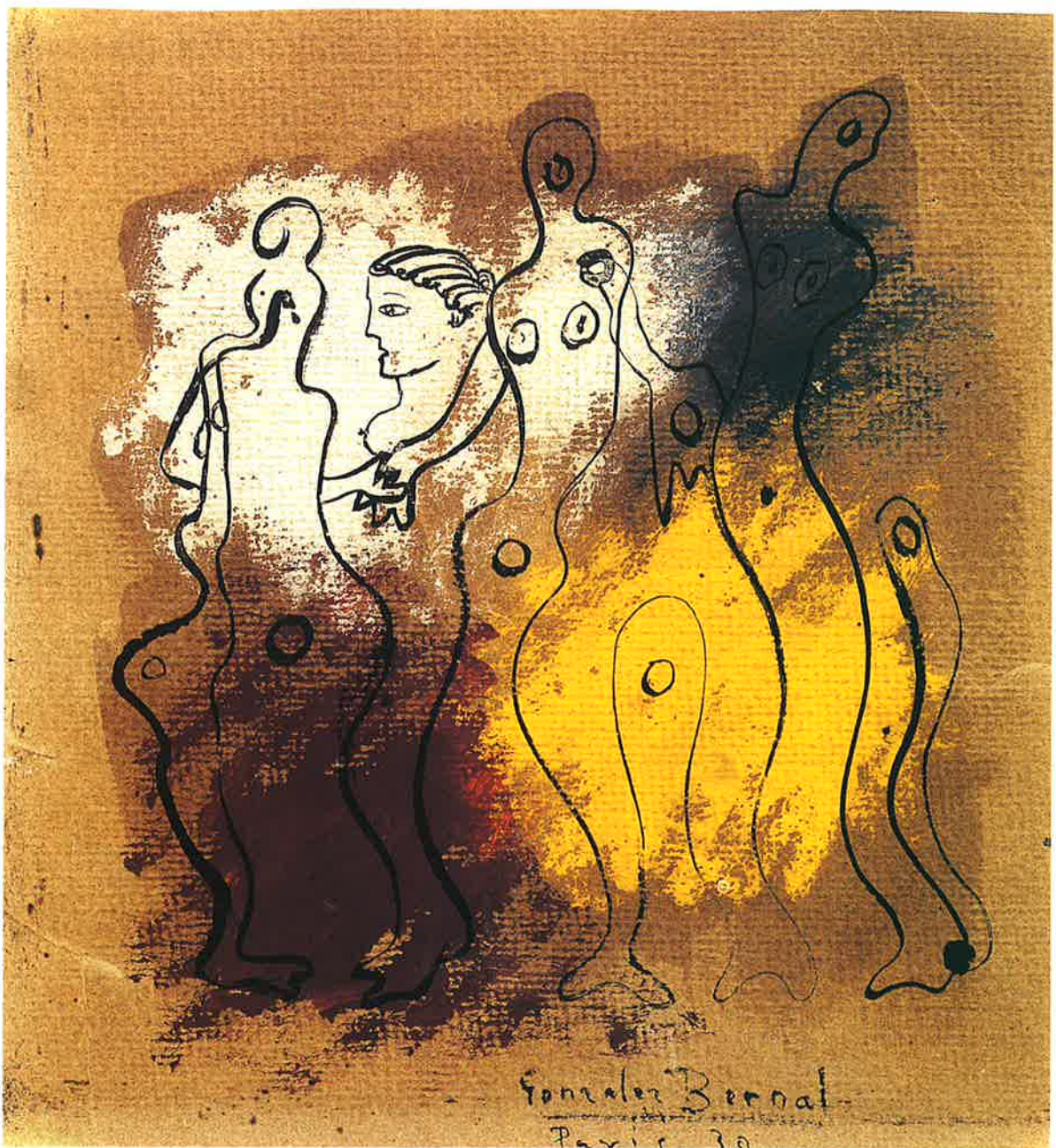






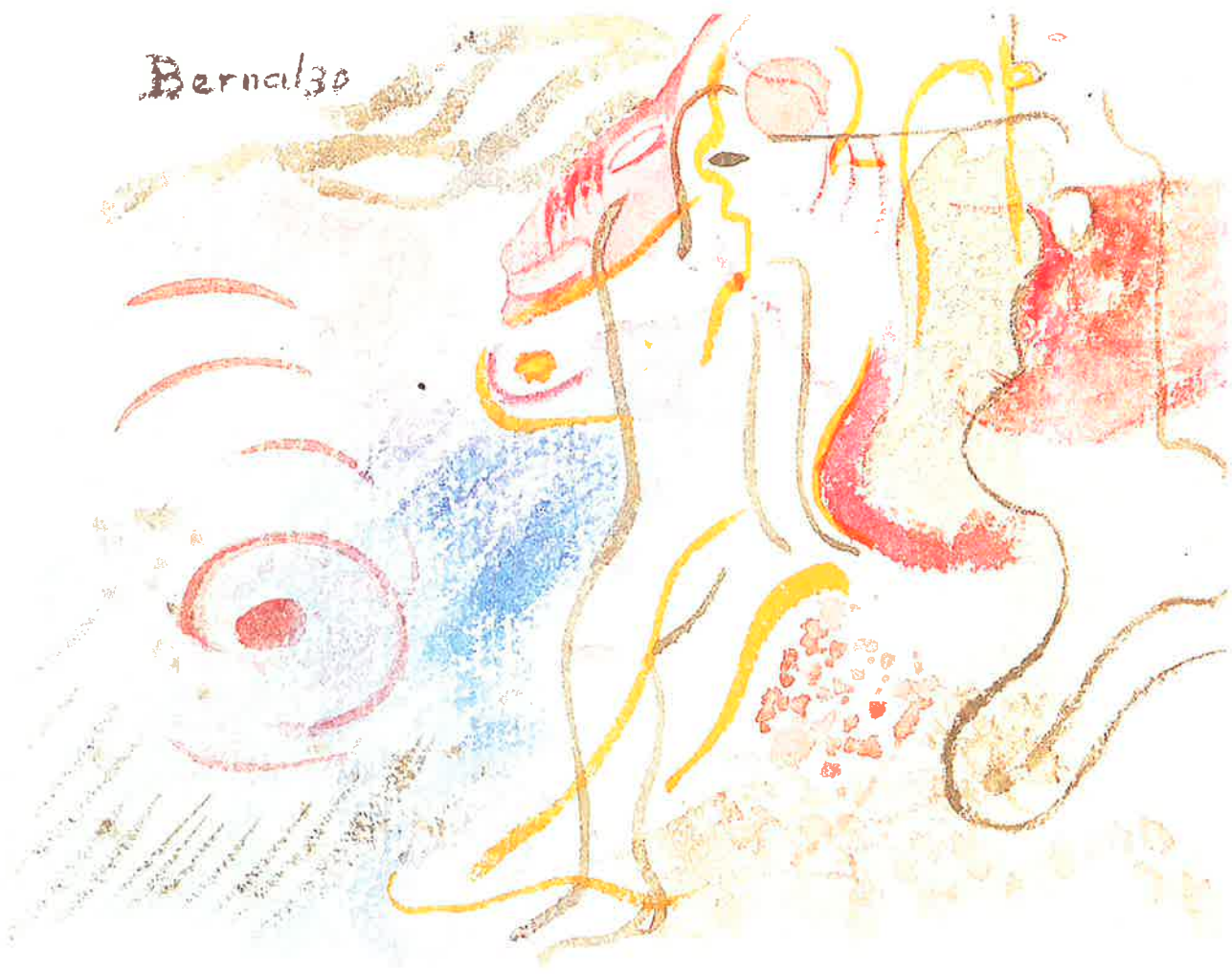
Juan José Luis González Bernal. *Verbena*, c. 1928







Bernalzo













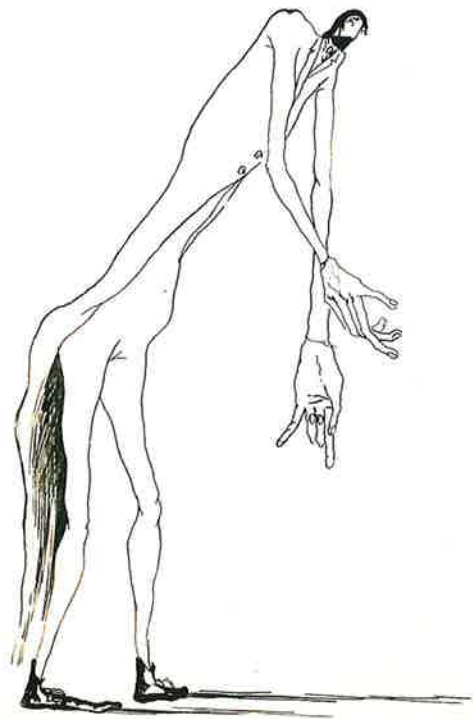
Federico Comps. *Concha*, 1935-1936

46

47

Federico Comps. *Paisaje*, 1935-1936

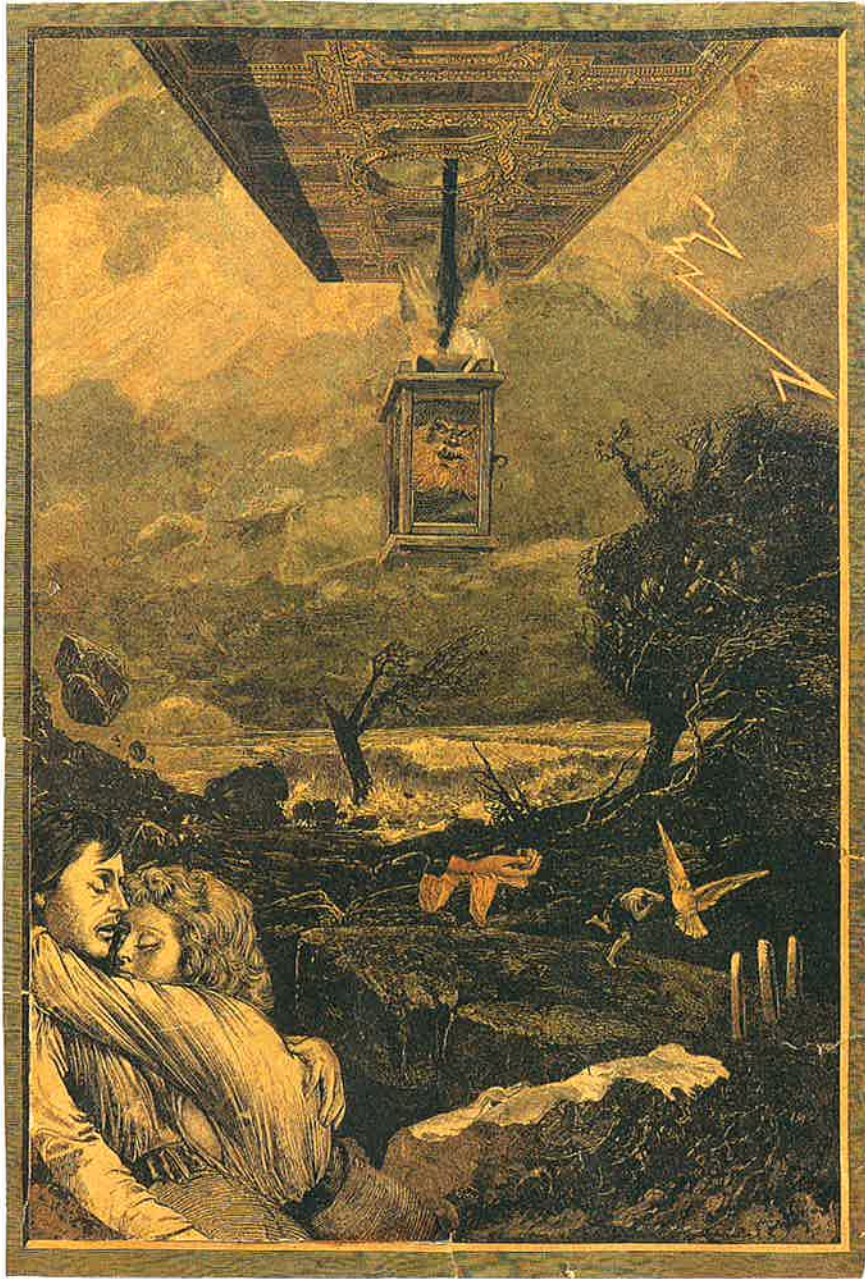




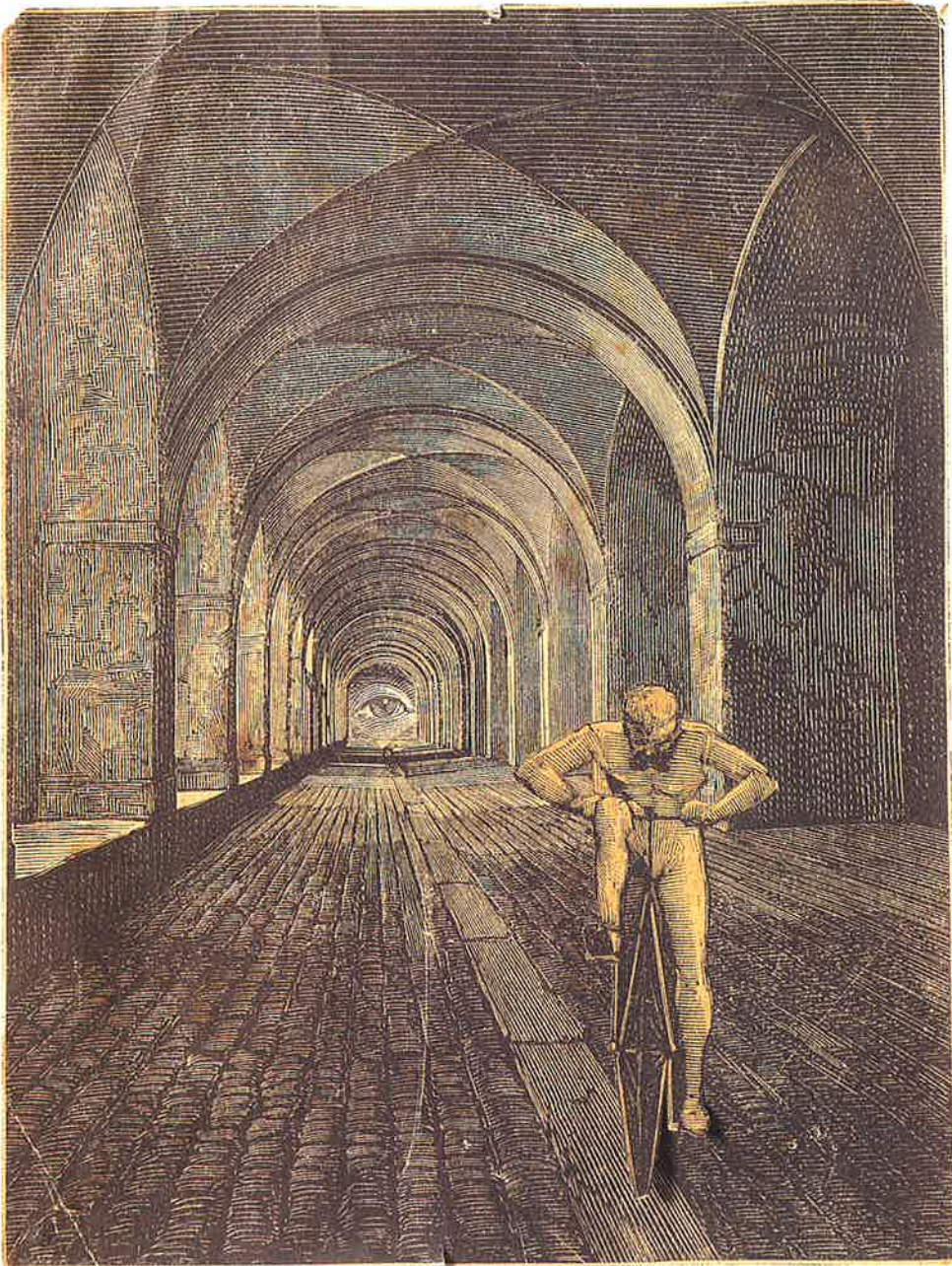


1932©

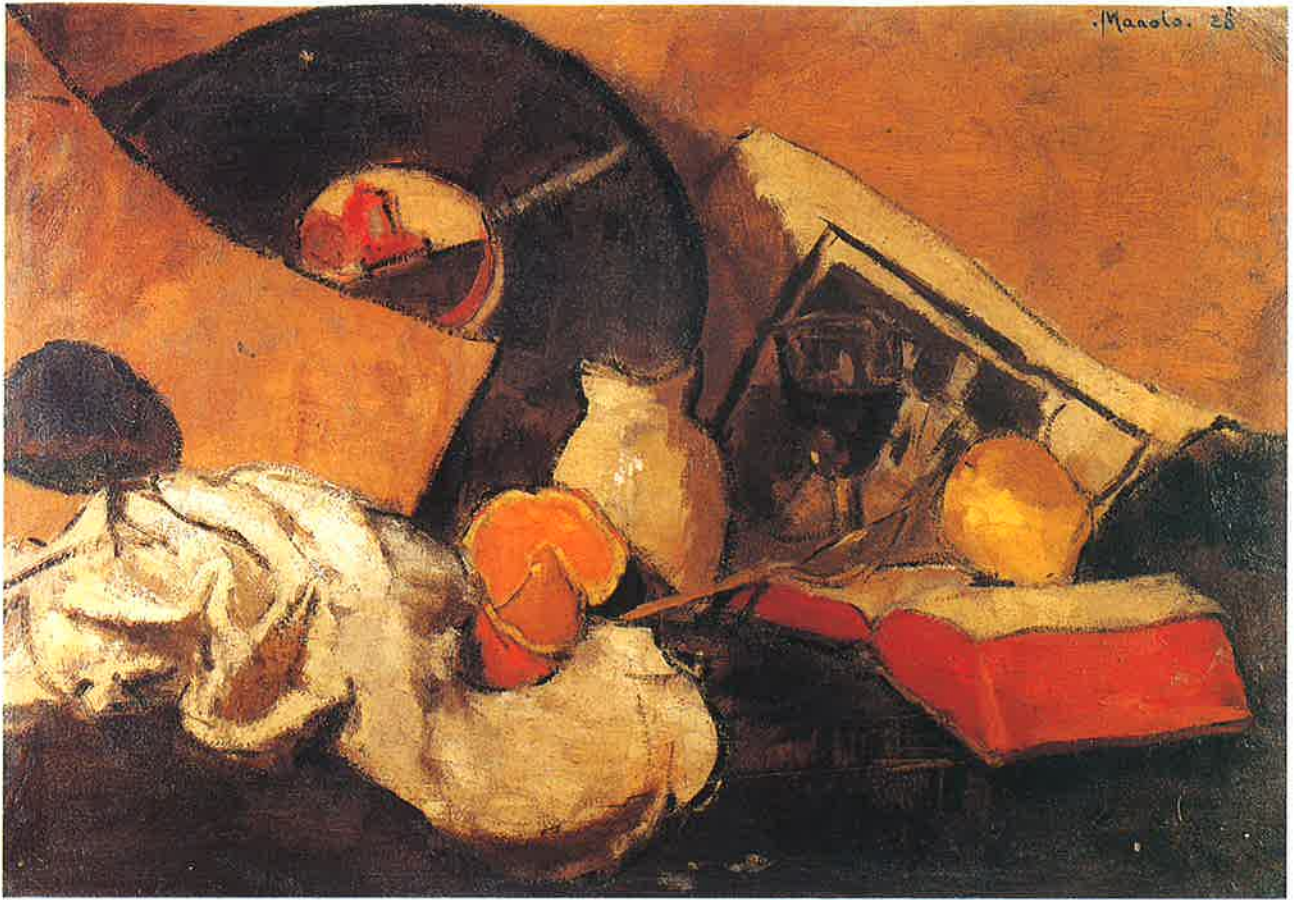








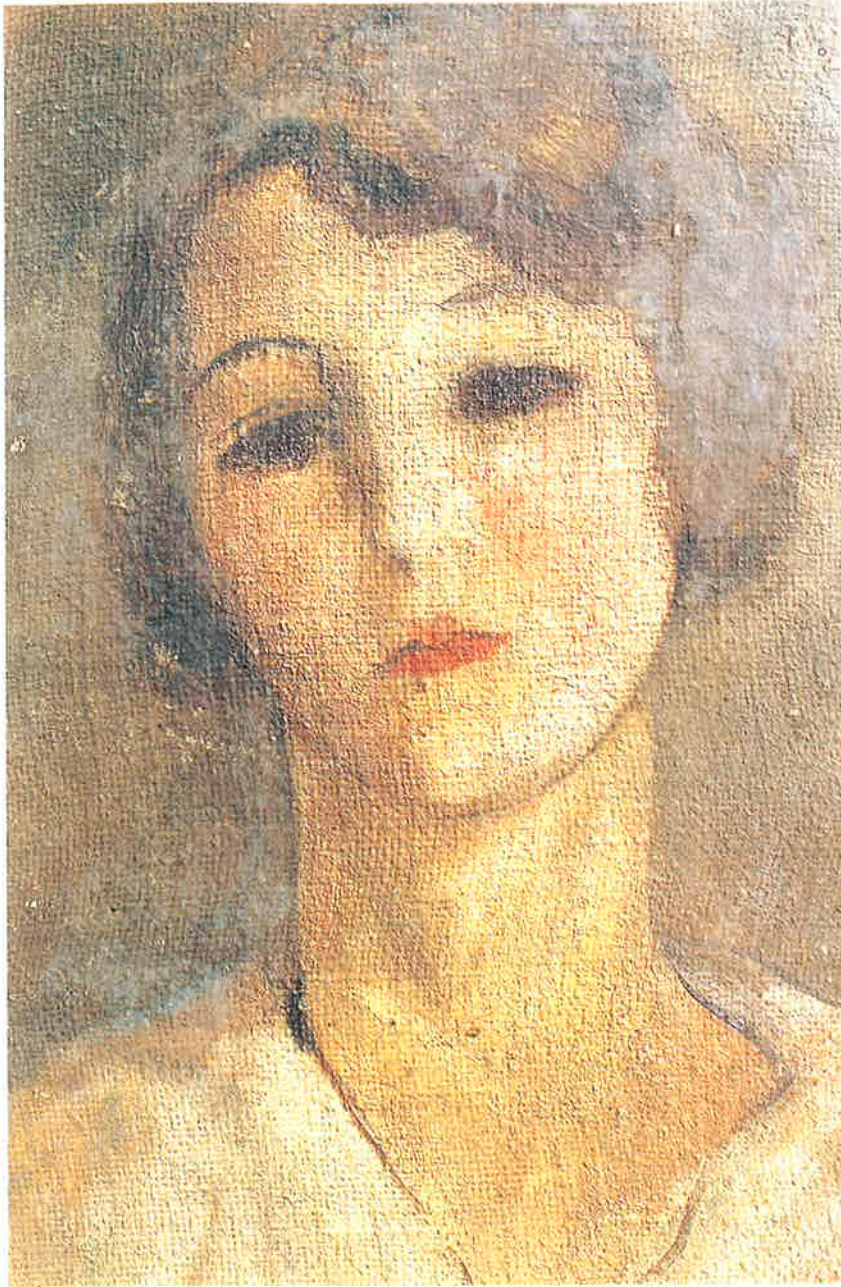








Manuel Corrales. *Cabeza*, 1930







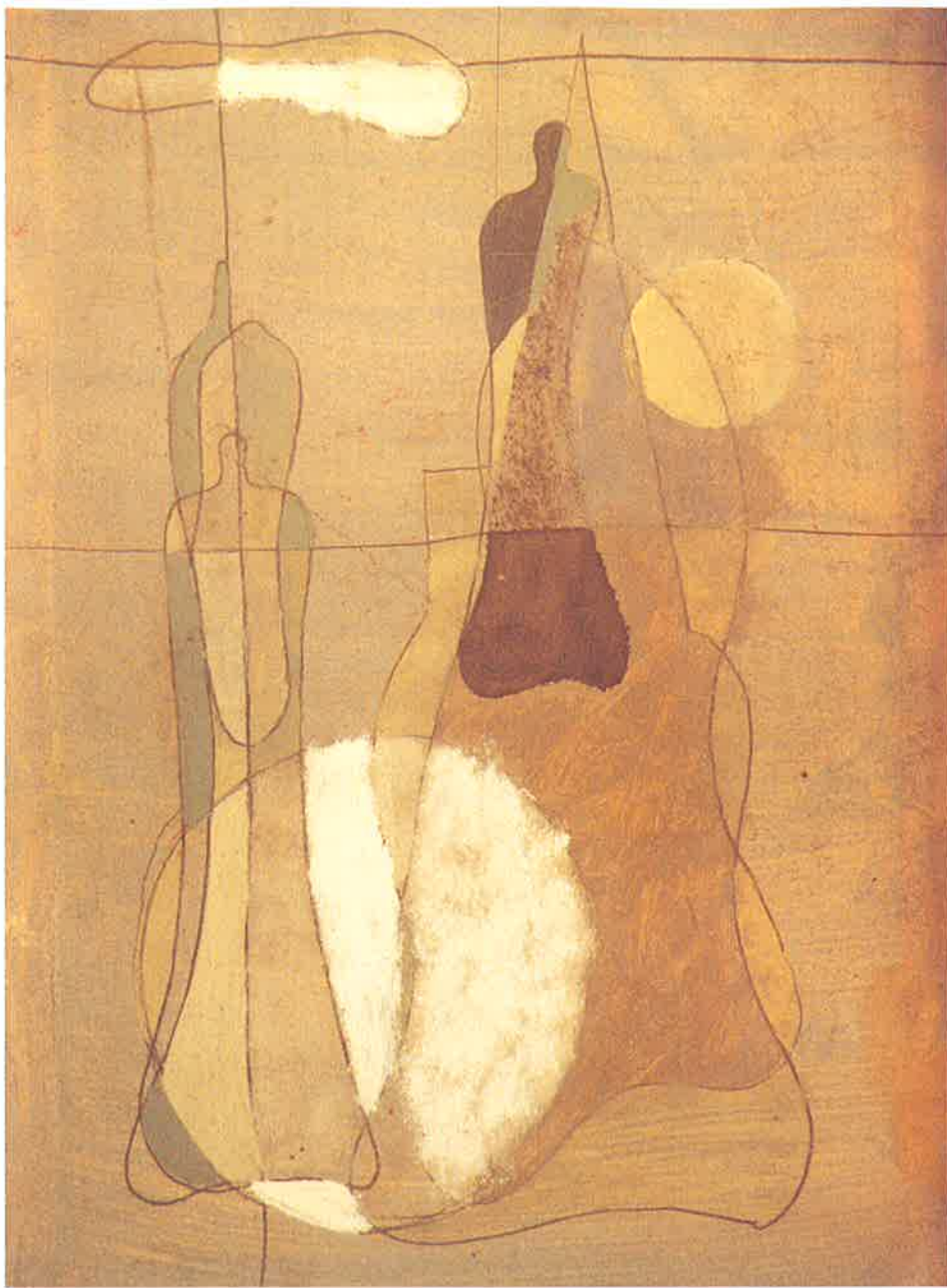










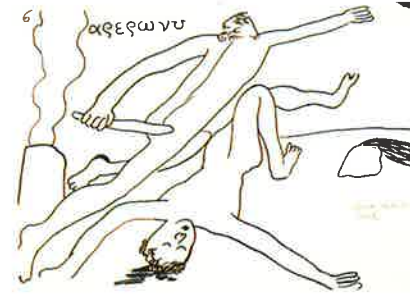
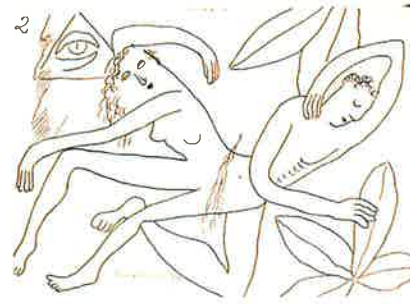














# NORESTE

Alfonso Buñuel - Collage



COLA-  
BORAN  
EN ES-  
TE NÚ-  
MERO:

José M.<sup>a</sup> Abizanda  
Manuel Agustín Aguirre  
Vicente Aleixandre  
Manuel Altolaguirre  
Enrique Azeoaga  
Alfonso Buñuel  
José Caballero  
Jorge Carrera Andrade  
Luis Cernuda  
E. Comps Sellés  
Federico García Lorca  
Raúl González Tuñón  
Manolo Jaén  
Rafael Laffón  
Maruja Mallo  
Concha Méndez  
Moreno Villa  
Pablo Neruda  
Juan Ruiz Peón  
T. Seral y Casas  
Serrano Valerio  
A. Soluna  
Ives Tanguy

# METRÓPOLIS

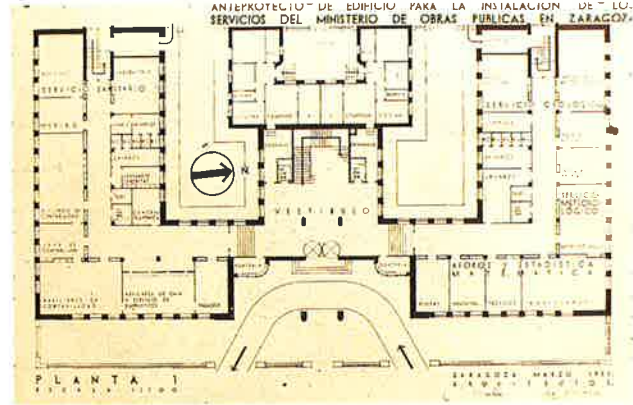
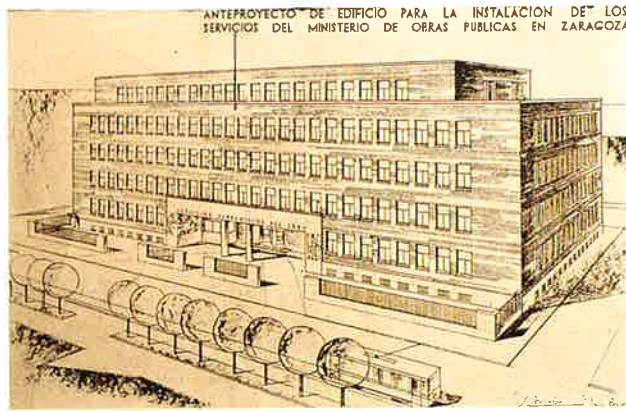
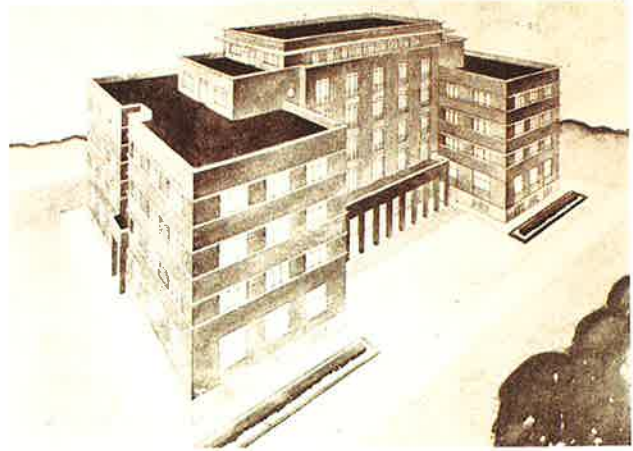
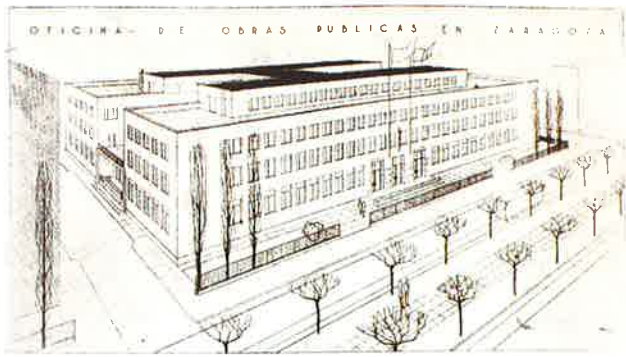


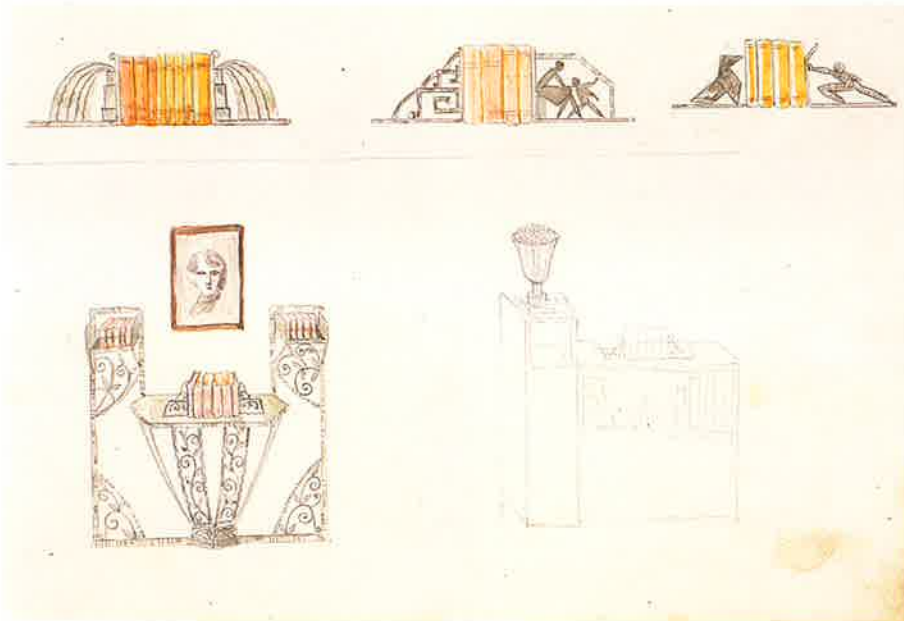
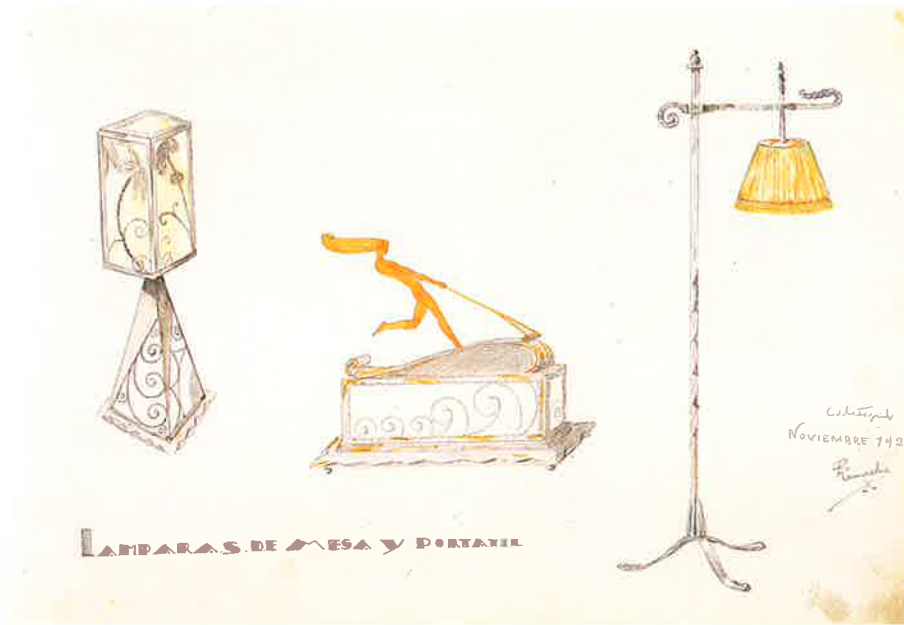
**L**a Zaragoza de 1931-1936 ya no era —con sus 150.000 ciudadanos— la ciudad provinciana de 90.000 almas de principios de siglo. En los días de la Dictadura, el cubrimiento del río Huerva y la creación del Parque señalaron su camino de expansión hacia el sur y poco después la apertura y urbanización de las calles de San Vicente de Paúl y Conde de Aranda modificó decisivamente su casco antiguo. Los nuevos centros de sociabilidad cambiaron: el cinematógrafo se impuso sobre el teatro, el bar ruidoso sobre el apacible café, la piscina sobre el paseo, el estadio deportivo sobre el coso taurino... Los edificios y sus interiores fueron distintos: más sencillos, más funcionales, más luminosos y

mejor ventilados. La Universidad no fue ya la de los figurones locales y los estudiantes aplicados sino la de los jóvenes catedráticos republicanos y los muchachos de la F.U.E.

Fueron años de reflujo económico, marcados por el *crack* universal de 1929, pero también presenciaron concepciones y utopías abiertas al futuro. Se celebró la primera Conferencia Económica Aragonesa en 1933 y la primera Feria de Muestras en 1934. Y se dio sede a la Confederación Hidrográfica del Ebro con un edificio proyectado por los hermanos José y Regino Borobio, símbolo de una nueva Zaragoza pero que solamente tuvo realidad física al otro lado de la sangrienta frontera trazada por la sublevación militar de julio de 1936.





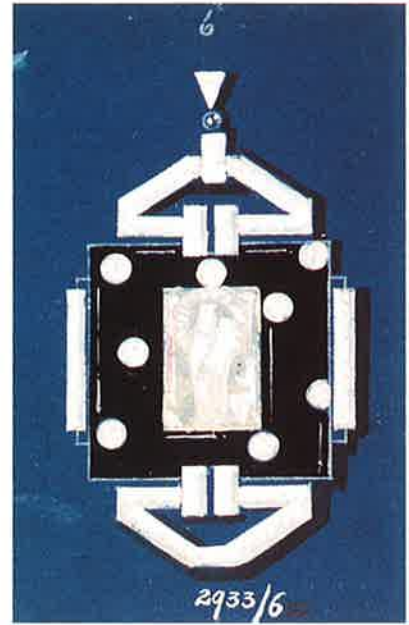
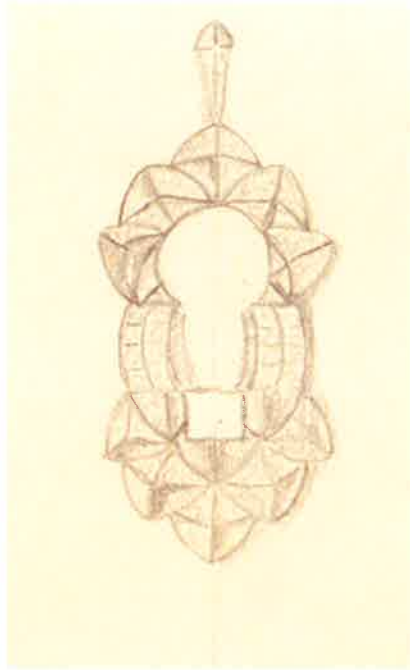
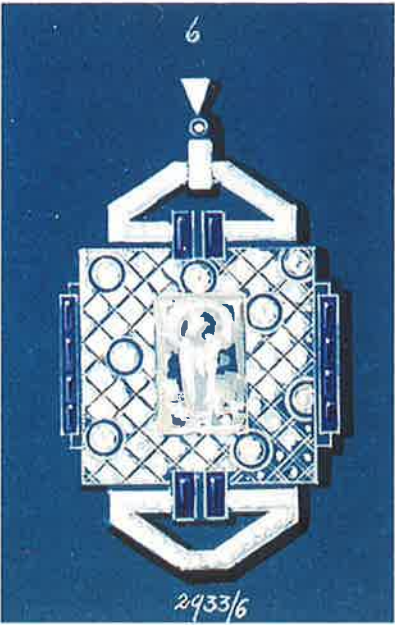
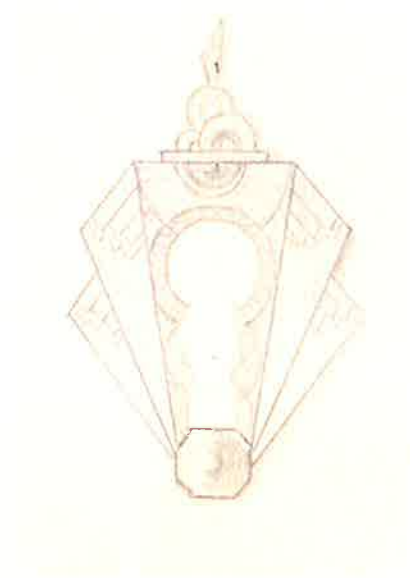












# LA INVENCION DE ARAGON



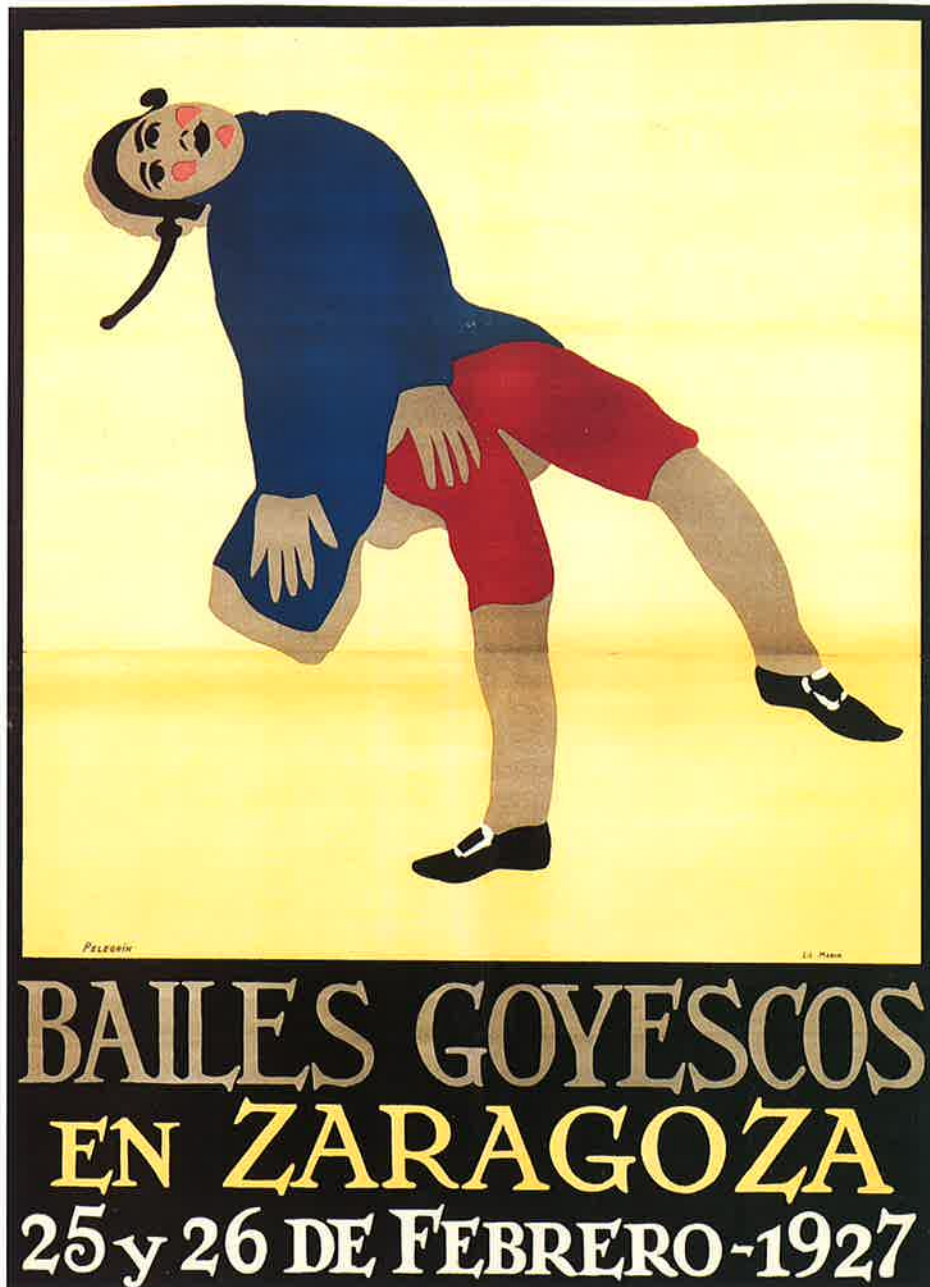
La palabra *invención* conserva al lado de su acepción habitual como «engaño o ficción», su noción etimológica de «hallazgo». En todo cuanto se refiere a tradiciones y creencias colectivas se *inventa* en ese doble sentido: se halla algo y se fabula mucho. Y, como todas, la conciencia regionalista aragonesa no es un hecho espiritual espontáneo. Parte importante de ella fue *inventada* en la Zaragoza —conservadora y regeneracionista— de la Dictadura, porque ha sido siempre la ciudad la que ha *inventado* el campo y la que ha creado el paisaje como espectáculo, el folclore como expresión colectiva, el monumento como referencia y la leyenda histórica como autojustificación.

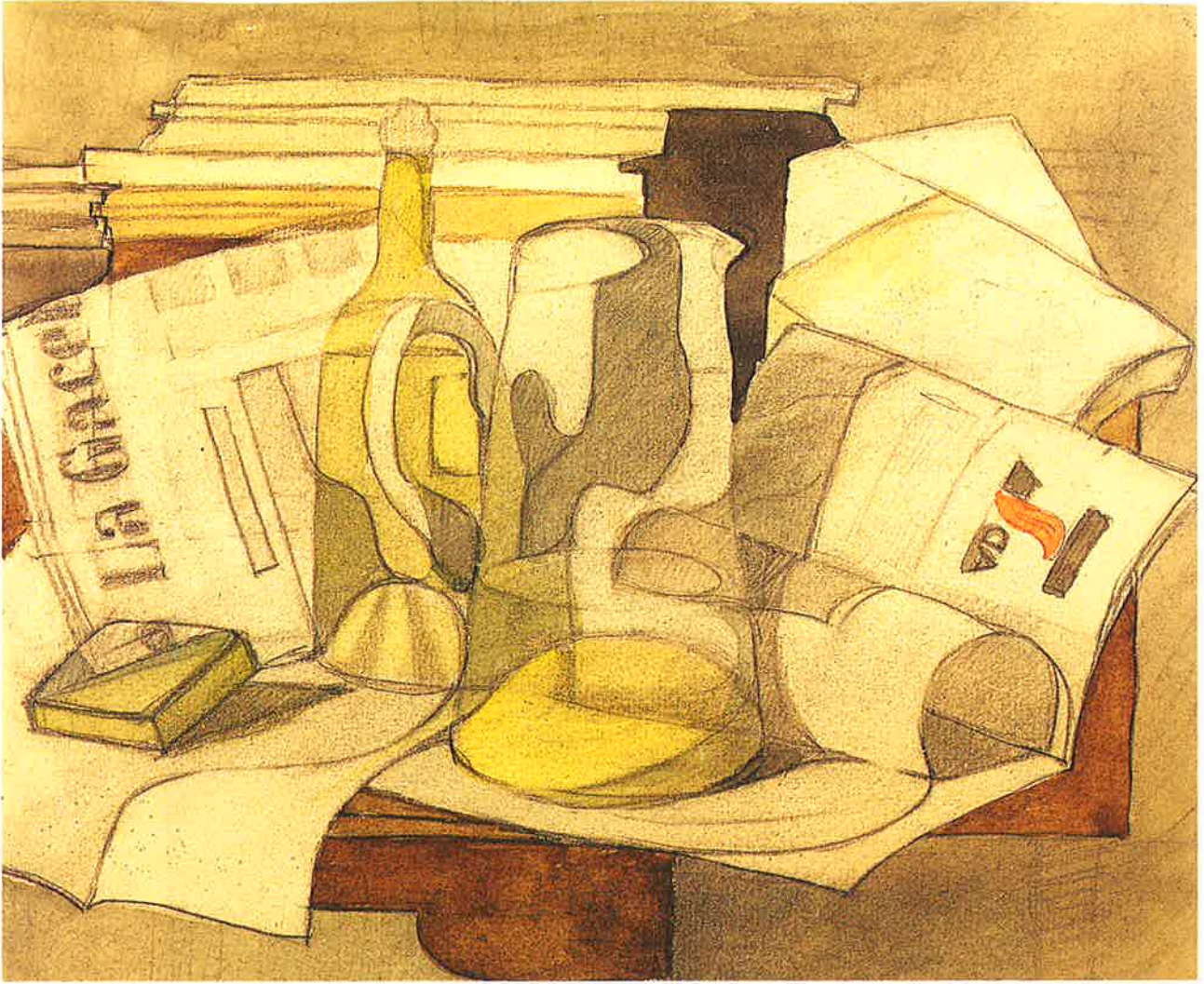
Esta sección muestra algunos elementos de esa *invención* a través de la ejecutoria de la revista *Aragón*, creada en 1925 por el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, y de la brillante tradición de los fotógrafos locales todo ello tan vinculado a otra *invención* coetánea: el turismo.

Pero, a la vez, presenta otro importante depósito de la memoria: una nutrida selección de la bibliografía zaragozana entre 1914 y 1936.

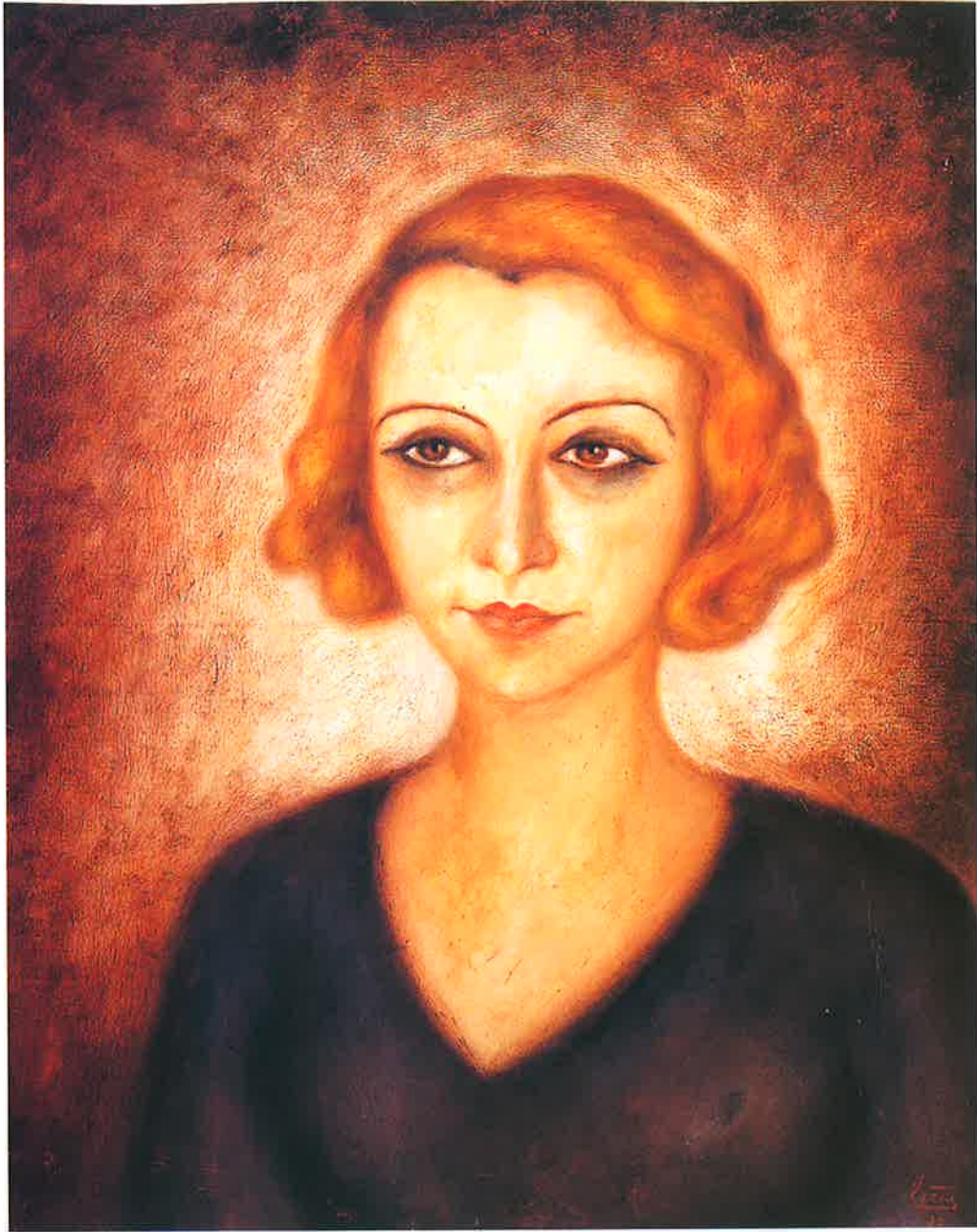
Desde los últimos modernistas a los afanosos eruditos, de los balbuceos regionalistas a las insolencias vanguardistas, aquí están las palabras más significativas de una empresa común aragonesa.



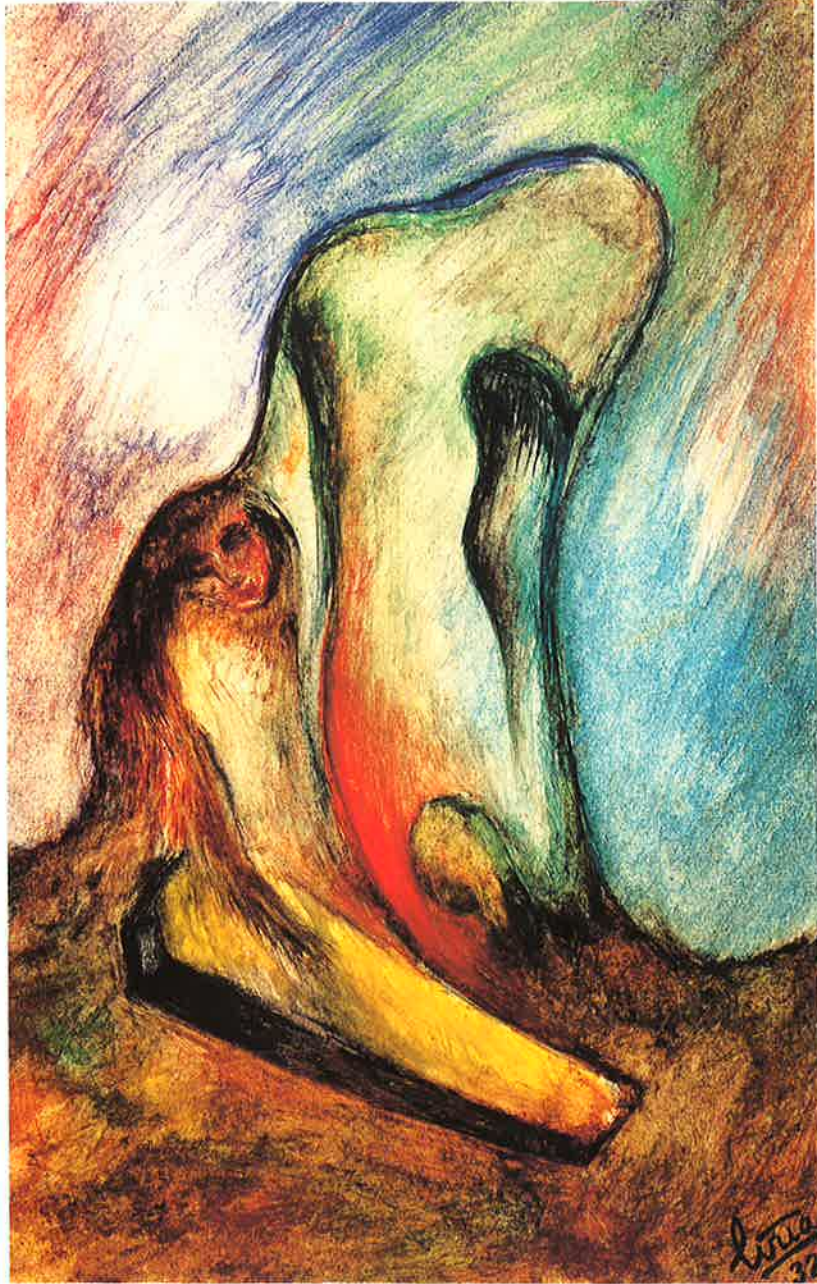








Javier Ciria. *Retrato de Pilar Bayona*, 1932







Julio 1932

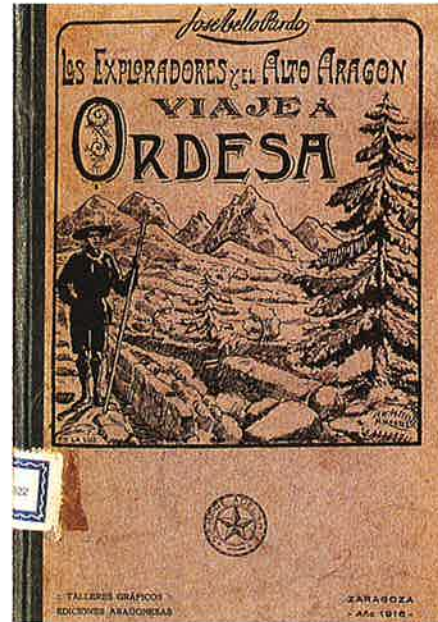
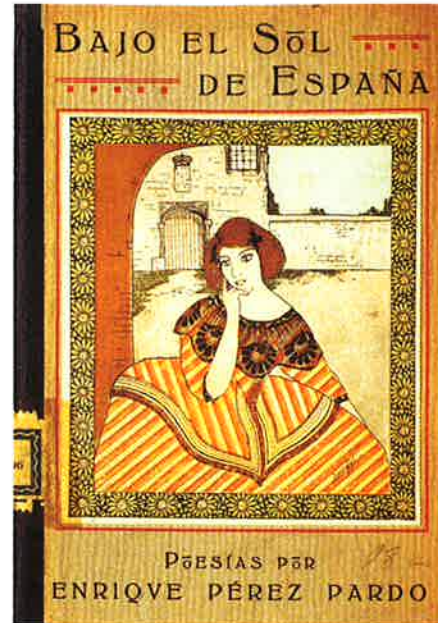






Ramón Acín. *Cartel de la exposición de Ramón Acín en el Rincón de Goya, 1930*





Fernando Castán Palomar.  
*Aragoneses contemporáneos 1900-1934*, 1934

87

Enrique Pérez Pardo. *Bajo el sol de España*, 1917

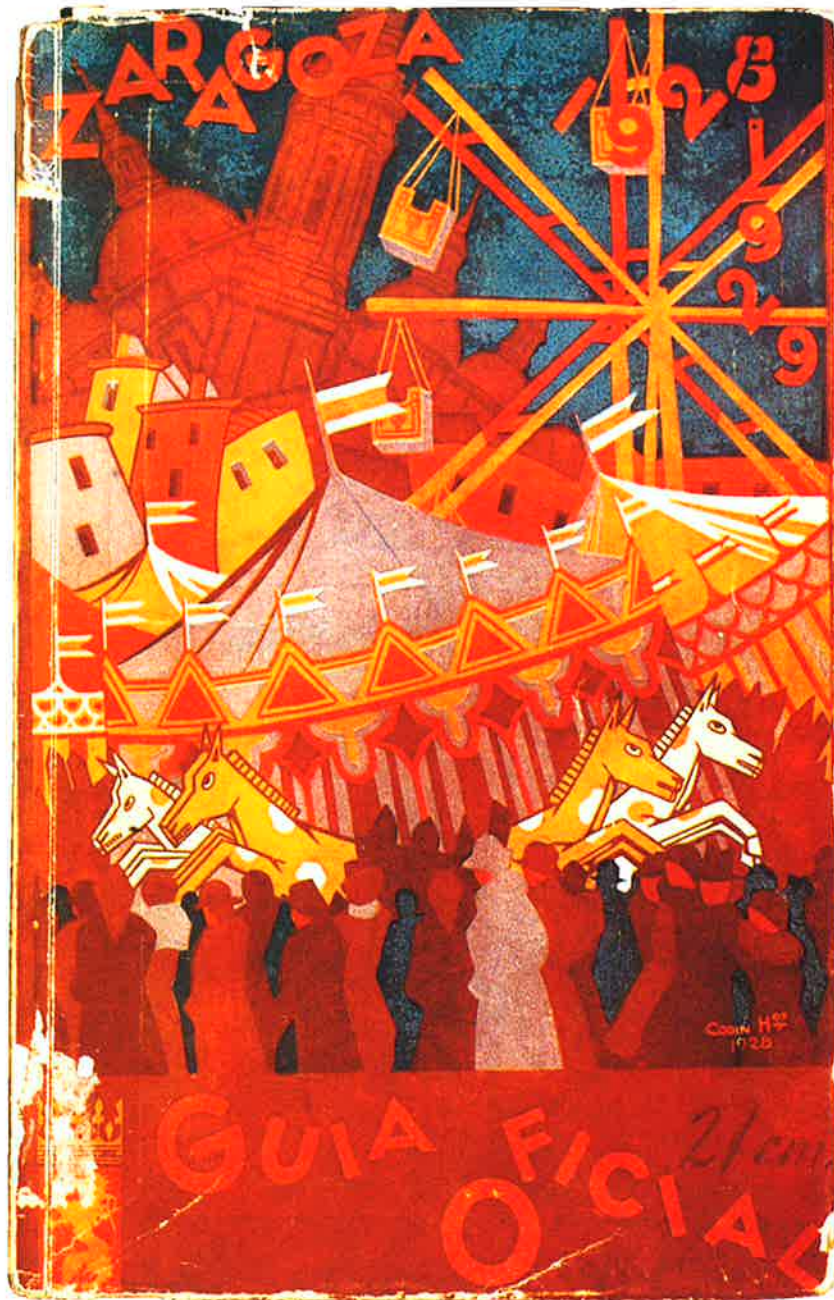
88

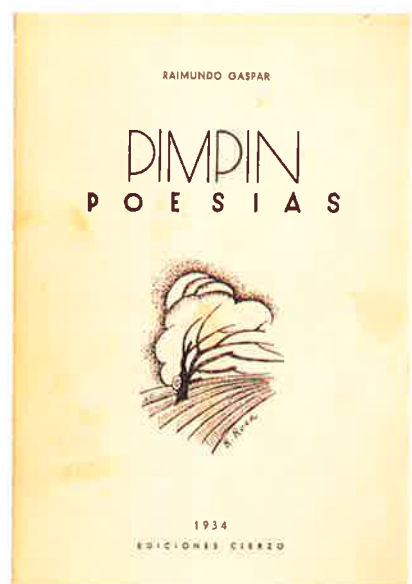
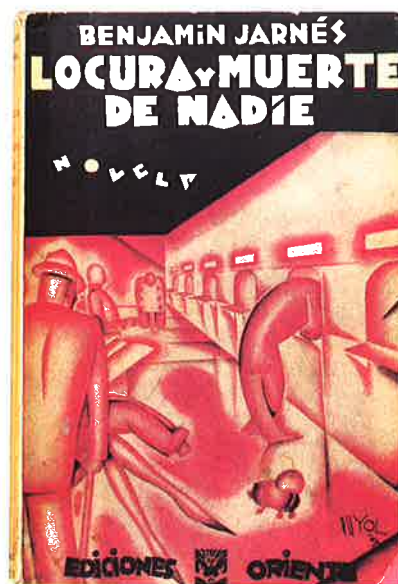
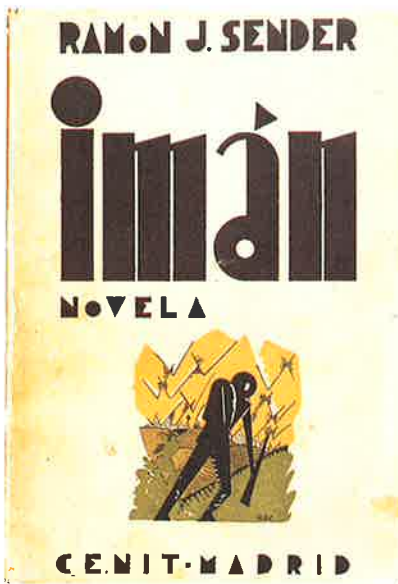
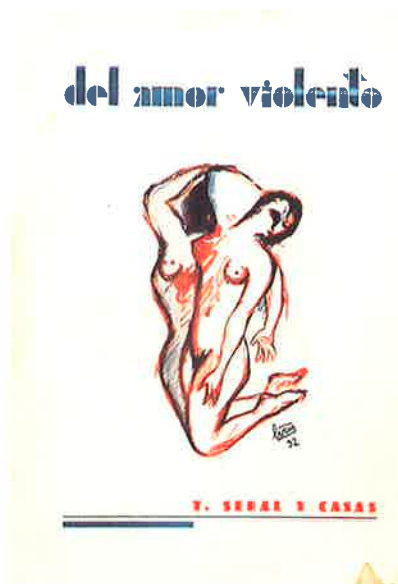
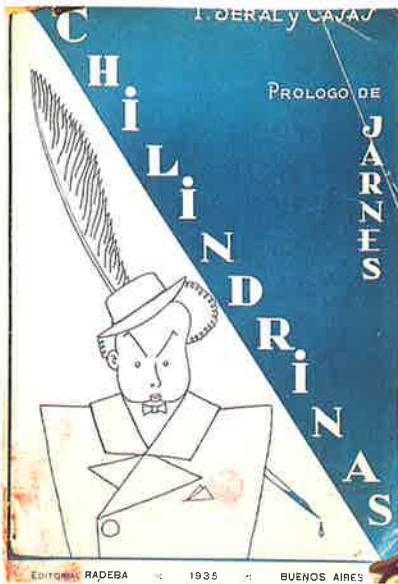
Ángel Abad Tardez. *Suspiros de amor (coplas y sonetos)*, 1927

89

José Tello Pardo.  
*Los exploradores y el Alto Aragón. Viaje a Ordesa*, 1916

90





Tomás Seral y Casas. *Chilindrinas*, 1935

92

93

Tomás Seral y Casas. *Del amor violento*, 1933

Benjamín Jarnés. *Fauna contemporánea*, 1933

94

95

Ramón J. Sender. *Imán*, 1930

Benjamín Jarnés. *Locura y muerte de nadie*, 1929

96

97

Raimundo Gaspar. *Pimpín. Poesías*, 1934

5760

# AS AVENTURAS DEL DIABLO



**JULIO ASCANIO**

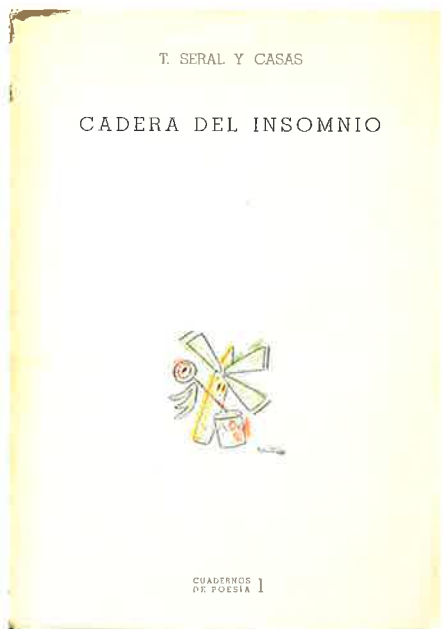
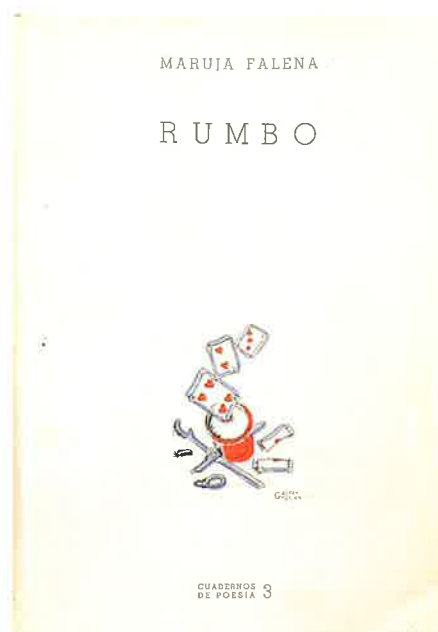
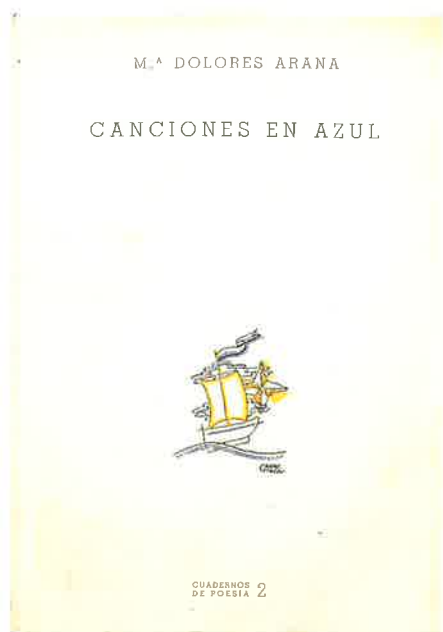
Dibujos de Pérez Barradas

PRECIO:  
Dos pesetas

**CON LICENCIA  
ECLESIASTICA**

*De la...*





María Dolores Arana. *Canciones en azul*, 1935

99

100

Maruja Falena. *Rumbo*, 1935

Tomás Seral y Casas. *Cadera del insomnio*, 1935

101

102

J.M. Vilaseca. *Cancionero de la meseta*, 1935





# ARAGÓN



**SINDICATO DE INICIATIVA  
Y PROPAGANDA DE ARAGÓN  
~ZARAGOZA~**

**ATRACCION DE FORASTEROS  
INFORMES GRATUITOS -TURISMO  
ESTEBANES. 1-1º**

DICIEMBRE, 1926

PRECIO, 2 PTAS.





Gil Marraco. *Alquézar*, 1926

107

108

Gil Marraco. *Ordesa: Puerto de Cotatuero*, 1924

Gil Marraco. *A través de la arboleda*, 1930

109

110

Gil Marraco. *Soportales*, 1933



Gil Marraco. *El toché*, 1927

111

112

Gil Marraco. *Casa de los Viu*. Torla, 1924



Julio Yanguas. *Huerta de Santa Engracia*, 1928

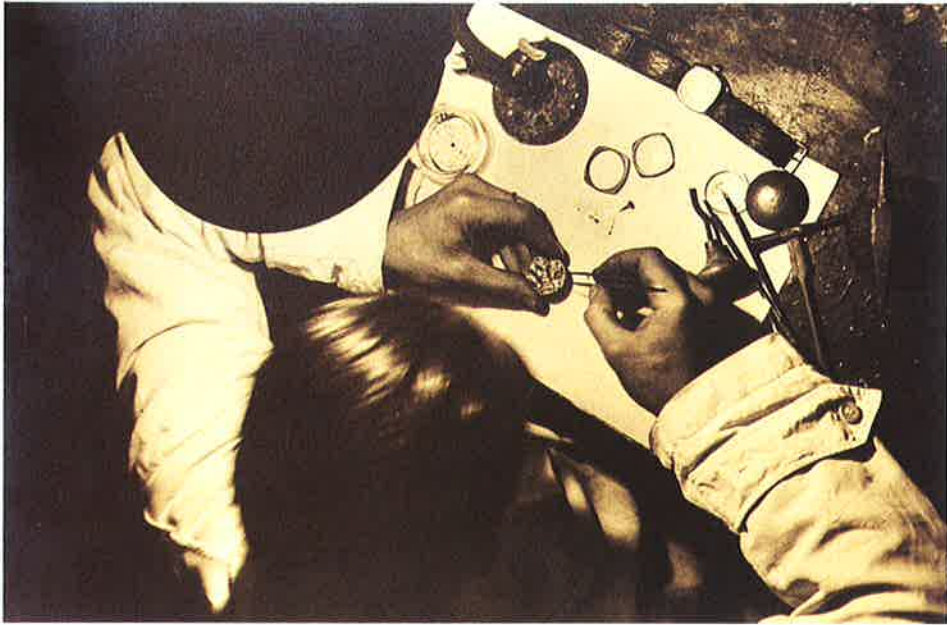
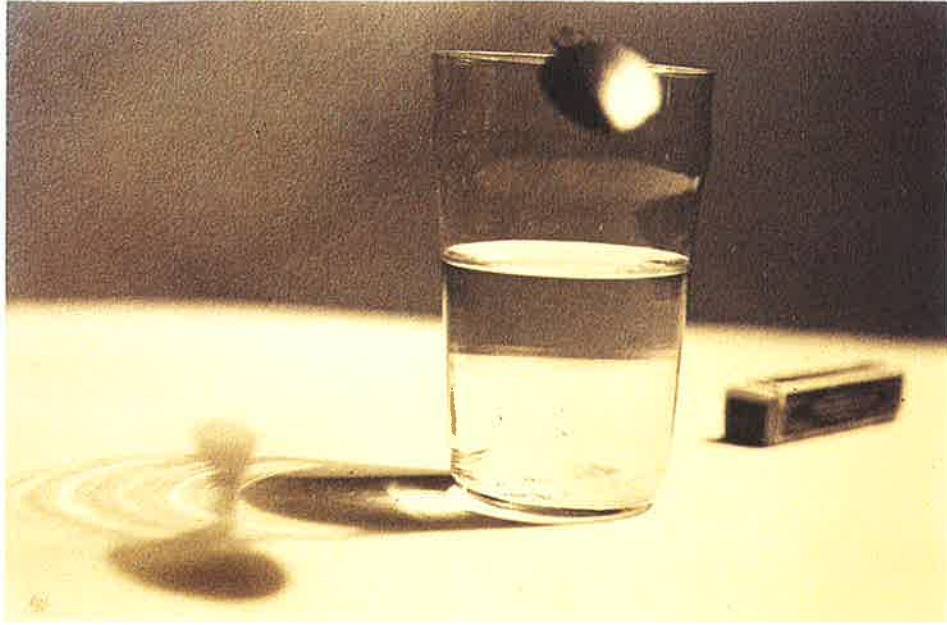
113



114

Julio Yanguas. *Colegio Costa*, 1930



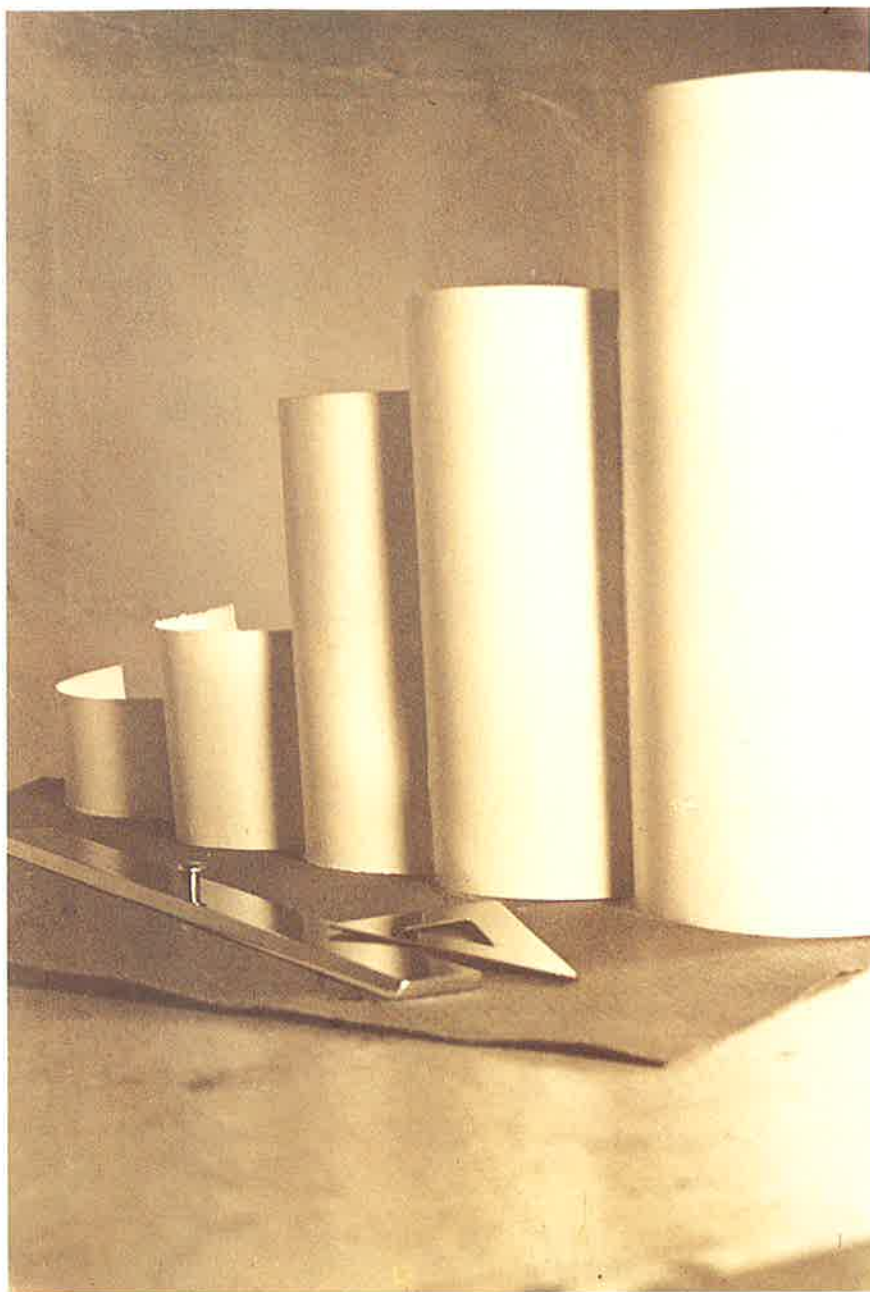


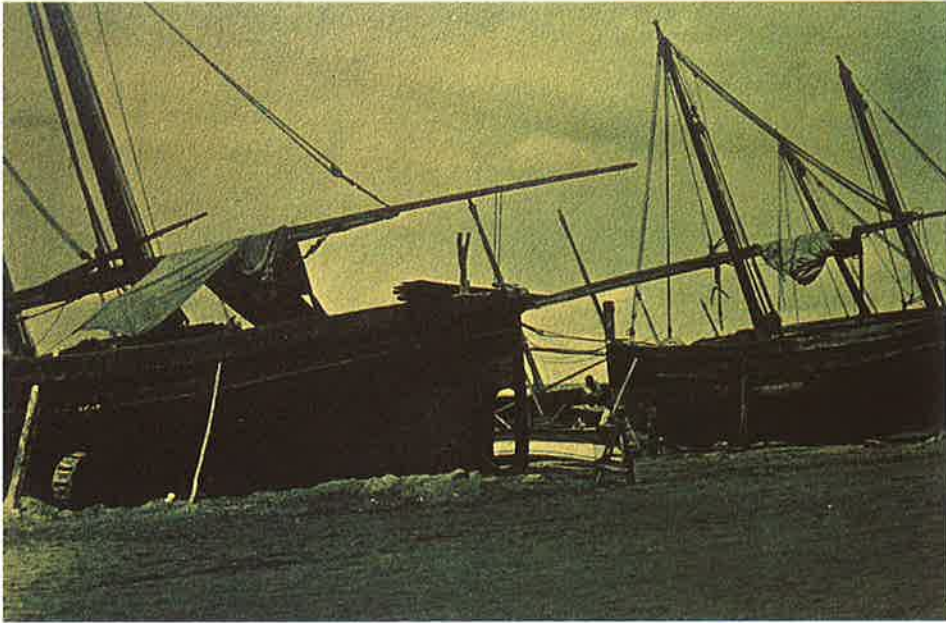
Julio Yanguas. *Bodegón*, 1929

115

116

Julio Yanguas. *El relojero*, 1930





Julio Yanguas. *La vuelta de la pesca*, 1929

118

119

Julio Yanguas. *La malvarrosa*, 1929



120 José Ortiz Echagüe. *Lino de duelo*, 1934



Dimitri Debabor. *Pequeño bohemio*, 1934

121

122

Franz Tschik. *En el polvo*, 1934

P.C.B. Scott Hayward. *Manos de alfarero*, 1934

123

124

H. Berssenbrugge. *Montmartre*, 1934



Leonard Misonne. *Mal tiempo*, 1934

125

126

Alex Keighey. *Adiós*, 1934



Lothar Schroder. *La sombra*, 1934 **127**

**128** Angus Basil. *Cigarrillo*, 1934

Eutimio Marco. *A mal tiempo*, 1934 **129**



DOCUMENTACIÓN





# CATALOGACIÓN DE LAS OBRAS PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN

## ARTES PLÁSTICAS

### Acín, R.

Estudio para *Alegoría*, 1915-1916  
Óleo/cartón  
13,5 x 26 cm  
Diputación General de Aragón  
Ilustración núm. 7

### Acín, R.

*Alegoría*, 1915-1916  
Tríptico  
Óleo/cartón  
39 x 20 cm - 46 x 51,5 cm  
- 39 x 20 cm  
Diputación General de Aragón  
Ilustración núm. 6

### Acín, R.

*Manifiesto sobre la celebración del Centenario de Goya*, junio 1928  
Papel  
78 x 54 cm  
Diputación General de Aragón

### Acín, R.

*Pajaritas*, 1928-1929  
Chapa de hierro  
11 x 13 x 8 cm (cada una)  
Diputación General de Aragón  
Ilustración núm. 29

### Acín, R.

*Bañista*, c. 1929  
Chapa de aluminio  
10 x 18 x 7 cm  
Diputación General de Aragón  
Ilustración núm. 31

### Acín, R.

*El agarrotado*, c. 1929  
Chapa de hierro  
195 x 100 x 1 cm  
Diputación General de Aragón  
Ilustración núm. 32

### Acín, R.

*El tren*, c. 1929  
Dibujo a pincel con óleo/cartón  
52,5 x 37,5 cm  
Diputación General de Aragón  
Ilustración núm. 28

### Acín, R.

*Retrato fantástico*, c. 1929  
Dibujo a pincel con óleo/cartón  
37 x 26 cm  
Diputación General de Aragón  
Ilustración núm. 27

### Acín, R.

*Anuncio-catálogo de la exposición de Ramón Acín celebrada en el Rincón de Goya de Zaragoza en 1930*  
Díptico  
22 x 26 cm  
Diputación General de Aragón

### Acín, R.

*Cartel de la exposición de Ramón Acín celebrada en el Rincón de Goya de Zaragoza en 1930*  
Óleo/lienzo  
100 x 70 cm  
Diputación General de Aragón  
Ilustración núm. 85

### Acín, R.

*Conchita Monrás*, 1930-1932  
Óleo/cartón  
37 x 26 cm  
Diputación General de Aragón  
Ilustración núm. 30

### Berdejo, L.

*La fuente*, 1922-1924  
Óleo/lienzo  
125 x 156 cm  
Colección particular, Barcelona  
Ilustración núm. 18

### Berdejo, L.

*Cabaret*, 1922-1924  
Óleo/lienzo  
80 x 64 cm  
Colección particular, Barcelona  
Ilustración núm. 16

### Berdejo, L.

*Desnudos*, 1930  
Óleo/lienzo  
100 x 80 cm  
Ayuntamiento de Zaragoza  
Ilustración núm. 17

### Bueno, J.

*Mujer con niño*, 1915  
Yeso patinado  
64 x 45 x 30 cm  
Colección Mainer-Baqué, Zaragoza  
Ilustración núm. 1

### Buñuel, A.

*Sin título*, s/f  
Collage  
32 x 22 cm  
Colección particular, Zaragoza  
Ilustración núm. 53

### Buñuel, A.

*Sin título*, s/f  
Collage  
30 x 24 cm  
Colección José Luis Infiesta, Barcelona  
Ilustración núm. 52

### Buñuel, A.

*Sin título*, s/f  
Collage  
13,5 x 10 cm  
Colección José Luis Infiesta, Barcelona  
Ilustración núm. 54

### Buñuel, A.

*Cadáver exquisito*, c. 1936  
Tinta/papel  
21,5 x 15,5 cm  
Colección particular, Madrid  
Ilustración núm. 51

### Burriel, F.

*Niña*, 1922  
Escayola  
25,5 x 20 x 19 cm  
Colección Rallo-Plou, Zaragoza  
Ilustración núm. 2

### Burriel, F.

*Boceto para el grupo escultórico del pabellón de la Confederación Hidrográfica del Ebro en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, 1929*  
Yeso pintado  
61 x 33 x 43 cm  
Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón

**Burriel, F.**

*Boceto para bajorrelieves en la Confederación Hidrográfica del Ebro*, 1934  
Yeso  
41 x 46 x 20 cm  
Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón

**Caballero, J.**

*El jardín del pecado*, c. 1933  
Plumilla/papel  
61 x 40 cm  
Colección Familia Ortiz, Reinosa (Santander)  
Ilustración núm. 62

**Ciría, J.**

*Caminos de la pintura*, 1931  
Óleo/tabla  
34 x 27 cm  
Museo de Zaragoza.  
Colección Diputación General de Aragón  
Ilustración núm. 59

**Ciría, J.**

*Del amor violento*, 1932  
Acuarela/cartón  
17,5 x 11,5 cm  
Colección Andrés Álvarez, Zaragoza  
Ilustración núm. 82

**Ciría, J.**

*Del amor violento*, 1932  
Tinta/cartulina  
16,5 x 10,5 cm (cada uno)  
Colección Andrés Álvarez, Zaragoza  
Ilustración núm. 83

**Ciría, J.**

*Del amor violento*, 1932  
Acuarela, pastel y lápiz/cartulina  
16,5 x 10,5 cm (cada uno)  
Colección Andrés Álvarez, Zaragoza  
Ilustración núm. 84

**Ciría, J.**

*Retrato de Pilar Bayona*, 1932  
Óleo/lienzo  
66 x 56 cm  
Colección particular, Zaragoza  
Ilustración núm. 81

**Ciría, J.**

*Primavera*, 1933  
Óleo/lienzo  
73 x 92 cm  
Museo de Zaragoza  
Ilustración núm. 60

**Comps, F.**

*Retrato de Tomás Seral y Casas*, 1932  
Tinta/papel  
27,5 x 21,5 cm  
Colección particular, Madrid  
Ilustración núm. 50

**Comps, F.**

*Arquitectura*, 1935-1936  
Tinta/papel  
5 x 6 cm  
Colección Comps, Zaragoza

**Comps, F.**

*Caballitos*, 1935-1936  
Lápiz/papel  
9,5 x 9,5 cm  
Colección Comps, Zaragoza

**Comps, F.**

*Descomposición*, 1935-1936  
Tinta/papel  
7 x 5 cm  
Colección Comps, Zaragoza

**Comps, F.**

*Concha*, 1935-1936  
Lápiz/papel  
15 x 24,5 cm  
Colección Comps, Zaragoza  
Ilustración núm. 46

**Comps, F.**

*Diciembre*, 1935-1936  
Tinta/papel  
22 x 16 cm  
Colección Comps, Zaragoza

**Comps, F.**

*Diciembre*, 1935-1936  
Tinta/papel  
21,5 x 16 cm  
Colección Comps, Zaragoza

**Comps, F.**

*El eternamente despierto*, 1935-1936  
Tinta/papel  
33 x 38 cm  
Colección Comps, Zaragoza  
Ilustración núm. 45

**Comps, F.**

*Figura*, 1935-1936  
Lápiz/cartulina  
9 x 14 cm  
Colección Comps, Zaragoza

**Comps, F.**

*Figura*, 1935-1936  
Tinta/papel  
15 x 10 cm  
Colección Comps, Zaragoza

**Comps, F.**

*Figura femenina*, 1935-1936  
Tinta/papel  
4,5 x 3 cm  
Colección Comps, Zaragoza

**Comps, F.**

*Formas*, 1935-1936  
Lápiz/papel  
10,5 x 12 cm  
Colección Comps, Zaragoza

**Comps, F.**

*Formas*, 1935-1936  
Tinta/papel  
6 x 4,5 cm  
Colección Comps, Zaragoza

**Comps, F.**

*Formas animales*, 1935-1936  
Tinta y lápiz/cartulina  
10 x 24,5 cm  
Colección Comps, Zaragoza

**Comps, F.**

*Lacras y vicios del mundo*, 1935-1936  
Serie de 14 dibujos  
Colección Comps, Zaragoza  
Ilustración núm. 48

\* *La mentira*  
Tinta/papel  
8 x 9 cm

\* *La desidia*  
Tinta/papel  
5,5 x 3,5 cm

\* *El furor*  
Lápiz/papel  
16 x 17 cm

\* *La petulancia*  
Tinta/papel  
8,5 x 2,5 cm

\* *La vanidad*  
Lápiz y tinta/papel  
11 x 11,5 cm

\* *El boato*  
Tinta, lápiz y acuarela/cartulina  
10,5 x 8 cm

\* *La locura*  
Tinta/papel  
16 x 11 cm

\* *La pasión*  
Tinta y lápiz/papel  
16 x 6 cm

\* *La cobardía*  
Lápiz/papel  
22 x 16 cm

\* *La ira*  
Tinta/papel  
11,5 x 2,5 cm

\* *La envidia*  
Lápiz/papel  
22 x 16 cm

\* *La avaricia*  
Tinta/papel  
8 x 8 cm

\* *La lujuria*  
Lápiz y tinta/cartulina  
3,5 x 8 cm

\* *La poltronería*  
Lápiz/papel  
16 x 22 cm

**Comps, F.**

*Octubre*, 1935-1936  
Lápiz/papel  
19 x 15 cm  
Colección Comps, Zaragoza

**Comps, F.**

*Paisaje*, 1935-1936  
Tinta/cartulina  
15,5 x 15 cm  
Colección Comps, Zaragoza  
Ilustración núm. 47

**Corrales, M.**

*Bodegón*, 1928  
Óleo/tabla  
34 x 47,5 cm  
Colección particular, Madrid  
Ilustración núm. 55

**Corrales, M.**

*Gaceta del Arte*, c. 1928  
Óleo/tabla  
34 x 47,5 cm  
Colección particular, Madrid  
Ilustración núm. 56

**Corrales, M.**

*Cabeza*, 1930  
Gouache/cartón  
29 x 22 cm  
Colección Manuel Corrales,  
Vigo  
Ilustración núm. 57

**Corrales, M.**

*Busto de muchacha*,  
1932-1936  
Óleo/lienzo  
42 x 29 cm  
Colección Manuel Corrales,  
Vigo  
Ilustración núm. 58

**Durbán, R. M.**

*Don José Tena Trallero*,  
1926  
Óleo/lienzo  
100 x 80 cm  
Museo de Zaragoza  
Ilustración núm. 25

**Durbán, R. M.**

*Figuras bailando*, 1935  
Óleo/lienzo  
100 x 79,5 cm  
Museo Nacional Centro de  
Arte Reina Sofía, Madrid  
Ilustración núm. 23

**Durbán, R. M.**

*Café concierto*, 1936  
Óleo/lienzo  
131 x 161,5 cm  
Museo Nacional Centro de  
Arte Reina Sofía, Madrid  
Ilustración núm. 24

**Echevarría, J.**

*Gitana*, c. 1920  
Óleo/lienzo  
82 x 62 cm  
Legado Beulas.  
Ayuntamiento de Huesca  
Ilustración núm. 13

**García Condoy, H.**

*Desnudo femenino*, c.  
1929  
Yeso patinado  
67 x 13 x 11 cm  
Colección F. G. Escribano,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 33

**García Condoy, H.**

*Venus de Baviera*, c. 1930  
Yeso cubierto con pátina  
marrón de madera  
175 x 40 x 30 cm  
Colección particular,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 34

**García Condoy, H.**

*Desnudo femenino*, c.  
1932  
Madera de boj  
38 x 5 x 4,5 cm  
Ayuntamiento de Zaragoza  
Ilustración núm. 35

**García Condoy, H.**

*Desnudo femenino*, c.  
1936  
Bronce  
68 x 20 x 16 cm  
Museo de Zaragoza  
Ilustración núm. 36

**Gargallo, P.**

*Pastor*, 1918  
Bronce  
59 x 26,5 x 16,5 cm  
Museo Pablo Gargallo,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 3

**Gargallo, P.**

*Greta Garbo con sombrero*,  
1931  
10 cartones recortados  
79 x 58 cm (montaje)  
Museo Pablo Gargallo,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 68

**González Bernal, J. J. L.**

*Verbena*, c. 1928  
Acuarela/papel  
23 x 33 cm  
Colección particular,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 38

**González Bernal, J. J. L.**

*Sin título*, 1929  
Tiza/cartón  
21 x 12 cm  
Colección particular,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 41

**González Bernal, J. J. L.**

*Sin título*, 1929  
Gouache/cartulina  
24,5 x 23 cm  
Colección particular,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 39

**González Bernal, J. J. L.**

*Maternidad*, 1930  
Óleo/lienzo  
62 x 73 cm  
Museo Nacional Centro de  
Arte Reina Sofía, Madrid  
Ilustración núm. 43

**González Bernal, J. J. L.**

*Sin título*, 1930  
Gouache y  
plumilla/cartulina  
21,5 x 20 cm  
Colección particular,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 40

**González Bernal, J. J. L.**

*Sin título*, 1930  
Aguada/papel  
14 x 18 cm  
Colección particular,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 42

**González Bernal, J. J. L.**

*Retrato de Federico Comps*,  
1935  
Lápiz/papel  
40 x 30 cm  
Colección Comps, Zaragoza  
Ilustración núm. 44

**Guezala, A.**

Cartel de la exposición de  
la *Asociación de Artistas  
Vascos* celebrada en el  
Centro Mercantil de  
Zaragoza en 1921  
Litografía  
90 x 69,5 cm  
Colección particular, Bilbao  
Ilustración núm. 11

**Iturrino, F.**

*Réunion de femmes*,  
c. 1909  
Óleo/lienzo  
115 x 145 cm  
Colección Zorrilla de  
Lequerica, Las Arenas  
(Vizcaya)  
Ilustración núm. 12

**Jaén, M.**

*La Biblia en aleluyas*,  
c. 1935  
Serie de ocho dibujos  
Lápiz/papel  
15 x 21 cm (cada uno)  
Colección particular, Madrid  
Ilustración núm. 70

**Jaén, M.**

*La Biblia en aleluyas*,  
c. 1935  
Serie de seis dibujos  
Lápiz/papel  
15 x 21 cm (cada uno)  
Colección Comps, Zaragoza

**Lekuona, N.**

*Formas*, 1934  
Óleo y tierras/cartón  
68 x 47 cm  
Colección Nicolás Lekuona,  
Pamplona  
Ilustración núm. 66

**Lekuona, N.**

*Varias formas planas*,  
1934-1935  
Óleo/cartón  
27,5 x 20 cm  
Colección Nicolás Lekuona,  
Pamplona  
Ilustración núm. 65

**Mallo, M.**

*Arquitectura mineral*, 1933  
Óleo/cartón  
26 x 18 cm  
Colección particular.  
Cortesía Guillermo de  
Osma galería, Madrid  
Ilustración núm. 63

**Mallo, M.**

*Arquitectura mineral*, 1933  
Óleo/cartón  
26 x 18 cm  
Colección particular.  
Cortesía Guillermo de  
Osma galería, Madrid  
Ilustración núm. 64

**Marín Bagüés, F.**

*Las tres edades*, 1919  
Óleo/lienzo  
158 x 134 cm  
Colección particular,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 5

**Marín Bagüés, F.**

*La jota*, 1932  
Óleo/lienzo  
160 x 203 cm  
Museo de Zaragoza.  
Depósito del Ayuntamiento  
de Zaragoza  
Ilustración núm. 22

**Pelegrín, S.**

*Desnudo*, 1926  
Óleo/panel  
105 x 75 cm  
Museo de Zaragoza.  
Colección Diputación  
General de Aragón  
Ilustración núm. 19

**Pelegrín, S.**

*El pelele*, 1927  
Litografía  
96 x 70 cm  
Colección particular  
Ilustración núm. 78

**Pelegrín, S.**

*La Gaceta Literaria*, 1927  
Lápiz y acuarela/papel  
23 x 28 cm  
Museo de Zaragoza.  
Colección Diputación  
General de Aragón  
Ilustración núm. 79

**Pelegrín, S.**

*Retrato de Benjamín  
Jarnés*, c. 1927  
Óleo/lienzo  
50,5 x 39 cm  
Museo de Zaragoza.  
Colección Diputación  
General de Aragón  
Ilustración núm. 80

**Pelegrín, S.**

*Jazz-Band*, 1928  
Óleo/lienzo  
81 x 65,5 cm  
Colección particular, Madrid  
Ilustración núm. 21

**Pelegrín, S.**

*Mujer con huevos*,  
1929-1930  
Óleo/lienzo  
84 x 63 cm  
Museo de Zaragoza.  
Colección Diputación  
General de Aragón  
Ilustración núm. 20

**Santos, A.**

*Niña*, 1930  
Óleo/lienzo  
64 x 47 cm  
Colección particular,  
Barcelona  
Ilustración núm. 69

**Seral y Casas, T.**

*Conjunto de manos  
cortadas*  
Diversos materiales y  
medidas  
Colección particular, Madrid  
Ilustración núm. 37

**Tellaeché, J. de**

*Reflejos. Ondárroa*, c. 1918  
Óleo/cartón  
75 x 96 cm  
Colección Zorrilla de  
Lequerica, Las Arenas  
(Vizcaya)  
Ilustración núm. 14

**Torres Clavero, A.**

*Ante la imagen*, 1936  
Original para cartel de  
Fiestas del Pilar, 1936  
Témpera/papel  
118 x 83 cm  
Colección Rallo-Plou,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 86

**Viladrich, M.**

*La aguadorcita*, c. 1916  
Óleo/lienzo  
58 x 38 cm  
Ayuntamiento de Fraga  
(Huesca)  
Ilustración núm. 4

**Zubiaurre, V.**

*Aldeanos segovianos*,  
c. 1919  
Óleo/lienzo  
60 x 80 cm  
Museo de Zaragoza  
Ilustración núm. 15

**Zuloaga, I.**

*Chulilla*, c. 1919  
Óleo/lienzo  
193 x 127 cm  
Museo de Zaragoza  
Ilustración núm. 8

**ARQUITECTURA Y ARTES  
DECORATIVAS****Borobio, R. y J.**

*Anteproyecto de edificio  
para la Confederación  
Hidrográfica del Ebro*, 1933  
Confederación Hidrográfica  
del Ebro  
Ilustración núm. 72

**Brandt, E.**

*Lámpara cobra*, 1920  
Bronce y cristal  
105 x 29 x 25 cm  
Colección Francisco Barrau,  
Farmacia Zatorre, Zaragoza  
Ilustración núm. 75

**Bravo, P.**

*Anteproyecto de edificio  
para la Confederación  
Hidrográfica del Ebro*, 1933  
Confederación Hidrográfica  
del Ebro  
Ilustración núm. 72

**García Mercadal, F.**

*Proyecto para el Rincón de  
Goya*, 1926  
Ilustración núm. 26

Maqueta del Rincón de  
Goya realizada por Jorge  
Brunet, 1985  
Madera  
57 x 132 x 132 cm  
Museo Nacional Centro de  
Arte Reina Sofía, Madrid  
Ilustración núm. 26

**García Mercadal, F.**

*Anteproyecto de edificio  
para la Confederación  
Hidrográfica del Ebro*, 1933  
Confederación Hidrográfica  
del Ebro  
Ilustración núm. 72

**Lacruz, J. (Sucesores de  
Aladrén)**

*Diseños de medallas y  
broches*, 1929-1930  
Lápiz y acuarela/papel  
Varias medidas  
Colección Aladrén, Zaragoza  
Ilustración núm. 77

**Loscertales**

*Catálogo de mobiliario*, s/f  
Colección Casa Simón  
Loscertales-Bona, Zaragoza

**Loscertales**

*Espejo*, s/f  
Madera y bronce  
96 x 140 cm  
Colección Simón  
Loscertales-Bona, Zaragoza

**Remacha, P.**

*El maestro herrero*, c. 1925  
Chapa de hierro  
20 x 14 cm  
Colección Remacha,  
Zaragoza

**Remacha, P.**

*Cuaderno de dibujos*, 1925-  
1929  
Colección Remacha,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 73

**Remacha, P.**

*Funambulista*, c. 1927  
Hierro forjado con trasera  
de vidrio mate  
28 x 23 x 8 cm  
Colección Rallo-Plou,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 74

**Remacha, P.**

*Autorretrato*, 1931  
Acuarela/papel  
15 x 11 cm  
Colección Remacha,  
Zaragoza

**Rincón Miralles, V.**

*Silla*, años veinte  
Madera  
100 x 39 x 48 cm  
Colección *El Blanco y Negro*, Zaragoza  
Ilustración núm. 76

**FOTOGRAFÍA  
Y CINE****Basil, A.**

*Cigarrillo*, 1934  
Reproducción  
Sociedad Fotográfica de  
Zaragoza  
Ilustración núm. 128

**Berssenbrugge, H.**

*Montmartre*, 1934  
Reproducción  
Sociedad Fotográfica de  
Zaragoza  
Ilustración núm. 124

**Bitzan, H.**

*Otoño*, 1934  
Reproducción  
Sociedad Fotográfica de  
Zaragoza

**Boter, F.**

*Retrato*, 1924  
Bromuro coloreado  
37 x 26 cm  
Sociedad Fotográfica de  
Zaragoza

**Buñuel, L.**

*Un perro andaluz*, 1928  
35 mm., b/n, 17 minutos  
Ilustración núm. 61

**Debabor, D.**

*Pequeño bohemio*, 1934  
Reproducción  
Sociedad Fotográfica de  
Zaragoza  
Ilustración núm. 121

**Fuku, M.**

*Llovizna otoñal*, 1934  
Reproducción  
Sociedad Fotográfica de  
Zaragoza

**Gil Marraco, J.**

*Casa de los Viu. Torla*,  
1924  
Fresson  
38 x 27,5 cm  
Colección Gil Marraco,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 112

**Gil Marraco, J.**

*Ordesa. Puerto de Cotatuero*, 1924  
Cloruro platino  
27,5 x 37,3 cm  
Colección Gil Marraco,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 108

**Gil Marraco, J.**

*Loarre: ajimeces y galerías*,  
1925  
Bromuro  
30 x 40 cm  
Colección Gil Marraco,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 106

**Gil Marraco, J.**

*Alquézar*, 1926  
Cloruro  
27,5 x 37,3 cm  
Colección Gil Marraco,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 107

**Gil Marraco, J.**

*El toché*, 1927  
Fresson  
35 x 25 cm  
Colección Gil Marraco,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 111

**Gil Marraco, J.**

*A través de la arboleda*,  
1930  
C. Bromuro  
27 x 36,7 cm  
Colección Gil Marraco,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 109

**Gil Marraco, J.**

*La calle*, 1932  
C. Bromuro  
35 x 26 cm  
Colección Gil Marraco,  
Zaragoza

**Gil Marraco, J.**

*Soportales*, 1933  
C. Bromuro  
32,5 x 26 cm  
Colección Gil Marraco,  
Zaragoza  
Ilustración núm. 110

**Jalón, A.**

*Retrato de Lorenzo Pardo*,  
1935  
Bromuro  
50 x 40 cm  
Sociedad Fotográfica de  
Zaragoza

**Keighey, A.**

*Adiós*, 1934  
Reproducción  
Sociedad Fotográfica de  
Zaragoza  
Ilustración núm. 126

**Lekuona, N.**

*La calle de nadie*, 1932  
23,5 x 29,5 cm  
Colección Nicolás Lekuona,  
Pamplona  
Ilustración núm. 67

**Marco, E.**

*A mal tiempo*, 1934  
Reproducción  
Sociedad Fotográfica de  
Zaragoza  
Ilustración núm. 129

**Misonne, L.**

*Mal tiempo*, 1934  
Reproducción  
Sociedad Fotográfica de  
Zaragoza  
Ilustración núm. 125

**Mora, J.**

*Retablo de Huesca*, 1927  
Cloro-Bromuro  
30 x 24 cm  
Sociedad Fotográfica de  
Zaragoza

**Ortiz Echagüe, J.**

*Lino de duelo*, 1934  
Reproducción  
Sociedad Fotográfica de  
Zaragoza  
Ilustración núm. 120

**Samperio, F. C.**

*Castellote*, 1923  
Carbón  
28 x 22 cm  
Sociedad Fotográfica de  
Zaragoza

**Schroder, L.**

*La sombra*, 1934  
Reproducción  
Sociedad Fotográfica de Zaragoza  
Ilustración núm. 127

**Scott Hayward, P. C. B.**

*Manos de alfarero*, 1934  
Reproducción  
Sociedad Fotográfica de Zaragoza  
Ilustración núm. 123

**Tschik, F.**

*En el polvo*, 1934  
Reproducción  
Sociedad Fotográfica de Zaragoza  
Ilustración núm. 122

**Yanguas, J.**

*Huerta de Santa Engracia*  
1928  
C. Bromuro  
31 x 20,8 cm  
Colección Yanguas  
Ilustración núm. 113

**Yanguas, J.**

*La Seo*, 1928  
C. Bromuro  
22,5 x 16,5 cm  
Colección Yanguas

**Yanguas, J.**

*Inauguración de la Feria de Muestras de Barcelona*  
1929  
C. Bromuro  
17,4 x 23,7 cm  
Colección Yanguas

**Yanguas, J.**

*Inauguración de la Feria de Muestras de Barcelona*  
1929  
C. Bromuro  
17,4 x 23,7 cm  
Colección Yanguas

**Yanguas, J.**

*Bodegón*, 1929  
C. Bromuro  
23 x 17 cm  
Colección Yanguas  
Ilustración núm. 115

**Yanguas, J.**

*La malvarrosa*, 1929  
C. Bromuro virado oro  
13 x 19 cm  
Colección Yanguas  
Ilustración núm. 119

**Yanguas, J.**

*La vuelta de la pesca*,  
1929  
C. Bromuro virado oro  
13 x 19 cm  
Colección Yanguas  
Ilustración núm. 118

**Yanguas, J.**

*Líneas*, 1929  
C. Bromuro  
22,7 x 16,5 cm  
Colección Yanguas  
Ilustración núm. 117

**Yanguas, J.**

*Colegio Costa*, 1930  
C. Bromuro  
29,7 x 21,6 cm  
Colección Yanguas  
Ilustración núm. 114

**Yanguas, J.**

*El relojero*, 1930  
C. Bromuro  
23,5 x 29,7 cm  
Colección Yanguas  
Ilustración núm. 116

**REVISTAS Y LIBROS****Aragón**

*Revista gráfica de Cultura Aragonesa*  
Zaragoza, Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, octubre de 1925  
Hemeroteca Municipal, Palacio de Montemuzo, Zaragoza  
Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza  
Ilustraciones números 104 y 105

**Cierzo****Letras-Arte-Política**

Zaragoza, Talleres Tipográficos Octavio y Féllez, 13 de abril de 1930 - 5 de junio de 1930  
Colección privada, Madrid

**Cultura y Acción****Semanario sindicalista, órgano de la Confederación Regional de Trabajo de Aragón, Rioja, Navarra, y portavoz de la Confederación Nacional del Trabajo**

Zaragoza, Tipográfica La Académica, septiembre de 1922 - septiembre de 1923  
Hemeroteca Municipal, Palacio de Montemuzo, Zaragoza

**Noreste**

Zaragoza, Gráficas Minerva, otoño de 1932 - primavera de 1936  
Colección particular, Madrid  
Edición facsímil, Ayuntamiento de Zaragoza  
Ilustración núm. 71

**Paraninfo****Revista Escolar**

Zaragoza, 4 de octubre de 1914 - 3 de febrero de 1916  
Colección Hermanos Sancho Rebullida, Zaragoza  
Ilustraciones números 9 y 10

**Universidad****Revista de cultura y vida universitaria**

Zaragoza, Universidad, abril, mayo, junio de 1924 - julio, diciembre de 1967  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Abad Tárdez, A.**

*Suspiros de amor (coplas y sonetos)*, Zaragoza, Alfredo Uriarte, 1927  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza  
Ilustración núm. 89

**Abizanda y Broto, M.**

*Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza, Siglo XVI*, Zaragoza, Tip. La Editorial, 1917  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Allué Salvador, M.**

*Florilegio de cultura moderna. Conferencias*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1930  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Arana, M. D.**

*Canciones en azul*, Zaragoza, Ediciones Cierzo, 1935  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza  
Ilustración núm. 99

**Arco y Garay, R. del**

*Zaragoza histórica (Evocaciones y noticias)*, Huesca, Viuda de Justo Martínez, 1928  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Arco y Garay, R. del**

*Costumbres y trajes de los Pirineos*, Zaragoza, Academia de Ciencias, 1930  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Arciniega, R.**

*Engranajes: novela*, Madrid, Renacimiento, 1931  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Arciniega, R.**

*Jaque-mate (panorama del siglo XX)*, Madrid, Cía. Ibero Americana de Publicaciones, 1931  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Arciniega, R.**

*Mosko-Strom: el torbellino de las grandes metrópolis*, 2.ª ed., Madrid, Cenit, 1934  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Arciniega, R.**

*Vidas de celuloide: la novela de Hollywood*, Madrid, Ed. Cenit, 1934  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Ascanio, J.**

*Las aventuras del diablo*  
Zaragoza, Pedro Carra, 1916  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza  
Ilustración núm. 98

*Baltasar Gracián, escritor aragonés del siglo XVII*.  
Curso monográfico celebrado en la Universidad Literaria de Zaragoza, Zaragoza, Diputación Provincial, 1926  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Bañolas, J. J.**

*Al rincón del fuego*.  
*Cuentos de costumbres aragonesas*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1924  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Bañolas, J. J.**

*Obras... son amores*.  
*Entremés en prosa de costumbres aragonesas*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1924  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Baylín Solanas, C.**

*Cuatro Poemas*, Zaragoza, Talleres tipográficos El Noticiero, 1936  
Colección Familia de Carlos Baylín, Zaragoza

**Bordejé, F.**

*Rutas becquerianas. Guía y breviario del Somontano del Moncayo*, Zaragoza, Ediciones del S.I.P.A., 1932  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Cano, A.**

*Rutas aragonesas. La triste ciudad de Albarracín* Teruel, T. Fuerte, 1933  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Casañal, A.**

*La tronada*, Colección «La Novela de Viaje Aragonesa», Zaragoza, Talleres ed. de Heraldo de Aragón, 19-VII-1925  
Colección particular, Zaragoza

**Castán Palomar, F.**

*Aragoneses contemporáneos*.  
*Diccionario biográfico prologado, dirigido y ordenado por F. C. P.*, Zaragoza, Ediciones Herrein, 1934  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza  
Ilustración núm. 87

**Cebolla, M.**

*Caperucita roja*. Adaptación escénica, Zaragoza, Tip. Gambón, 1930  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Cegarra Salcedo, M.**

*Cristales míos*, Cartagena, Gráficas Noguera, 1935  
Biblioteca Nacional, Madrid

*Centenario de Goya*.  
*Madrid-Zaragoza. Abril 1928*, Madrid, Voluntad, 1928  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Chacel, R.**

*Estación. Ida y vuelta: novela*, Madrid, Galo Sáez, 1930  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Champourcín, E.**

*En silencio...*, Madrid, Espasa-Calpe, 1926  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Champourcín, E.**

*Ahora: poesías*, Madrid, Blass, 1928  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Champourcín, E.**

*La voz en el viento*, Madrid, Cía. General de Artes Gráficas, 1932  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Champourcín, E.**

*Cántico inútil*, Madrid, M. Aguilar, 1936  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Conde, C.**

*Brocal (poemas)*, Madrid, Ciudad Lineal, 1929  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Conde, C.**

*Júbilos: poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos*, Murcia, Sudeste, 1934  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Comín Gargallo, J.**

*Rémora y evasión (Poesía, 1935)*, Zaragoza, Ediciones Cierzo, 1936  
Colección particular, Zaragoza

*Cuestionario para investigar costumbres jurídicas y sociales de Aragón*, Zaragoza, Salvador Her., 1921  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

*Los cursos de verano para extranjeros organizados en Jaca por la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, 1931  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Ezquerro del Bayo, J.**

*La Duquesa de Alba y Goya. Estudio biográfico y artístico*, Madrid, Librería Ruiz Hermanos, 1928  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Falena, M.**

*Rumbo*, Zaragoza, Ediciones Cierzo, 1935  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza  
Ilustración núm. 100

**Fernández Palacio, J. A.**

*Horas de paz. Poesías*, Zaragoza, La Académica, 1919  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Figuera y Lezcano, L. de la**

*El monumento nacional Castillo de Loarre*, Zaragoza, Salvador Her., 1919  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Fortún, E.**

*Cuchifritín el hermano de Celia*, Madrid, M. Aguilar editor, 1935  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Fortún, E.**

*Cuchifritín y sus primos*, Madrid, M. Aguilar editor, 1935  
Biblioteca Nacional, Madrid



**Foz, B.**

*Vida de Pedro Saputo*, Zaragoza, Revista Aragón, 1927  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Frederix, P.**

«Goya», París, «L'Artisan du Livre», 1928 (publ. en los *Cahiers de la quinzaine*)  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Galán, G.**

*Lalanda, Ortega y su tiempo*, Zaragoza, Tip. La Académica, 1932  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Gárate del Río, G.**

*El mal del amar. Boceto de entremés*, Zaragoza, Tiburcio Terrén, 1922  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**García Arista, G.**

*Juegos florales de Zaragoza. Discurso del Mantenedor Dr... La jota aragonesa*, Zaragoza, Hospicio Provincial, 1919  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**García Arista, G.**

*Fruta de Aragón. Envío cuarto: Esporgada*, Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáez, 1928  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**García Mercadal, J.**

*Del Llano a las Cumbres (Pirineos de Aragón)*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1923  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**García Mercadal, J.**

*El «paso» de Pajares*, Madrid, 1928  
Biblioteca Sinués, Zaragoza

**García Mercadal, J.**

*Propios y extraños (Vida literaria)*, Madrid, 1929  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**García Mercadal, J.**

*Zaragoza. Enciclopedia gráfica*, Barcelona, Cervantes, 1931  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Gaspar, R.**

*Pimpín. Poesías*, Zaragoza, 1934  
Colección particular, Zaragoza  
Ilustración núm. 97

**Gaspar Remiro, M.**

*Fernando II de Aragón y V de Castilla en la reconquista del reino moro de Granada*. Conferencia, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1918  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Gil, I. M.**

*Borradores (Primeros versos)*, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1931  
Colección particular, Zaragoza

**Gil, I. M.**

*La voz cálida. Poemas*, Madrid, Ediciones Literatura, 1934  
Colección I. M. Gil, Zaragoza

**Giménez Soler, A.**

*El teatro en Zaragoza antes del siglo XIX*, Zaragoza, La Académica, 1927  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Giménez Soler, A.**

*Los sucesos de Aragón del tiempo de Felipe II*, Zaragoza, F. Martínez, 1936  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Gómez Gascón, C.**

*En el país que abunda el oro, con rey y sin él. Tragicomedia fantástica*, Zaragoza, Salvador Her., 1918  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Goya, F. de**

*Colección de cuatrocientos cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes*, Madrid, Saturnino Calleja, 1924  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

*Goya. Cien dibujos inéditos*, Madrid, Museo del Prado, 1928  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

*Guía oficial de Zaragoza editada por la comisión permanente de festejos*, año 1922, Zaragoza, Heraldo de Aragón  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

*Guía oficial editada por el S.I.P.A.*, Zaragoza, Industrias Gráficas Uriarte, ¿1928?  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza  
Ilustración núm. 91

**Ibarbourou, J. de**

*Raíz salvaje*, Montevideo, Maximino García, 1924  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Ibarbourou, J. de**

*Lenguas de diamantes*, Buenos Aires, 1926  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Ibarbourou, J. de**

*El cántaro fresco*, Montevideo, Libreros Editores, 1927  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Ibarbourou, J. de**

*La rosa de los vientos*, Montevideo, Palacio del Libro, 1930  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Ibarbourou, J. de**

*Loores de Nuestra Señora*, Montevideo, Casa A. Barreiro y Ramos, 1934  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Isabal, L.**

*Ante el micrófono de Radio Aragón, Zaragoza. Charlas radiofónicas*, Madrid, Imprenta Sáez Hermanos, 1934  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Jarnés, B.**

*El profesor inútil*, Madrid, Revista de Occidente, 1926  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Jarnés, B.**

*Locura y muerte de Nadie*, Madrid, Oriente, 1929  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza  
Ilustración núm. 96

**Jarnés, B.**

*Paula y Paulita*, Madrid, Revista de Occidente, 1929  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Jarnés, B.**

*Teoría del zumbel*, Madrid, Espasa-Calpe, 1930  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Jarnés, B.**

*Escenas junto a la muerte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1931  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Jarnés, B.**

*Rúbricas (Nuevos ejercicios)*, Madrid, Biblioteca Atlántico, 1931  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Jarnés, B.**

*Zumalacárregui: el caudillo romántico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1931  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Jarnés, B.**

*Lo rojo y lo azul. Homenaje a Stendhal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Jarnés, B.**

*Fauna contemporánea: ensayos breves*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza  
Ilustración núm. 94

**Jarnés, B.**

*San Alejo*, Madrid, Ediciones Literatura, 1934  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Jarnés, B.**

*Castelar: hombre del Sinaí*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Jarnés, B.**

*El convidado de papel*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1935  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Jarnés, B.**

*Tántalo. Farsa*, Madrid, Signo, 1935  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Jarnés, B.**

*Don Álvaro o la fuerza del tino*, Madrid, Editores Reunidos, 1936  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Jarnés, B.**

*Viviana y Merlín*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1936  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Jiménez Catalán, M.**

*Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*, Zaragoza, Tip. La Académica, 1927  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Jiménez Catalán, M.**

*Las leyendas del Moncayo (Recuerdos de un viaje a Veruela)*, Zaragoza, Colección «La Novela de Viaje Aragonesa», 1927  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Jiménez Catalán, M.**

*Goya, grabador y litógrafo. Conferencia*, Zaragoza, E. Berdejo Casañal, 1928  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Jiménez Catalán, M. y Sinués y Urbiola, J.**

*Historia de la Real y Pontificia Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, Tip. La Académica, 1923-1927  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Jordana y Mompeón, J.**

*El problema de la tierra en Aragón*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1921  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

*Junta del Centenario de Goya en Zaragoza. Memoria justificativa de su gestión*, Zaragoza, Hospicio Provincial, 1928  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**López Allué, L.**

*Capuletos y Montescos. Novela de costumbres aragonesas*, Zaragoza, A. Sanz, 1915  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Lorente, J. J.**

*El solar. Comedia dramática*, Madrid, Sucesor de R. Velasco, 1924  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Martínez Gracia, L.**

*Pro-Reivindicación Feminista*, Zaragoza, Tip. y Fotog. de Mariano G. Capapé, 1921  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Mayer, A. L.**

*Francisco de Goya* (traduc. de M. Sánchez Sarto), Barcelona, Labor, 1925  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Miral, D.**

*Dialectología del Pirineo. Flexión verbal en el «cheso» (El verbo hacer = «fer»)*, Zaragoza, La Académica, 1929  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Montserrat, J. M. y Abizanda, M.**

*Los tapices de Zaragoza: Exposición celebrada en la antigua Lonja de la ciudad*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1917  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Muñoz de Buendía, M. L.**

*Bosque sin salida*, Huelva, Vda. de J. Muñoz, 1934  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Pamplona Escudero, R.**

*El hogar en cenizas (novela)*, Zaragoza, Biblioteca de El Eco de la Cruz, 1922  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Pamplona Escudero, R.**

*Siestas del silenciario*, Zaragoza, Athenaeum, 1922  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Pérez Pardo, E.**

*Bajo el Sol de España. Poesías*, Zaragoza, Hijos de Uriarte, 1917  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza  
Ilustración núm. 88

**Piniés y Sánchez Muñoz, A. de**

*Zaragoza, 1918. Octavo centenario de su gloriosa reconquista*, Valencia, M. Gimeno, 1918  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

*Publicaciones de la Junta organizadora del Centenario de Goya en Zaragoza, conferencias que se dieron desde 1926*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio, 1926-1928  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Romaní de Céspedes, A.**

*Claveles rojos. Versos de amor*, Zaragoza, Gregorio Casañal, 1920  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Romaní de Céspedes, A.**

*La ola de fuego (Novela-poema)*, Zaragoza, Colección «La Novela de Viaje Aragonesa», 1925  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Royo Barandiarán, T.**

*Allá en el Rif... Del amor y de la guerra*, Zaragoza, Herald de Aragón, 1922  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Royo Barandiarán, T.**

*Los vagos del monasterio*, Zaragoza, Herald de Aragón, 1922  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Royo y Villanova, R.**

*Goya y la Medicina. Lección inaugural del curso de Patología y Clínica médicas de 1927-1928*, Zaragoza, La Académica, 1927  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Sánchez, J. M.**

*Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, Madrid, Imp. Clásica Española, 1913-1914 (2 vols.)  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Sánchez Guisande, G.**

*El municipio de Zaragoza y sus problemas de cultura*, Zaragoza, La Académica, 1932  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Santa Úrsula, H. J.**

*Las dos madres. Cuentos*, Zaragoza, Tip. La Académica, 1918  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Sender, R. J.**

*Imán*, Madrid, Cenit, 1930  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza  
Ilustración núm. 95

**Sender, R. J.**

*Mister Witt en el Cantón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Seral y Casas, T.**

*Héctor y yo (novela)*, Zaragoza, La Novela de Viaje Aragonesa, 1928  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Seral y Casas, T.**

*Sensualidad y Futurismo*, Madrid, Crédito Editorial Hernando, 1929  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

**Seral y Casas, T.**

*Mascando goma de estrellas (Poemas bobos)*, Madrid, CIAP, 1931  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza  
Ilustración núm. 103

**Seral y Casas, T.**

*Poemas del amor violento*, Madrid, Índice, 1933  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza  
Ilustración núm. 93

**Seral y Casas, T.**

*Cadera del insomnio*, Zaragoza, Ediciones Cierzo, 1935  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza  
Ilustración núm. 101

**Seral y Casas, T.**

*Chilindrinas*, Buenos Aires, Radeba, 1935  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza  
Ilustración núm. 92

**Seral y Casas, T.**

*Chilindrinas (Greguerías)*, Madrid, Clan, 1953  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza

*Sindicato de Iniciativa de Aragón. Cuatro años de labor. El SIPA, las asociaciones similares y el Patronato Nacional de Turismo*, Zaragoza, E. Berdejo Casañal, 1929  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Tello y Pardo, J.**

*Los exploradores y el Alto Aragón (Viaje a Ordesa)*, Zaragoza, Edics. Aragonesas, 1916  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza  
Ilustración núm. 90

**Torralba Soriano, F.**

*La leyenda del Piedra*, Zaragoza, Tip. M. Serrano, 1934  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Torre, J. de la**

*Poemas de la isla*, Las Palmas (Barcelona, Imp. Of. Altés), 1930  
Biblioteca Nacional, Madrid

**Uriol, F. y Burgo, T. del**

*Guía oficial de Zaragoza*, Zaragoza, Gráficas Minerva, 1935  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Valenzuela****Sánchez-Muñoz, R.**

*El tesoro de Lecumberri (novela)*, Zaragoza, Ind. Gráficas Hijos de Uriarte, 1921  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Vilaseca, J. M.**

*Cancionero de la meseta*, Zaragoza, Ediciones Cierzo, 1935  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza  
Ilustración núm. 102

**Zabay, J.**

*Vestidos y desnudos. Cuentos fugaces*, Zaragoza, 1925  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza

**Zapater y Gómez, F.**

*Goya. Noticias biográficas*, Zaragoza, La Académica, 1928  
Biblioteca Universitaria de Zaragoza.

**MÚSICA****Pilar Bayona**

Compañía Fonográfica Española, BS-32136, Madrid, 1981.  
\* 1. «Prélude, ARIA ET FINALE», en Mi Mayor, de César Franck.  
\* 2. «OISEAUX TRISTES» (N.º 2 de «Miroirs»), de Maurice Ravel.  
\* 3. «UNE BARQUE SUR L'Océan» (N.º 3 de «Miroirs»), de Maurice Ravel.  
\* 4. Piezas del 6.º libro de «MIKROKOSMOS», de Bela Bartok, a. Staccato, b. Danza campesina, c. Al unísono, d. Cornamusa, e. Lo que encuentra la mosca, f. Ostinatto.  
\* 5. «FANTASÍA BÉTICA», de Manuel de Falla.

# BIOGRAFÍAS



**Ramón Acín Aquilué**

Huesca, 1888-1936

Cuatro perfiles definen la biografía singular de Ramón Acín: su dedicación al periodismo, la militancia en el anarcosindicalismo, la profesión de profesor de dibujo en la Escuela de Magisterio de Huesca y su creación artística como dibujante, pintor y escultor. La singularidad de esta biografía tan rica y activa se la proporciona con creces el haberla sabido desarrollar desde Huesca, una pequeña capital de provincias de apenas entonces quince mil habitantes.

Pero Ramón Acín no va a seguir los trillados caminos del arte regional o para el consumo local, sino que estará siempre atento y sensible a la realidad y a la vida cambiante y a veces confusa de la historia de España. Viajó mucho a Madrid, Barcelona,

París, Zaragoza, etc. y su temperamento cordial y desinteresado le enriquecerá con numerosos contactos y amistades relevantes de la modernidad y de la política aragonesa, de Madrid y Barcelona.

Hijo de Santos Acín, que había formado una empresa de trabajos topográficos-catastrales y el menor de tres hermanos. Estudiará bachillerato en Huesca, donde tendrá como profesor de dibujo al pintor oscense Félix Lafuente, con el que le unirá en lo sucesivo una entrañable amistad. Pasó a la Universidad de Zaragoza para estudiar Ciencias Químicas, que abandonará pronto. En 1910 viajó a Madrid, donde lo poco que se sabe de aquellas estancias, es que frecuentará los ambientes artísticos relacionados con la ilustración gráfica; pero en modo alguno seguirá estudios de Bellas Artes. Desde 1912 empieza a colaborar en Huesca con sus dibujos (caricaturas y viñetas de humor de estilo modernista, que firmaba «Fray Acín») en el periódico *El Diario de Huesca*. Viajó al año siguiente a Barcelona, donde contactará con los círculos del anarcosindicalismo, que serán determinantes en su ideología, y con el grausino Angel Samblancat, con los que editará un semanario *La ira (Organo de expresión del asco y de la cólera del pueblo)*, aventura que acabará con el primer número, retirado por la censura y sancionados sus promotores.

Estos tempranos exponentes de su vocación periodística y del compromiso político no serán más que los

primeros pasos para consolidar esta vocación periodística que le acompañará el resto de su vida. En Huesca editará el decenal de orientación anarquista *Floreal*, y colaborará con sus dibujos, sus escritos o sus «floreccas» (una suerte de greguerías, pues fue amigo de Ramón Gómez de la Serna, a quien le pasó Acín su estudio en el torreón madrileño del n.º 4 de la calle de Velázquez). Colaborará en prensa de orientación política tan definida como *Vida socialista* (1912), *Solidaridad Obrera* (Barcelona), *El Comunista* (Zaragoza, 1920), *Revista Nueva* (C.N.T., Barcelona, 1924), *Vértice* (Barcelona, 1925), etc., además de hacerlo en los periódicos de Zaragoza, en los que es frecuente encontrar dibujos suyos de humor o referencias a su actividad artística y expositora.

En octubre de 1914 obtuvo una pensión de mil pesetas anuales de la Diputación Provincial de Huesca que, durante tres años, le ayudarán a viajar a Granada y a residir temporalmente en Madrid, donde se ejercitará en copiar en el Museo del Prado. En 1917 obtendrá por oposición la plaza de profesor de Dibujo de la Escuela Normal de Maestros de Huesca y casará en 1923 con Conchita Monrás, mujer de sensibilidad musical y musa de Ramón. En el verano de 1926 fue a París, donde visitará a Ismael González de la Serna. Probablemente, a partir de este viaje es cuando la pintura y el dibujo de Acín experimentarán un cambio hacia una simplificación formal y poética. En algunos gouaches, como en la pareja de *Veladores con*

*florero y sillas* ante sendos balcones, demuestra haber asimilado muy bien las composiciones y colorido de Ismael de la Serna. En otros, como *El tren* o *Bodegón con frutero y cuchillo*, la sintonía con el neocubismo parisino es más sonora.

Sus retratos dibujados, para los que posarán muchas veces los alumnos de la academia de dibujo que abrió en su casa, se volverán más sencillos de línea y ligeros de matices; lo mismo que los numerosos estudios de desnudos, o su ejemplar serie de los signos del Zodiaco (h. 1928), reducidos prácticamente a la caligrafía del contorno, en línea con la elegante simplificación formal de los dibujos y grabados picassianos.

A comienzos de los años veinte empezará a trabajar también la escultura con una especial vocación por el monumento público, pues diseñó cuidadosamente los pedestales y emplazamientos para los relieves de sus figuras o alegorías.

De 1925 es el primero que hizo, dedicado al científico y pensador regeneracionista oscense Lucas Mallada, que se levantó originalmente a las afueras de Huesca, junto al río Isuela. Le seguirán el proyecto inacabado para la fosa común del cementerio oscense, con una interpretación épica de las figuras que recuerdan a Julio Antonio o Victorio Macho, y el del narrador costumbrista oscense Luis López Allué, en 1929, para el parque zaragozano, diseñado como dos bancos para la lectura, como complemento de la biblioteca que debía albergar el vecino edificio del Rincón de Goya. Pero el más original y popular será el de *Las pajaritas*, que se erigirá en el parque de Huesca, por representar a tamaño de 1,25 x 1,20 m una pareja de pajaritas de papiroflexia en chapa de hierro doblada (h. 1929). De este mismo año es la singular escultura en chapa de hierro recortada del *Agarro-*

*tado*. Dejó también Ramón Acín algunos otros proyectos que no pasaron de los papeles dibujados o de maquetas de cartón (relacionados con el fomento de la lectura, la paz y la enseñanza), o desaparecieron, como la placa alegórica de Joaquín Costa para la calle epónima de Zaragoza, o el monumento dedicado a los capitanes Fermín Galán y Angel García Hernández. Este último proyecto, dedicado a los héroes o mártires de la sublevación de Jaca, tuvo un azaroso discorrir, al compás de los cambios políticos de los años republicanos en la composición del Ayuntamiento oscense. Pudo por fin llegar a modelar dos relieves monumentales, en escayola, que representaban sendas vigorosas matronas desnudas y recostadas con cornucopias de la abundancia, con las tres estrellas del empleo de capitán y una paloma con un ramo de olivo acompañando a cada una. Estaban ya terminados y preparados en la Escuela de Magisterio de Huesca para ser fundidos, y probablemente para ser colocados en Jaca, pero fueron destruidos durante el asedio de la ciudad.

Aunque participó en exposiciones colectivas de artistas aragoneses, sobre todo en los Salones de Humoristas, sin embargo, las obras más renovadoras y en consonancia con el arte nuevo las dio a conocer en exposiciones individuales. En diciembre de 1929 expuso cuarenta de ellas en la Galería Dalmau de Barcelona, en mayo de 1930 llevó setenta al Rincón de Goya en Zaragoza, en junio de 1931 lo hizo en el Ateneo de Madrid y en mayo de 1932, en el Círculo Oscense. El mismo Acín diseñaba para estas exposiciones sus carteles y catálogos con un estilo tipográfico desenfadadamente vanguardista.

En este género de trabajos gráficos con los tipos y efectos ornamentales de la imprenta, Ramón Acín realizará algunas creaciones ingeniosas y

bellas, como el caligrama que ilustra un texto suyo dedicado al poeta oscense Julio Alejandro de Castro, luego guionista de Buñuel en México, (publicado en *El Diario de Huesca*, en 1933). Pero, sobre todo, la obra más sobresaliente fue el pasquín que confeccionó e imprimió en Huesca con viñetas y efectos tipográficos para ilustrar a modo de orla su extenso manifiesto crítico sobre las celebraciones del centenario de Goya y en defensa del edificio conmemorativo del Rincón de Goya, recién construido por García Mercadal. Probablemente, Acín conoció un pasquín parecido que, con el título *Prisma. Revista mural*, confeccionaron hacia 1922 Guillermo de Torre, Borges y otros literatos.

En 1933 será el productor del film de Luis Buñuel *Las Hurdes. Tierra sin pan* (27 minutos de duración), filmado entre el 23 de abril y el 22 de mayo, y en cuyo guión o dirección participará el propio Acín, junto con el profesor universitario, correligionario y amigo personal Rafael Sánchez Ventura y Pierre Unik.

A consecuencia de la sublevación de Jaca, en diciembre de 1930, Ramón Acín (uno de los principales promotores civiles) tuvo que exiliarse a París, donde permanecerá, junto con otros políticos españoles e implicados oscenses, hasta la proclamación de la República. Por su actividad política será multado y encarcelado dos años más tarde en Huesca junto con otros anarquistas. Su compromiso político prevalecerá sobre su creación artística a raíz de la represión gubernamental de 1934 en Asturias. En la noche del 6 de agosto de 1936 será fusilado en el cementerio de Huesca, y antes de terminar ese mes correrá la misma suerte su esposa Conchita.

En 1988 se conmemoró el centenario de su nacimiento con una gran exposición antológica en Huesca

y Zaragoza, patrocinada por ambas Diputaciones Provinciales. Y en noviembre de 1994 la Diputación General de Aragón ha adquirido a las hijas de Ramón Acín, Katia y Sol, la obra y el archivo personal de su padre, que durante muchos años preservaron en su mayor parte en la casa familiar de La Pobla de Montornés.

Manuel García Guatas



### Francisco Albiñana Corralé

Zaragoza, 1887-1936

Francisco Albiñana nació el 29 de agosto de 1887 en Zaragoza. En esta ciudad cursa sus estudios en el Colegio Politécnico Nuestra Señora del Pilar. Más tarde se traslada a Madrid para estudiar arquitectura, graduándose en 1911. Esta inclinación por los estudios de arquitectura resultaba bastante lógica, pues era hijo del maestro de obras Francisco de Paula Albiñana Arandés, el cual había sido el principal colaborador de Ricardo Magdalena en la Oficina de Construcciones Civiles del Ayuntamiento de Zaragoza.

Al abordar la figura de Albiñana, a parte de la labor profesional, que

más adelante veremos, destaca su actividad como profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, cargo que ejerció gratuitamente. Junto a esto no podemos olvidar su interés por las cuestiones ciudadanas, que le hacen participar en movimientos sociales, como por ejemplo huelgas, identificándose y defendiendo plenamente su ideología socialista. Estos ideales le llevan a ingresar en la masonería en 1912, llegando a ser primer vigilante de la Logia Constancia en Zaragoza. Desde 1915 y hasta 1919 fue concejal del Ayuntamiento por la lista republicana, alcanzando incluso el cargo de primer teniente de alcalde. Precisamente como representante del Ayuntamiento formó parte del comité organizador de la Exposición Hispano-francesa de 1919. En esta actividad política destaca también su presencia en las elecciones a Cortes constituyentes en 1931, aunque esta vez no resultó elegido. Todas estas implicaciones políticas le ocasionaron numerosos problemas desde el momento en que comenzó la Guerra Civil española. Fue detenido, encarcelado en la prisión de Torrero, condenado e indultado, pero a pesar de todo acabó fusilado el 3 de octubre de 1936.

Se truncaba así la vida de un arquitecto de gran categoría humana, plenamente identificado y protector de los más débiles y necesitados, para los que realizó innumerables proyectos, que incluso llegó a regalar.

A la hora de analizar su abundantísima obra, es difícil encasillarlo dentro de una de las corrientes estilísticas de su momento, pues cultivó un amplio repertorio que va desde los últimos apuntes del modernismo hasta el prerracionalismo, pasando por referencias historicistas, déco, etc., es decir, todas aquellas tendencias que se estaban dando en el panorama arquitectónico de la época.

Su primera obra construida es el edificio para Manuel Méndez León en la calle Joaquín Costa, 4 de nuestra ciudad, terminado en 1911, casi recién finalizados sus estudios. Pero quizás la más conocida de su primera etapa es la que realiza para el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola en el Coso zaragozano en 1912. Se trataba de una reforma del palacio existente, para lo cual Albiñana interviene en casi todo el edificio y no sólo en la fachada, como se cree habitualmente.

Cuando se valora este edificio, casi siempre se le encasilla como modernista. Tal vez esta apreciación sea sugerida por la decoración, especialmente vegetal, de su fachada. Pero en ella, sin tener en cuenta la intervención de otros profesionales, vemos que supera el lenguaje modernista y que está más en la línea secesionista, lógica por otra parte si tenemos en cuenta el gusto de la Escuela de Arquitectura de Madrid, en la cual se había formado Albiñana y que estaba más en consonancia con una corriente equilibrada, estilizada y clasicista, incluso con algún aire historicista. Esta influencia secesionista de raigambre vienesa se ve todavía más reforzada en la construcción en 1916 del edificio para los hermanos Ángel y Víctor Marín Corralé en la calle Don Jaime I, 35.

En estos mismos años también destacan sus proyectos sobre viviendas de tipo económico, asimismo conocidas como «parcelas».

Al considerar estas viviendas, no debemos olvidar que entre los años veinte y treinta se produce en la ciudad de Zaragoza una afluencia masiva de población de gente del campo, lo cual obliga a un aumento del caserío existente, con la consabida pérdida de la estructura tradicional de la ciudad. Con esta expansión se crean unos barrios en la periferia que son ocupados en su mayoría por la

clase obrera. Es así como nacen los barrios de Hernán Cortés, San José y especialmente el de Las Delicias. Y es en este último donde Albiñana realizaría a lo largo de su trayectoria un número muy elevado de viviendas para obreros. Eran casas de una o dos plantas, realizadas principalmente en adobe y ladrillo, de proyecto tan similar que prácticamente parecía seriado y caracterizadas por su sencillez y su poco valor artístico.

Por lo general eran viviendas autoconstruidas por sus propietarios, pero que para superar los trámites burocráticos y obtener licencia para edificar necesitaban un proyecto firmado por un arquitecto. Ante esto y dadas las penurias económicas de muchos de los propietarios, Albiñana llega incluso, como ya hemos indicado, a regalar el proyecto, solidarizándose así con un problema social con el que se sentía plenamente identificado.

Tampoco fue ajeno a otro movimiento como el historicismo, que durante esos años fue muy cultivado en la ciudad a través de edificios como el Colegio Joaquín Costa (1923) o el Mercado de Pescados en la Plaza Santo Domingo (1928)... A pesar de esta influencia, su relación con dicho estilo no fue determinante, pues se limitó a introducir, sobre todo en las fachadas, algunos elementos típicos de la arquitectura regionalista como la galería de arquillos renacentista, o los arcos apuntados neogóticos. Entre los ejemplos típicos destacan, sobre todo, las fachadas de la casa de la calle Almagro, 7 en 1925, y la de la calle Mefisto, 7 en 1928.

A partir de estos años se produce en Albiñana un cambio estilístico marcado sobre todo por la simplificación, esquematismo y sobriedad de sus fachadas, apareciendo formas más lineales con algún elemento típico del «art-déco». Ejemplo notable de esta

época es el edificio, hoy desaparecido, del diario *La Voz de Aragón* (1928), que se distinguía por sus formas cúbicas y volumétricas.

Este proceso de simplificación se va agudizando cada vez más en su producción, llegando a alcanzar un estilo que podríamos considerar de prerracionalismo, caracterizado sobre todo por la desornamentación y por estar más cerca de los postulados funcionalistas que identificaban a la arquitectura moderna.

De este último periodo sobresale el bloque de viviendas en la calle Mefisto, 9 (1931), el cual se caracteriza por el abandono de toda reminiscencia clasicista, déco, etc. siendo un edificio desornamentado, con su fachada en donde destacan las ventanas dispuestas entre franjas horizontales y de grandes dimensiones, superando en superficie al muro de la misma. Pero sobre todo hay que mencionar el edificio del Coso, 2 (1934) lamentablemente desaparecido. Este entroncaba ya directamente con la línea cubista, siendo especialmente reseñable su forma curva con reminiscencias de la imagen náutica en forma de barco, tan utilizada por los arquitectos modernos.

Vemos cómo se trata de un arquitecto que se mueve entre la tradición y los nuevos planteamientos, siendo uno de los que participan en ese proceso de experimentación proclive a la desornamentación y que al final consigue alcanzar esa arquitectura funcionalista de vanguardia.

Carlos Buil



**Pilar Bayona López de Ansó**

Zaragoza, 1898-1979

Pilar Bayona López de Ansó nació en noviembre de 1898 y murió atropellada por un automóvil en diciembre de 1979. Su primera actuación en público como pianista fue a los seis años, y su último concierto tuvo lugar a menos de un mes de su muerte. Puede decirse pues, sin ningún miedo a exagerar, que dedicó su vida a la música y a hacerla para los demás.

Nació en Zaragoza, de padres aragoneses (Julio y Sara), y tuvo Zaragoza como residencia toda su vida. Su padre fue profesor de matemáticas, y tuvo dos hermanos menores, Julio y Carmen.

De familia aficionada a la música —los tres hermanos aprenden a tocar algún instrumento—, Pilar recibe clases de solfeo y piano de los hermanos José y Angeles Sirvent.

Su primera actuación, es en un festival benéfico patrocinado por S. M. el Rey y actúa acompañando a un afamado cantante. Tras alguna otra actuación en actos similares, se presenta a la edad de diez años en un concierto de la Filarmónica, compar-

tiendo programa con el cuarteto Balleo.

Es a partir de 1912 cuando comienza su verdadera carrera de concertista; entre este año y 1916 alterna recitales como solista con conciertos de orquesta, manejando los conciertos de Villa (*Fantasia Española*), 2º de Saint Saëns, Grieg y 1º de Tchaikovsky.

Con estos conciertos inicia también sus contactos y amistad con los principales músicos españoles de la época: Bretón, Usandizaga, Salazar, Arbós, Turina, Villa, Esplá, etc., que le facilitan nuevas partituras que ella incorpora en su repertorio.

De este modo, junto a Albéniz —del que ya en 1912 figura alguna pieza de la *Iberia*—, van apareciendo en sus programas obras de los compositores españoles contemporáneos mencionados, así como de Ravel y Debussy.

Mientras tanto, su vida social en Zaragoza le proporciona la continuidad de amistades familiares muy queridas y el trato con nuevos amigos de un círculo que mantendrá toda su vida. Amistad desde su juventud mantuvo también con los Buñuel: Luis y Alfonso, García Abrines, Camón Aznar, Rafael Martínez, y por supuesto, con el también precoz pianista Luis Galve.

Entre 1917 y 1924 continúa ofreciendo conciertos en la mayoría de las ciudades españolas de los años anteriores, con nuevas obras en su repertorio. Como muestra de su interés por la música moderna vemos que en los programas de esta época figuran como primeras audiciones composiciones de autores como Brahms, Falla, Granados (programas de 1917), Debussy, Franck (en 1920), P. J. A. de San Sebastián, Albéniz, Ravel, Debussy y Balakiref (en 1922).

Siempre interesada en la música de su época, sigue entrando en con-

tacto con nuevos compositores, y así los Halffter le proporcionan partituras suyas. Primero, Ernesto y, más tarde, Rodolfo desde Méjico le recomiendan otros autores: Poulenc, Goossens, Chávez, Villalobos.

En 1924 viaja a Berlín, donde actúa dos días consecutivos en la sala Grotrian, con obras —entre otras clásicas— de Granados, P. J. A. de San Sebastián, E. Halffter, Usandizaga, Esplá, Mompou, Albéniz y Falla, llevando una muestra de la música española contemporánea.

Desde el año 1924 hasta el comienzo de la guerra civil continúa su actividad concertística, compaginándola con el estudio de nuevas obras. Entre otros actúa con los directores Luis Aula, López Chavarri —de quién estrena en Valencia (1928) el *Concierto Valenciano*—, y con Arbós, tocando en Zaragoza las *Noches en los Jardines de España*, de Falla.

Habitual intérprete de música de cámara, actúa en Madrid en 1932 con el Cuarteto Rafael, haciendo la primera audición del cuarteto con piano de Turina.

En 1935 recibe un homenaje de la Filarmónica de Zaragoza, e interpreta las *Variaciones Sinfónicas* de Franck.

En el año 1936, Pilar vive una temporada en Madrid, lo cual le hace encontrarse de nuevo con amigos como Buñuel, Salazar, Vicens, Pepín Bello, Sánchez Ventura, y visitar la Residencia de Estudiantes, adonde iba a estudiar piano, conectando con el grupo de famosos residentes. Conoce así a García Lorca, Hernando Viñes, Cotapos, etc.

El paréntesis de la guerra también se hace patente en sus actuaciones, aunque a partir de 1938 comienza una nueva actividad colaborando en Radio Zaragoza, con conciertos periódicos que, con intervalos más o

menos largos, mantiene hasta su muerte.

Otra actividad que comienza en el año 1945 y que también continuará hasta su muerte su intervención en la Semana Musical de los Cursos de Verano en Jaca (donde daban sus lecciones Blecua, Azcárate, Torralba, etc.) en los que Pilar ofrecía una serie de conciertos, con conferencia de Federico Sopena.

En 1947 es nombrada Hija Predilecta de Zaragoza.

En los años cincuenta se encuentra la cima de su carrera pianística pública. La aglomeración de actividades en estos años hace imposible una mención pormenorizada de todos ellos, y solo es posible la enumeración de algunos datos:

- Solo en los años 50 a 56 da más de 65 conciertos, de ellos siete distintos en Zaragoza en el año 51.

- Estrena en febrero de 1951 la *Sonata Española* y *La Sierra* de Esplá, en Zaragoza. En 1956 estrena la *Fantasia homenaje a Walt Disney* de Guridi, en Alicante.

- Con ocasión de la apertura del Conservatorio Pablo Sarasate en Pamplona ofrece con Remacha un ciclo de conciertos/conferencia. A partir de este año, 1957, será profesora en este conservatorio de Pamplona.

- En 1952, y por sugerencia de Weissenberg a la casa editora Lumen, graba en París la Suite *Iberia* de Albéniz, aunque solo se editan siete de las doce obras. Entre 1958 y 1959 graba para Hispavox dos microsuros: uno con obra pianística de Esplá y otro con el *Homenaje a W. Disney* de Guridi.

Su carrera de conciertos continúa en los años sesenta con conciertos en Francia, norte de Africa, y en España en capitales de Cataluña, Levante, Andalucía, Castilla y Madrid.

Son a destacar los conciertos en el Museo Romántico de Madrid,



donde ofrece sesiones dedicadas a Debussy, Schumann, y de nuevo la *Iberia* de Albéniz.

En 1961, febrero, estrena en Madrid la *Rapsodia de Estella* de Remacha, con la Orquesta Nacional dirigida por Frühbeck.

En 1965 graba para Televisión Española.

Siguiendo con sus intervenciones anuales en Jaca, es también requerida dos años en los cursos de verano de la Universidad de Santander.

Su dedicación a Zaragoza sigue siempre manifestándose, y toca en todas las sociedades musicales: Filarmónica, Juventudes Musicales, Club Medina, actos en la Aljafería, Universidad Laboral, etc. Su ciudad le corresponde con cariño, pues en el año 1964 le dedica una calle, junto a los pianistas también zaragozanos Eduardo del Pueyo y Luis Galve; también en este año es nombrada profesora de virtuosismo del Conservatorio. En el 68 recibe el Premio San Jorge, y en 1969 es nombrada Académica de la R. A. de Nobles y Bellas Artes de San Luis.

En los años setenta continúa su actividad concertística más circunscrita a Zaragoza.

Especialmente interesantes fueron los ciclos anuales de las Jornadas Culturales del Ayuntamiento, que adquirieron gran popularidad y numerosa asistencia de público.

En 1976, siendo comisario general de Música Federico Sopena, se celebra en Zaragoza la Semana Musical Española, y como homenaje a Falla en su centenario se programa un concierto dirigido por Ernesto Halffter donde Pilar interpreta las *Noches en los Jardines de España*. También dentro de estos actos figuró un concurso de piano homenaje a Pilar Bayona.

En estos años, además de estos ciclos, sigue frecuentando las demás

sociedades zaragozanas y actúa en la Filarmónica, Medina, Calibo, Colegio de Arquitectos y Caja de Ahorros de la Inmaculada. Es en esta institución donde ofrece su último concierto, en noviembre de 1979.

El 13 de diciembre de este año, cuando su ya menuda, popular y querida figura salía a uno de sus habituales paseos por Zaragoza, al correo o al Pilar, fue atropellada por un automóvil, muriendo pocas horas después.

Antonio Bayona



**Luis Berdejo Elipe**

Teruel, 1902 - Barcelona, 1980

Siguiendo una vocación temprana por la pintura, Luis Berdejo Elipe pasó del taller del artista Salvador Gisbert en su ciudad natal a matricularse en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1916, gracias a la beca de estudios proporcionada por la Diputación de Teruel un año antes. Tras finalizar los estudios, y de nuevo gracias a una beca de la Diputación de Teruel, Luis Berdejo viajó a París en 1922, ciudad en la que residió dos años. Durante este tiempo, realizó estudios en las academias libres de

pintura la *Grande Chaumière* y la *Colarossi*, interesándose por la obra de Picasso, Braque y Lèger y conociendo de cerca el deseo de recuperar la realidad, de construirla a través de moldes geométricos, que propugnaban los últimos representantes del cubismo. Es de esta línea de trabajo desde donde nacen las primeras obras de Berdejo, interesado en aplicar un lenguaje renovador a partir de la simplificación formal y la depuración de la estructura compositiva. De París, el artista trajo algunas de estas obras, entre las que se encuentran *La fuente* y *Cabaret*, que ahora se exponen. La primera de estas pinturas figuró, junto a *Desnudos* y *Maternidad*, en la primera «Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos», celebrada en el Palacio del Retiro de Madrid en mayo de 1925, considerada como un acontecimiento clave para la vertebración, si no de la vanguardia, sí de la renovación en España.

Un año después, Luis Berdejo mostró por vez primera en Zaragoza una amplia selección de su pintura en el Centro Mercantil, compartiendo sala con la obra de Santiago Pelegrín. La exposición, organizada por el crítico de arte Ostilio, pasó a convertirse en la primera muestra de acento renovador realizada en la ciudad en la década de los veinte. A pesar del éxito alcanzado por la exposición, Berdejo pasó por una etapa de graves problemas económicos que le hicieron trasladarse a Alicante para trabajar en una fábrica de tapices. Es aquí donde entró en contacto con los responsables de la selección de artistas para la exposición internacional de pintura que cada año, desde 1896, se celebraba en Pittsburgh. Gracias a la venta de los tres cuadros seleccionados, el artista se trasladó a Madrid y, posteriormente, a Barcelona para realizar, junto a Díaz Domínguez y Rafael Aguado, la decoración mural del inte-

rior del Pabellón de la Confederación del Ebro en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona. En este mismo año de 1929, participó en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona con *La silla*, en el Primer Salón Regional de Bellas Artes de Zaragoza con *El merendero del puerto* y *Las barcas*, que también expuso en el IX Salón de Otoño de Madrid. En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930, Berdejo consiguió la medalla de tercera clase con la pintura *Composición*, y fue seleccionado con tres obras en el X Salón de Otoño, además de presentar *Desnudos* al Segundo Salón Regional de Bellas Artes de Zaragoza.

A mediados de 1931, Luis Berdejo se trasladó a Madrid con la idea de oponer a la pensión que el Estado concedía para realizar estudios en la Academia Española de Bellas Artes en Roma. El 20 de junio de 1931, fecha en que el pintor tomó posesión de la plaza, se inició la segunda etapa en la trayectoria de Berdejo que continuó hasta 1936. Durante estos cinco años, el artista tuvo la posibilidad de viajar por diferentes países europeos además de conocer algunas ciudades italianas. Pese a que desconozcamos los contactos que Berdejo pudo mantener con el ambiente artístico italiano, podemos apuntar que sus ideas acerca de la pintura no estaban demasiado distanciadas de la estética del grupo *Novecento*. La reivindicación de los valores clásicos del pasado, que habían de conjugarse con los nuevos valores aportados por la vanguardia, está dentro de esa vuelta al «orden» que se vive en Europa tras la Primera Guerra Mundial, y que prendió con tanta fuerza en los artistas españoles más jóvenes que se incorporaron a las nuevas tendencias durante la década de los años veinte.

En este período italiano se pone de relieve el complicado proceso de

elaboración de la pintura de Berdejo en torno a un único tema: el desnudo femenino, que aglutinó todas sus preocupaciones pictóricas. El gran número de dibujos y estudios previos necesarios para solucionar las composiciones de gran formato se acompañaron siempre de escritos en los que el artista reflexionó sobre el trabajo que tenía entre manos. El proceso evolutivo, del que el artista dejó constancia también en sus escritos, está marcado fundamentalmente por el ciclo de pinturas iniciado con *Desnudos* de 1932. Como venía siendo habitual en el tratamiento de los desnudos, Berdejo insistió en la contraposición de zonas de luz y sombra a partir de la aplicación facetada del color con el fin de acentuar el volumen de los cuerpos y subrayar las carnaciones. A esta obra le siguió el estudio, fechado en 1933, para el desnudo que ocupa el primer término de la gran composición *En el baño*, en la que las cinco figuras femeninas se comportan como iconos cuya única función es la de resolver un ejercicio compositivo. La depuración preside el tratamiento del paisaje y las arquitecturas, reducidas a limpios volúmenes geométricos, frente a la solución cada vez más suave de las carnaciones de los desnudos. Continúan la evolución *Figura* de 1934 y *Descanso* de 1935, en la que se subraya la potencia de los volúmenes clásicos.

Durante todo este tiempo realizó, por otra parte, un importantísimo número de dibujos y bocetos preparatorios que tienen en la búsqueda de los valores estrictamente pictóricos su razón de ser. Tal es el dominio conseguido por Berdejo que un simple cartón ofrece sus texturas ásperas y rugosas al servicio de un dibujo preciso, y sin apenas aditamentos de color consigue resultados exquisitos. El último envío oficial desde Roma, que cerró esta etapa, es el gran lienzo

*Clase de Dibujo*, primera escena que Berdejo pintó en un interior.

El 18 de julio de 1936, cuando todavía disfrutaba de la pensión en la Academia de Roma, sorprendió a Luis Berdejo en Madrid, adonde se había trasladado con la intención de tramitar la documentación necesaria para viajar a Estados Unidos. Acabada la guerra, su vida y su pintura iniciaron una nueva etapa que poco tuvo que ver con los años anteriores. La necesidad de ampliar conocimientos dio paso a la urgencia de sobrevivir en un ambiente hostil hacia su pintura de desnudos, por lo que el artista optó por adecuarse, con la mayor dignidad posible, a los nuevos tiempos. Su formación clásica le convirtió en uno de los mejores retratistas de la sociedad zaragozana de los años cuarenta y cincuenta, obra con la que consiguió innumerables premios.

En mayo de 1994 la Diputación General de Aragón y el Ayuntamiento de Zaragoza organizaron la exposición antológica *Luis Berdejo (1902-1980)* que tuvo lugar en La Lonja de Zaragoza.

Chus Tudelilla

### Regino Borobio Ojeda

Zaragoza, 1895-1976

### José Borobio Ojeda

Zaragoza, 1907-1984

Regino Borobio Ojeda nació en Zaragoza el 23 de noviembre de 1895. Realizó sus primeros estudios en el Colegio Politécnico de Nuestra Señora del Pilar, pasando después al Instituto de Segunda Enseñanza. Terminado el bachillerato, cursó la preparación de Ciencias en Zaragoza, trasladándose después a Madrid para comenzar sus estudios de arquitectura.

Terminó la carrera a los 24 años, en 1919, con el número uno de

su promoción. Su brillante trayectoria le permitió ser uno de los alumnos seleccionados, de entre los estudiantes de los últimos años, para poder visitar París gracias a una invitación del gobierno francés.



Regino Borobio Ojeda

Nada más terminar sus estudios, Regino comienza a trabajar en y para su ciudad, especialmente desde los innumerables cargos públicos que ostentó. Aunque el primer cargo que desempeña es el de arquitecto escolar de la provincia de Huesca en 1921, pasará después a desarrollar la misma actividad en la provincia de Zaragoza. A este título le siguieron muchos más: arquitecto de la Diócesis de Zaragoza y Tarazona (1928); arquitecto jefe de la Dirección de Arquitectura Municipal de Zaragoza (1936-1942), desde donde redacta entre otros trabajos las Ordenanzas Municipales (1939), el proyecto de la Plaza del Pilar (1939), el plan de Reforma Interior y el Anteproyecto de Ordenación General de la Ciudad; arquitecto jefe de la oficina técnica de la Comisión Superior de Ordenación Urbana de la provincia de Zaragoza (1950-1963), y, como tal, director de los Planes Gene-

rales de Ordenación de numerosísimos pueblos de la provincia; director de la cátedra «Ricardo Magdalena»; arquitecto de la Cámara de la Propiedad Urbana; asesor de la Confederación Hidrográfica del Ebro; académico de la Academia de San Luis y decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón (1954-1965).

En cuanto a su producción, sus primeros años muestran construcciones de muy diverso carácter. Así, tenemos obras con una clara influencia del siglo XIX según la formación recibida en la Escuela de Arquitectura, como por ejemplo la casa Faci (1924), hoy destruida. Junto a éstas hallamos edificaciones en las que se aprecia una clara tendencia regionalista con arreglo al empleo del ladrillo y a las reglas compositivas definitivas de los palacios aragoneses de los siglos XVI-XVII, como el mirador o la división tripartita de las fachadas, todo ello inspirado por la figura de Ricardo Magdalena, a quien tanto admiraba. Sirvan de ejemplo los edificios de la Casa García en el Coso, 51-53 (1926), y el de la Caja de Previsión Social de Aragón en la calle Costa, 1 (1929).

Al final de esta etapa inicial observamos en Regino los primeros indicios de modernidad. Así en el edificio para la Hermandad del Refugio (1929), donde se combinan matices todavía del siglo XIX, como la simetría, con aspectos más modernos como la sencillez y pureza del volumen o la disposición de las ventanas, buscando solucionar los problemas higiénicos y de iluminación.

Este progresivo abandono de la arquitectura tradicional y la consiguiente aparición de numerosos detalles estéticos y formales de la nueva arquitectura coinciden con la presencia de José Borobio en el estudio.

José había nacido en Zaragoza en 1907. Estudia la carrera de archi-

tectura en Madrid, donde se gradúa en 1931 con Premio Extraordinario de fin de carrera.

Aunque oficialmente se incorpora al estudio en el año de su graduación, ya algunos antes, siendo estudiante y con ocasión de las vacaciones, se produce esa colaboración entre los dos hermanos. Con la llegada de José, las maneras racionalistas y el lenguaje cubista del estudio se acentúan bastante, debido a las nuevas ideas formales que incorpora y que él había adquirido en Madrid trabajando junto a García Mercadal.



José Borobio Ojeda

Al igual que su hermano desempeñará también bastantes cargos públicos. Fue arquitecto escolar de la provincia de Huesca desde 1933 a 1936. De 1944 a 1977 ocupa por oposición la plaza de arquitecto en la Delegación del Ebro del Instituto Nacional de Colonización, proyectando y dirigiendo las obras de numerosos pueblos de zonas como los Monegros, La Violada, Flumen, Las Bardenas, etc., obras para las que busca apoyo en la tradición contenida en manuales de urbanismo centroeuro-

peo en los que se desarrollan los tipos de ciudad-jardín, aunque incorporando para las zonas representativas (plazas, ayuntamientos...) algún elemento característico y diferenciador, basado en la tradición vernácula.

También fue secretario del Colegio Oficial de Arquitectos. Arquitecto asesor y colaborador del Banco de España para la demarcación de Aragón y Rioja. Además trabajó para otras entidades bancarias como el Banco de Aragón, el Banco Hispano-Americano y el Banco Central.

Pero volviendo al trabajo en común con su hermano, que prácticamente duró toda su vida, se puede decir que, desde el mismo momento en que empiezan a colaborar, se dará una síntesis entre la tradición, quizás más arraigada en la personalidad de Regino, y ese lenguaje que conlleva el nuevo estilo incorporado al estudio por José. Esta combinación entre lo ya verificado y experimentado y los nuevos conceptos llegaría a su momento más brillante en el edificio de la Confederación Hidrográfica del Ebro (1936), acaso el trabajo más representativo de la producción de los hermanos Borobio. En esta obra vemos esa síntesis de tradición y modernidad mediante la unión entre la arquitectura de ladrillo y la forma geométrica del edificio, todo ello con una determinada particularidad: su funcionalidad.

Esta actividad conjunta de los dos hermanos, iniciada como hemos visto hacia los años treinta, continuó dando excelentes frutos hasta la Guerra Civil. Entre las obras de este período destacan: la casa Calvo en el Paseo Sagasta, 31 (1931), la casa Martínez en la Gran Vía, 17 (1931), la casa Idoipe en la calle Sanclemente, 22 (1932), y gran cantidad de obras pequeñas como el bar Abdón y el café Salduba (hoy desaparecidos), que representan un capítulo importantísi-

mo dentro de la historia de la arquitectura de esta ciudad.

Pero este trabajo conjunto se verá truncado con la llegada de la Guerra Civil, pues José es llamado a filas y tiene que abandonar el estudio. Cuando finaliza la contienda, vuelven a trabajar juntos, aunque el estilo de su producción ha cambiado. Se había trastocado lo que se apuntaba como una presunta línea progresista. Su obra a partir de los años cuarenta sufrirá los cambios de las ideologías y de los modos, volviendo ahora a retomar la línea más regionalista, historicista y monumentalista.

A pesar de todo, esta última producción nunca perdió por completo las constantes que personalizan la arquitectura de los Borobio, pues si, como hemos visto en algunos casos, su obra anterior se caracteriza por una yuxtaposición entre la arquitectura nueva y la tradición constructiva con materiales autóctonos, a partir de ahora sintetizarán los postulados de modelo tradicional y de intención moderna, sobre todo en sus trabajos para entidades públicas como la Ciudad Universitaria, el Reformatorio del Buen Pastor (1940), la Feria de Muestras (1940), el colegio de Huérfanos de Magisterio (1943) o el Gobierno Civil (1960).

De entre las obras de sus últimos años destaca el primer premio para la Universidad Autónoma de Madrid, en colaboración con Regino Borobio Navarro, hijo de Regino, que se incorpora al estudio a partir de 1964, y que trabajaría, desde ese mismo momento, con esas dos personalidades que tuvieron un papel tan importante en la concepción de la Zaragoza moderna y que dotaron a su obra de un verdadero valor arquitectónico, llegando incluso a crear un «estilo propio».

Carlos Buil



**José Bueno**

Zaragoza, 1884-1957

José Bueno (1884-1957) es uno de nuestros escultores más relevantes de la primera mitad de este siglo. Esculpió notables monumentos, como el del Rey Alfonso I el Batallador en el Cabezo zaragozano, o el de Joaquín Costa en Graus. Retrató a eximios personajes de su tiempo: Rosales, Ramón y Cajal o Cavia. Modeló desnudos de clara impronta clasicista, como *La Partida* o *Humanidad*. Concibió las primeras esculturas con un carácter urbano —no conmemorativo, ni religioso—: en el paisaje urbano zaragozano, suya es la bella *Mujer dormida* en la plaza de Paraíso. Realizó, en suma, una producción escultórica enjundiosa, que contó con el refrendo de la crítica del momento, así como con el apoyo popular.

La trayectoria profesional de José Bueno nos confirma a un artista con notoriedad, inmerso en los avatares de la historia reciente de España, en la que están presentes los éxitos y los momentos difíciles. Un apretado repaso por la biografía del escultor nos confirma el amplio respaldo que

recibió su obra. Con tan sólo diecinueve años S. M. Alfonso XIII le concede la Cruz de Plata de la Real Orden de Isabel la Católica; en 1912 es becado por el Estado Español en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, donde permanece hasta 1917; obtiene la Primera (1922) y Segunda (1924) Medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes, el galardón más codiciado por los artistas españoles del momento; en 1934 representa a España en la 19ª edición de la Bienal de Venecia; el mismo año se le concede el Premio Nacional de Escultura; la Guerra Civil y los años de la postguerra representan un punto y aparte en la trayectoria del escultor, y ahora la actividad escultórica es simultaneada con la docencia; finalmente, en 1947, es propuesto como académico para ocupar la vacante de Mariano Benlliure en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. La obra de José Bueno está condicionada, como la de tantos escultores españoles de su generación, por el rígido academicismo de su formación y por una clientela extremadamente conservadora. A pesar de estas circunstancias, apreciamos en su obra influencias de muy diversa orientación, dentro de un lenguaje plástico propio, caracterizado por los volúmenes rotundos de contornos bien delimitados, tendencia a la monumentalidad, intencionalidad expresiva o preferencia por la plasticidad de los materiales blandos.

El formalismo academicista domina en las primeras obras de Bueno, aunque suavizado por la impronta del modernismo. La estancia en Roma y Grecia coincide con la realización de su producción más clásica, inspirada en la estatuaria grecolatina y en la de los maestros del Quattrocento y del Cinquecento, prolongándose esta influencia durante los años que trabaja en Zaragoza (1917-1926). La obra *Mujer con niño* pertenece a esta etapa

italiana, en la que la impronta miguelangelesca es evidente.

El traslado de su estudio a Madrid en el otoño de 1926, los viajes a Francia y Alemania, la relación con Hilde Heimerle, joven estudiante alemana, con la que contraería matrimonio años más tarde, le permiten conocer la producción escultórica más avanzada del momento. Bueno se sentirá atraído por las corrientes cuboexpresionistas centroeuropeas, que inspiran su producción más novedosa hasta 1936. A partir de ese momento se produjo un corte brusco en sus especulaciones plásticas, y la producción posterior supone un retroceso estilístico notable, al compás de la estética ultraconservadora imperante en las primeras décadas de la Dictadura. Esta evolución estilística pone de manifiesto una obra de concepción amplia, diversa, no localista, aunque el destino sea, en su mayor parte, la región aragonesa. Bueno recibe, en mayor medida que otros colegas españoles, influencias exteriores que dan como resultado una producción de orientación más plural.

La crítica le consideró «el escultor de Aragón», y ciertamente encontró en su tierra el espacio y la atmósfera adecuados para sus obras, en buena parte concebidas como esculturas para el aire libre e inmersas en el entorno urbano. Así, sólidamente asentadas y enraizadas en la dureza del solar aragonés, recortan su silueta en los cielos aragoneses, con una notable carga vivencial y un cierto sentido trágico. Es lo que percibimos en los rotundos volúmenes de la magnífica estatua de Joaquín Costa en el Pirineo, o en los desnudos enterradores de la Fosa Común de la necrópolis de Torrero, o en los sobrecolegados Cristos de sus pasos procesionales del Bajo Aragón y de Zaragoza.

José Ramón Morón Bueno



**Alfonso Buñuel Portolés**

Zaragoza, 1915-1961

Nacido en Zaragoza el 20 de noviembre de 1915, Alfonso Buñuel Portolés tuvo una relevante contribución al conocimiento y al arraigo del surrealismo en esta ciudad durante los años previos a la guerra civil. Y acaso fue en España quien con mayor fervor mantuvo encendidos sus rescoldos y promovió su recuperación en los difíciles momentos de la postguerra. De ahí que no pueda escribirse una historia cabal del surrealismo en Zaragoza, y hasta en España, sin contar con la presencia de Alfonso Buñuel; y, desde luego, con su obra, pues los contados *collages* que hoy día tiene identificados como suyos —poco más de una docena sumando los que atesoran sus familiares y amigos—, son, por su belleza y calidad, argumento suficiente para asignarle un lugar destacado entre los artistas españoles que han cultivado la plástica surrealista.

Hermano menor del cineasta Luis Buñuel, no sólo halló en el modelo fraterno una referencia permanente, que le incitará a seguir su estela y a aventurarse por la senda del

surrealismo, sino un impagable magisterio del que pudo recibir información de primera mano tanto de los presupuestos teóricos como de los productos artísticos del movimiento. Punto este en el que no está de más recordar el viaje que en septiembre de 1933 efectúa a París y Londres por invitación de Luis, pues en su transcurso tuvo el privilegio de conocer a algunos de los más conspicuos componentes del grupo surrealista parisino y del que a la sazón estaba gestándose en la capital británica.

Por aquel entonces ya había entablado relación con el grupo de jóvenes escritores y artistas reunido alrededor del poeta y articulista Tomás Seral y en el que en uno u otro instante, amén del citado Seral y de Buñuel, militaron González Bernal, Ciria, Comps, Ildefonso Manuel Gil, Maruja Falena, Antonio Cano, la pianista Pilar Bayona, etc. Una agrupación plural que en la Zaragoza del momento intenta sintonizar con los ambientes de vanguardia generados en otras latitudes y en cuyo seno fructificó pronta y esplendorosamente la semilla del surrealismo. Y de ello dan cuenta las páginas de *Noreste*, revista trimestral que editaron de 1932 a 1936 y en la que, entre otras opciones renovadoras, defienden de modo colectivo el surrealismo, al que tienen por «uno de los movimientos más inteligentes y apasionantes de nuestro siglo».

Pero casi de inmediato sobreviene en la vida de Alfonso Buñuel una etapa de singular trascendencia, inaugurada en 1934 con el traslado de la familia a Madrid a fin de que Leonardo hiciera la especialidad de Medicina y donde él mismo, después de haber cursado el año preparatorio en Zaragoza, asistirá a clases en la Escuela Superior de Arquitectura. Y es que allí, y por medio de Luis, trabó amistad con Dalí, Miró, García Lorca,

Alberti, Neruda, Bergamín, Cernuda, Altolaguirre, José Bello, Emilio Pados, José Caballero, Hernando Viñes, y tantos otros que en aquellas fechas representaban en España la nueva cultura; es decir, se hace partícipe de un irreplicable grupo que le proporcionaría nuevos estímulos y un caldo de cultivo propicio para su desarrollo intelectual. Por lo demás, puntualmente irá transmitiendo estas experiencias a sus amigos zaragozanos, quienes, por mediación suya, establecieron vínculos efectivos con el círculo capitalino tal como atestiguan las cada vez más copiosas colaboraciones que sus miembros remiten a *Noreste*.

Tan apasionante mundo tenía, sin embargo, los días contados. Quedó hecho añicos con el estallido de la guerra civil y el consiguiente aniquilamiento físico o espiritual de toda una generación de intelectuales y artistas forjada en los dos decenios precedentes. Por eso, el final del conflicto no representó para él la salida de un mal sueño, al contrario de lo que cabría imaginar por haber militado en el bando franquista, sino el amargo despertar a una cruda realidad incompatible con lo que implicaba aquel paraíso irremediadamente perdido. De ahí que en adelante lo veamos invadido por una acendrada nostalgia, aferrado al recuerdo de una época dorada a la que había pertenecido por derecho propio. Sentimiento que comparte con algunos de sus entrañables camaradas de la anteguerra, como Tomás Seral, con quien Alfonso se reencuentra al afincarse en Madrid en 1945 tras obtener el título de arquitecto en Barcelona, o José Bello, una de las máximas deidades de su particular mitología. Y un sentimiento, en fin, que asimismo subyace en la labor didáctica que acomete para reactivar el surrealismo y entre cuyos destinatarios sobresalen Juan-

Eduardo Cirlot y el polifacético Luis García-Abrines.

Vuelto en 1955 a Zaragoza, en esta ciudad vivió sus postreros años, inmerso en los ambientes musicales y artísticos que tanto gustaba frecuentar, y en ella le sobrevino la muerte el 4 de marzo de 1961.

Resulta imposible, en tan corta semblanza, agotar cuantos matices ofrece el proteico panorama de las inclinaciones artísticas de Alfonso Buñuel. Pero tampoco cabe finalizarla sin aludir a su producción plástica, de indudable trascendencia pese a constituir un terreno por el que anduvo como diletante contumaz.

Su inicio se remonta cuando menos a 1933. Así lo prueba la publicación de uno de sus *collages* en el número 4 de *Noreste*, impreso el 10 de febrero de 1934. Y en el tiempo que media hasta la guerra civil explorará a fondo las innumerables posibilidades de un principio tan eficaz para transcribir visualmente la actividad psíquica del *artista*. Una febril dedicación que acredita el antedicho García-Abrines cuando asegura que Alfonso, antes de julio de 1936, tenía presto para editar un volumen de *collages* dedicado a Max Ernst y «ciertamente respetable por su extensión», pero desafortunadamente desapareció durante la guerra civil: el mismo que, según testimonio del arquitecto zaragozano Juan Pérez Páramo, le animó a preparar el propio Ernst —y que incluso le prometió prologar—, halagado e impresionado por los trabajos que le mostró Alfonso al serle presentado por Luis durante la visita que el artista alemán efectúa a España en marzo de 1936.

Si bien es en estos años cuando realiza el grueso de sus *collages*, nunca renunciaría al cultivo de este procedimiento artístico, cuyo semi-clandestino resurgir impulsó como nadie después de 1939. Porque si

durante su estancia estudiantil en Barcelona hizo algunos con Jaume Sans, tampoco dejó de aprovechar sus regulares venidas a Zaragoza para iniciar a no pocos de sus amigos aragoneses en los secretos del *collage* surrealista.

Por lo demás, la mera observación de sus obras delata que están íntimamente enraizadas en la tradición del *collage* según lo concibió Max Ernst y que él mismo, parafraseando la celeberrima frase de Lautréamont, definió como el «encuentro fortuito de dos realidades distantes en un plano no conveniente». Y para su ejecución material usa de ordinario el mismo procedimiento explotado por Ernst: la yuxtaposición de imágenes recortadas de grabados de revistas decimonónicas. Lo cual permite concluir que la interpretación que efectúa de los postulados ernstianos no sólo no puede calificarse de anecdótica o superficial, sino que, además de uno de sus más tempranos cultivadores en nuestro país, es quien con mayor ortodoxia, coherencia y calidad los traspone al panorama artístico español.

Ernesto Arce Oliva

### Félix Burriel

Zaragoza, 1888-1976

El escultor Félix Burriel (1888-1976) pertenece a esa clase de artistas que lo son a pesar de las condiciones adversas del contexto en el que viven, que no renuncian a trabajar en su ciudad, y que crean una obra de notable interés cuyo destino, casi siempre, es esa misma ciudad.

Paso a paso, con esa tozudez tan propia de las gentes de esta tierra, Burriel fue decidiendo su destino hacia la actividad escultórica, no de forma rápida, sino al ritmo que las

circunstancias le permitieron. Fue escultor con una dilatada formación artística, zigzagueante y no siempre adecuada, pero gracias a su tenacidad logró acceder a estudios y academias, en las que se formó, superando las dificultades de todo tipo que le asediaron. Desde la oposición frontal de su padre a dedicarse a cualquier actividad artística (su destino estaba en las actividades agrícolas de la familia), pasando por las incompleta formación que recibe en la Escuela de Artes y Oficios, en la que no tiene ningún contacto con las materias específicamente escultóricas, o el trabajo casual, pero decisivo, con el discreto imaginero Francisco Borja, que, a pesar de sus limitaciones como escultor, le acerca inicialmente a la que sería su profesión.



Sin duda, la estancia en Madrid y la oportunidad que se le presenta de trabajar junto al escultor Mateo Inurria, que acaba de abrir su estudio en la capital de España (1913), supuso una aportación transcendental en su formación y, en definitiva, en la producción realizada desde entonces.

La influencia de Inurria es perceptible en la obra ejecutada en la pri-

mera mitad de los años veinte, ya instalado en Zaragoza, en su buhardilla-estudio de la calle San Pablo. De Inurria aprende una nueva valoración de las formas escultóricas, y asimila un realismo sobrio y de acusada modernidad. Ahora sus esculturas tienen formas predominantemente redondeadas, a las que elimina lo anecdótico y superfluo; la ejecución formal es rigurosa y perfeccionista, meticulosa en extremo; en la temática abundan los retratos y el desnudo femenino, sin olvidar los proyectos para monumentos, casi nunca materializados de manera definitiva.

En esta época, primeros años de la década de los veinte, inicia Burriel la estrecha y fructífera colaboración con el arquitecto zaragozano Regino Borobio, con el que trabaja en numerosos proyectos. Al principio con escasas pretensiones de modernidad por parte del escultor, como en el caso de la fachada del inmueble del paseo Pamplona, núm. 11 de Zaragoza (1925), pero con el paso del tiempo realiza obras de gran interés, plenamente insertadas en los espacios de orientación racionalista concebidos por el arquitecto. Un ejemplo es el grupo escultórico del Pabellón de la Confederación Hidrográfica del Ebro en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, formado por tres figuras femeninas en las que se combinan los paños de orientación neocubista con la rotundidad mediterránea de los volúmenes del desnudo, que rompen la frialdad del sobrio pabellón diseñado por Borobio. O el relieve en mármol blanco titulado *Alegoría del paso por la vida* (1931), ubicado en el chaflán de la antigua sede de la Caja de Previsión Social de Aragón, en la calle Costa, núm. 1 de Zaragoza, en el que el escultor esculpe diversas figuras humanas con un tratamiento realista en la anatomía, junto a una descripción geométrica de las telas y una

alternancia de planos y huecos que produce intensos efectos de claroscuro.

Y, como obra más notable de esta colaboración, cabe destacar los relieves de la sede de la Confederación Hidrográfica del Ebro, en el paseo Sagasta, núm. 26 de Zaragoza, cuyos bocetos iniciales datan de 1934, pero que se concluyeron terminada la Guerra Civil. Estos decoran los accesos y el pórtico de la puerta principal de uno de los edificios más emblemáticos del racionalismo aragonés. Burriel esculpe para este espacio cuatro composiciones dentro del realismo social en boga durante los años treinta, con referencias de la plástica del realismo soviético.

Sirvan las cuatro obras citadas como muestras de esa estrecha colaboración entre arquitecto y escultor, que fue muy provechosa para éste último, pues le obligó a crear obras de una acentuada modernidad, así como a resolver problemas escultóricos de gran atractivo plástico.

Otro aspecto resaltante en la obra de Félix Burriel del período comentado es el de la producción de retratos, entre los que sobresalen los realizados a insignes aragoneses como Francisco de Goya (1927) y Joaquín Costa (1931), resueltos dentro de un realismo de matizada modernidad.

Pero, sin duda, lo más destacado de la producción del escultor dentro del ámbito cronológico de la exposición, 1914-1936, son las esculturas de desnudos femeninos que realiza a partir de su estancia en París (1926-1928). De ellas resaltamos el *Torso Femenino* (1927), modelado en París, todavía con influencias de su admirado Inurria, *Juventud* (1927), *Serenidad* (1927-28) y sobre todo *Reflexión* (1929), desnudos de cuerpo entero, en los que adopta soluciones formales próximas a la *Mediterranée* del escul-

tor rosellonés Maillol, artista cuya obra le sedujo.

Los mismos planteamientos estéticos están presentes en la *Maternidad* (1936), obra premiada con Medalla de Tercera Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en la que emplea el desnudo como recurso, con predominio de las masas compactas, las formas redondeadas y un minucioso acabado.

Otra orientación asimilada en París es la que percibimos en *Juventud* (1932), desnudo femenino, de simplificado volumen y notoria ausencia de la descripción anatómica, con una tendencia neocubista, más perceptible en el tratamiento de los paños.

En este apretado resumen hemos querido destacar algunas obras que descuellan en el ámbito temporal de la exposición, período en el que Burriel fue un brillante dinamizador del arte zaragozano, con cierta entidad a partir de 1921, y de forma notable a su regreso de París desde 1928. El es el autor de algunas de las mejores esculturas aragonesas del período, después de recoger el testigo de otros escultores zaragozanos, como Honorio García Condoy y José Bueno, quienes decidieron marcharse de su ciudad.

La prensa local le consideraba en 1928 «como uno de los más preclaros artistas aragoneses...» (*Heraldo de Aragón* 21-6-1928, pág. 11). Pero lo realmente difícil fue subsistir como escultor en la ciudad. El trabajo más que escasear, no lo había. Y, no nos engañemos, es esta una circunstancia decisiva en el estudio de la escultura del período. Son las sombras en una etapa de cierta luz.

José Ramón Morón Bueno



Javier Ciria Escardivol

Zaragoza, 1904 - Barcelona, 1991

Javier Ciria nace en Zaragoza en 1904, en el seno de una familia de elevada posición económica. Su primera vocación fue la música, por lo que orientó sus estudios hacia la ópera, que pronto abandonó en favor de los relacionados con las artes plásticas. Recibe las primeras lecciones de dibujo del maestro donostiarra Rogelio Gordón, las amplía con Ascensio Martiarena y, más tarde, pinta con el polaco Jalaskewitch y el húngaro Naggy, al tiempo que ingresa en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza. Durante los veranos, Javier Ciria pasa largas temporadas con su familia en San Sebastián y conoce la zona del sur de Francia. A partir de 1920, fecha de su primer viaje a París, Ciria recorre un buen número de ciudades europeas, afianzando su formación eminentemente clásica con la visita a los principales museos, además de establecer estrechas relaciones con personalidades del mundo de la política, las artes, la escena o la diplomacia, contactos que le posibilitaron acceder a un importante grado de información.



A finales de 1929 expone en Roma una pequeña selección de dibujos que tienen como tema las ruinas del Foro Romano. La estancia en Italia toca a su fin en el mes de noviembre de 1930, fecha en la que regresa a Zaragoza. Ya en su ciudad centra su interés en la formación de sus colecciones, pasión por la que se sintió atraído desde su niñez. A diferencia de la opinión más generalizada, que lo vincula con aquellos objetos sugerentes de mundos irreales, las colecciones de Javier Ciria respondían al más estricto sentido del coleccionismo neobarroco, series de objetos perfectamente clasificados con las que estudiaba el mundo de la malacología y del arte precolombino, medieval, clásico y oriental.

Con motivo de la celebración del Segundo Salón Regional de Bellas Artes, que tiene lugar en el Centro Mercantil de Zaragoza, Ciria exhibe por vez primera en la ciudad dos pinturas, *Saida* y *Fetiché*, obras de clara influencia orientalista. De estas pinturas se deriva su peculiar sentido del color, refinado y sugerente a través de nebulosidades que le acercan a un mundo onírico más allá de la primera representación, además de preludear su acusado lirismo de forma y contenido.

En enero de 1931 ilustra la adaptación de Micaela Cebolla sobre el cuento de Caperucita Roja, cuya presentación es recogida por la prensa aragonesa, que además cita el concierto interpretado por el pintor con programa de Pergolesi. Entre el 12 y el 27 de agosto de este mismo año, Ciria expone treinta óleos sobre cartón en los salones del Gran Kursaal de San Sebastián, que el mismo autor calificó en su autobiografía publicada en la revista *Regia* como una obra muy próxima a determinado tipo de expresionismo surrealista. Prácticamente las mismas obras forman el conjunto

que Ciria muestra en noviembre de 1931 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Sólo un mes antes, dos de sus pinturas se expusieron en el XI Salón de Otoño de Madrid. A través del esquematismo y cierta aproximación a la abstracción, el artista intuyó la salida de la realidad más cercana. Aplica un biomorfismo que se vincula con su pasión por el mundo submarino; en estos años dirige sus investigaciones hacia la coloración disruptiva del mundo náutico: zonas de colores vivos dispuestos al azar, rayados verticales, horizontales o transversales que escamotean la silueta general, atrayendo la mirada hacia lo que no es esencial. Ciria conocía la obra de William H. Longley, el pionero de la fotografía submarina en color. Sus primeras obras datan de julio de 1926 y fueron publicadas en enero de 1927 en la revista *National Geographic Magazine*.

En los años treinta, con una imagen de *gentleman* impecabilísimo, Ciria se convierte en un artista reconocido. En el verano de 1932 participa en el IV Salón de Humoristas Aragoneses y expone en el Salón del Yacaré Club de San Sebastián. La exposición, que mostraba dieciséis obras, se acompañó de un pequeño catálogo que incluía un texto de J. Gimeno Riera, que, entre otras referencias, cita a Jung: «el arte percibe siempre intuitivamente por adelantado las orientaciones futuras de la conciencia». La llamada debió de ser del agrado del pintor, que la repetirá en futuros catálogos, llegando incluso a identificarla con su propio proceso mental de trabajo.

Durante este tiempo, la pintura de Ciria va alejándose del aire expresionista que había caracterizado su obra anterior para centrarse en el aspecto más colorista de unas composiciones muy barrocas en su concepción, próximas a ciertos aspectos del

surrealismo, sin que ello signifique que podamos incluirlo dentro de este movimiento. En el verano de 1932 entra en contacto con el grupo de artistas aragoneses vinculados con Tomás Seral y Casas y su revista *Noreste*. En el primer número de la revista, Ciria colabora con un dibujo titulado *Universo* que acompaña al poema *Gustos* de Avelino Sevilla. En el siguiente número, vuelve a reproducirse uno de sus dibujos para ilustrar el poema *Marina* de Tomás Seral y Casas. La siguiente colaboración es en el número 12, donde se reproduce la pintura que lleva por título *Blondas*. La estrecha relación que debió de unir a Ciria con el grupo de vanguardistas aragoneses se volvió a poner de manifiesto cuando en 1932 ilustra el libro de poemas de Seral *Del amor violento*. Este período es quizás uno de los más interesantes de toda su trayectoria, que fue comentada por el propio Seral en el periódico *Amanecer* y por Ildefonso Manuel Gil en *La Voz de Aragón*.

En 1933 expone treinta obras en París, en la sede del Patronato Nacional de Turismo. Al año siguiente y debido al fallecimiento de su padre, Ciria traslada su residencia a Madrid, desde donde realiza constantes viajes a distintas capitales europeas. Por estas fechas, sus ideas reflejan un giro de concepto huyendo de cualquier influencia del arte que entonces se hacía, para fijar su atención en los grandes maestros de la pintura, fundamentalmente Nonell, El Greco, Goya y Matisse. En Madrid vive con su hermano Alfonso, íntimo amigo de Alfonso Buñuel, con quienes comparte horas de tertulia, además de asistir al proceso de creación de la serie de *collages* realizados por Buñuel.

La obra de Javier Ciria en los años treinta muestra en ocasiones una inclinación formal hacia un surrealismo de signo poético: sus

obras se resuelven con tonalidades evanescentes y formas imprecisas, tal y como ocurre en *Primavera*, obra de delicado cromatismo y enigmática significación.

En 1936, antes de estallar la guerra civil, participa en la exposición que reúne a los artistas aragoneses en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En los años de posguerra vemos a Ciria más preocupado por conocer que por investigar soluciones en el terreno plástico. En 1950 se instala en Barcelona, donde residirá hasta su muerte en 1991. Comienza entonces su intensa trayectoria pictórica dominada por el interés y la investigación por la materia. En cuanto a la temática, de corte figurativo, que configuró su pintura, Ciria supo aglutinar las que eran sus pasiones: el interés por aquellos objetos poco convencionales, el afán coleccionista y la música en una obra rebosante de color, ritmo y energía.

A pesar de que la mayoría de estudios sobre la obra de Javier Ciria le hacen participar de la estética surrealista —una opinión que, en última instancia, no es sino un tópico—, nuestro artista no llegó a introducir decididamente en su obra un sentido informal, ni fue creador de una realidad distinta a la vivida, limitándose a experimentar con determinadas formas que la naturaleza le proporcionaba, si bien mostró especial interés por la obra de Max Ernst.

Teresa Luesma



jo en la academia Bovi con el fin de preparar su ingreso en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Como señala Pilar, la hermana con la que mantuvo una estrecha relación, Federico sintió desde siempre una especial afición por el dibujo, cuyo trazo sutil ocupaba cualquier trozo de papel que tuviera a mano, aunque aquel guardara restos de facturas, fragmentos con escritos y operaciones matemáticas...

Entre 1931 y 1932 realiza un curso como alumno libre en Barcelona. Desde este año hasta 1936 alterna sus estancias en Madrid y Zaragoza. A Madrid se traslada para realizar sus estudios de arquitectura, siguiendo la tradición familiar. Durante este tiempo se aloja en la casa de su primo, el pintor Francisco Comps, que muy bien podría haber sido su primer guía en la ciudad. Ocasiones no faltaron al joven Comps para tomar contacto con las líneas de vanguardia que marcaron el desarrollo del arte en la década de los treinta. Dada su estrecha relación con el grupo aragonés capitaneado por Tomás Seral y Casas, es posible que por su relación con Alfonso Buñuel Comps entrara en contacto con el ambiente de la Residencia de Estu-

diantes madrileña, si bien no existe noticia documental o gráfica que pueda corroborar semejante afirmación.

Durante sus estancias en Zaragoza toma contacto con el ambiente intelectual más progresista: desde 1933 establece relaciones de amistad con Javier Ciria, con María Dolores Arana y Maruja Falena, con Alfonso Buñuel o con Pilar Bayona. En 1935 Comps coincide en Sallent de Gállego con el pintor Juan José Luis González Bernal durante unas breves vacaciones. De aquel encuentro se conserva el retrato de Comps hecho por Bernal con la siguiente dedicatoria: «Afectuosamente para Federico Comps, de González Bernal, 1935». Además de este pequeño, aunque emocionante, dibujo que presenta la cabeza de Comps sobre un paisaje desolado, el encuentro entre ambos artistas marcará decisivamente la producción dibujística del joven Federico.

El compromiso ideológico que guió todas las irrupciones de este núcleo de artistas aragoneses no tardaría en hacerse notar en la obra de Comps. Así, el trabajo realizado por Seral y Casas, Gil Bel o Ildefonso Manuel Gil en el terreno literario se convierte en el motor liberador del pensamiento que también presidirá las manifestaciones plásticas. Este grupo de literatos y artistas de entre veinte y treinta años, burgueses casi todos, que defienden una cultura elitista y cuyas actividades suelen aparecer envueltas en la polémica, son los auténticos responsables del surgimiento de una nueva sensibilidad, hasta ese momento desconocida en Zaragoza. En torno a una serie de publicaciones, entre las que destacan las revistas *Cierzo* y *Noreste*, se va conformando el grupo aragonés. Federico Comps entra a colaborar con sus dibujos en *Noreste* a partir del número 10. La mayoría de las obras no van

### Federico Comps

Zaragoza, 1915-1936

Federico Comps nace en Zaragoza el 25 de agosto de 1915, en el seno de una familia acomodada. Al tiempo que realiza sus estudios en los Escolapios, Federico asiste a clases de dibu-

acompañadas de la firma —como ocurre con la muy frecuente pareja de pequeños caballos—, aunque su nombre figura en la relación de colaboradores. En el último número, fechado en la primavera de 1936, Comps es el único artista ilustrador de la revista. Junto a los dibujos, en los que permanece la influencia de la obra de González Bernal —como el torso mutilado y atravesado por alfileres, la perspectiva arquitectónica habitada por la soledad de pequeñas figuras, los cuerpos mutilados...—, encontramos otros más decorativos, alejados totalmente de la estética surreal que dominará lo mejor de su escasa producción. La colaboración con Seral y Casas va más allá de la revista *Noreste y*, así, encontramos el decidido trazo de Comps en la colección de libros de la serie «Cuadernos de Poesía» dirigida por Seral entre 1935 y 1936. Merecen especial atención los retratos que realiza para la contraportada de los libros *Cadera del insomnio* de Seral, *Rumbo* de Maruja Falena y *Canciones en azul* de María Dolores Arana; o los dos dibujos para *Rémora* y *evasión* de Gil Comín Gargallo, que, como indica Manuel García Guatas, recuerdan la ilustración de García Lorca para la primera edición del *Romancero Gitano* (1928). Sin olvidar la espléndida ilustración del libro de Seral *Muerte Española*, publicado en 1949.

Aunque se conservan determinadas series de dibujos de Comps, otras muchas se han perdido. Los primeros que aparecen en los álbumes familiares responden a unas directrices académicas propias de los estudios preparatorios para la carrera de Arquitectura, fechados todos ellos en Madrid en el verano de 1934. Alejada de estos intereses iniciales y de lleno ya en las nuevas preocupaciones estéticas tan cercanas al surrealismo, encontramos la serie titulada *Lacras*

y *vicios del mundo*, realizada entre 1935 y 1936, que consta de 14 dibujos realizados a tinta y lápiz. Cada uno de ellos reproduce a seres atormentados en la soledad de su pecado. *El eternamente despierto* ofrece en su resolución similares características, que van a marcar los rasgos definitorios de su aportación plástica. Si bien es con la aparición de figuras alargadas, en muchas ocasiones mutiladas y siempre en la soledad de su propia desesperación e inadaptación, cuando hallamos el Comps más sólido. Sus *cadáveres-piedra* o las *mujeres al sol*, en permanente metamorfosis, se integran de lleno con el ambiente natural agreste que les rodea, al tiempo que éste guarda en su esencia cualidades orgánicas. Una continua fluctuación de energías en constante mutación.

La calidad de todos estos dibujos, el trazo generoso, sutil y resuelto a la vez, no permitió madurar la conciencia plástica de Comps, ya que vería segada su vida y la que parecía ser prometedora trayectoria artística cuando al poco de comenzar la guerra civil, el 27 de octubre de 1936, fue fusilado.

María José Magaña

#### Manuel Corrales Egea

Santa Cruz de Tenerife, 1912 -  
Vigo, 1985

Hijo de un comandante del ejército, y el mayor de tres hermanos, llegó a Zaragoza con dieciséis años, después de un prolongado destino familiar en Larache. En la capital aragonesa permanecerá hasta 1934, cuando al haber ganado la oposición de profesor de dibujo de Enseñanza Media regresará de nuevo a Larache como profesor del Patronato Militar de Enseñanza.

Aunque durante los ocho años que vivió en Zaragoza no siguió for-

mación artística alguna, sin embargo estuvo muy abierto a las novedades culturales que llegaban a las tertulias de la ciudad y entró en contacto enseñado con artistas como Honorio García Condoy y Juan Manuel Díaz Caneja (hijo del gobernador civil), quienes compartirán sucesivamente su estudio, que había instalado en un ático de la antigua plaza de Huesca, con Ramón Acín y sobre todo con José Luis González Bernal, con el que expondrá en el Centro Mercantil en 1931. Aquella polémica exposición, que ambos calificaron de vanguardia, provocó el rechazo o el silencio de la crítica local, excepto la comprensión y defensa pública de Tomás Seral y Casas y del profesor universitario Rafael Sánchez Ventura.



En mayo de 1931 viajará con González Bernal a París. Aunque compartieran alojamiento y penurias, sus intereses artísticos fueron divergentes. González Bernal se introducirá en los círculos surrealistas, mientras que Corrales se sentirá atraído por la obra de Modigliani, por la capacidad de síntesis de la pintura de Panchito Cossío (cuyo estudio parisino visitó con frecuencia) y, sobre todo,

admirará la fuerza de Picasso como dibujante. Permanecerá un año en la capital francesa, mientras que González Bernal prolongará algo más su estancia.

En diciembre de 1932 presentará Corrales la que será su última exposición individual en Zaragoza, en el salón del periódico *La Voz de Aragón*, donde colgó paisajes y retratos, principalmente de corte realista, como una temprana vuelta al orden académico.

Aunque la pintura más innovadora que llegó a hacer en Zaragoza fue escasa, se halla ahora en paradero desconocido la mayoría, y en parte se sabe de ella por fotografías y reproducciones en publicaciones de época, se puede entender como una variante o modalidad de los expresionismos que circulaban por Europa y entre pintores españoles, como el Francisco Bares de finales de los años veinte. La entonación oscura, la gama muy reducida de colores y la deformación melancólica de los rostros o medias figuras de jóvenes que ocupan toda la superficie de los cuadros le dieron un aire misterioso inconfundible y peculiar a la pintura del joven Corrales en Zaragoza.

Su pintura tras la guerra civil (que vivió desde la retaguardia de Marruecos) irá perdiendo poco a poco los vínculos con la modernidad que había descubierto en París y realizado en Zaragoza. Todavía una serie (perdida casi toda ella) de dibujos postcubistas realizados en la inmediata postguerra, entre Larache y Antequera, son un testimonio, náufrago y aislado, del arte de los núcleos cosmopolitas que conoció en los años treinta. Durante un tiempo se dedicará en Madrid a la pintura de estilo figurativo, renovada por las lecciones del cubismo, con especial dedicación a los temas de paisajes y naturalezas muertas. Alcanzará algunos éxitos,

como la medalla de Oro en 1943, en la III Exposición Nacional de Pintura de la Obra Sindical de Educación y Descanso, y una buena aceptación por parte de la crítica madrileña por sus exposiciones en las salas Clan (dirigida por el zaragozano Seral y Casas), en Estilo y en el Círculo de Bellas Artes, o en Barcelona y Sitges, introducido y prologado por su amigo el gran periodista César González Ruano.

Aunque nunca abandonará la práctica de la pintura ni dejará ocasión de estar presente en exposiciones locales, sin embargo en los años siguientes las circunstancias familiares le conducirán a retomar la actividad profesional de la docencia del dibujo en los Institutos de Enseñanza Media de Mérida y Requena y de Santo Tomé de Freixeiro, en Vigo.

Manuel García Guatas



**Ramón Martín Durbán Bielsa**

Zaragoza, 1904 -

Caracas (Venezuela), 1968

Hijo de una familia de modestos tenderos de loza en la calle Don Jaime I, se orientó desde muy joven al aprendizaje artístico. Primero practicó en el

taller del tallista-decorador Enrique Cubero; pero por consejo del pintor Vicente García (quien desde que Durbán se exilie a Venezuela será el único vínculo que mantendrá con Aragón) asistirá a la Academia de Dibujo de Abel Bueno. Se trasladó a continuación a Madrid para ampliar sus horizontes artísticos, pero no seguirá, que sepamos, estudios oficiales ni particulares, dedicándose a realizar copias en el Museo del Prado y trabajando para ganarse la vida en la industria cerámica de Enrique Guijó. Regresará definitivamente a Zaragoza en 1920 y se dará a conocer en las exposiciones de los Salones de Arte Aragonés y en las de los de Otoño de Madrid, de las que será asiduo desde 1918 a 1924, y como dibujante e ilustrador de revistas. Destacó por sus retratos a lápiz, de gran firmeza expresiva, como en el de Jacinto Benavente para la portada de la revista zaragozana *Athenaeum* (diciembre de 1922), con motivo de su elección como premio Nobel de Literatura.

En los pequeños dibujos de paisajes, convierte los perfiles de nubes, casas y figuras en movidas formas ornamentales que recuerdan el modernismo expresionista tardío, tan influido por la pintura de Zuloaga. Será Durbán uno de los ilustradores de la nueva revista mensual *Aragón* (Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, desde octubre de 1925), en cuyas portadas de los primeros números dejará refinados enmarques, en el más temprano estilo Art Déco, para los dibujos de Angel Díaz Domínguez, o realizará el retrato de Joaquín Costa para una de ellas, y viñetas y orlas con desnudos femeninos y racimos de frutos y flores en las páginas interiores.

No tuvo suerte en las convocatorias a la pensión de estudios de la Diputación Provincial. «Por dos veces hizo aquí oposiciones para ser pensio-

nado —recordará con tono recriminatorio el veterano crítico Valenzuela La Rosa—, una de ellas fue propuesto unánimemente por el tribunal, pero los señores diputados provinciales estimaron que el joven opositor carecía en absoluto de aptitudes para obtener tal distinción...»

Realizó para el Centro Mercantil el encargo de un tapiz a pincel, copiando el de Goya: *Muchachos trepando a un árbol*. Por 1927 marchará a Barcelona, donde entrará a trabajar en los preparativos de la Exposición Internacional de 1929. Pondrá a prueba sus condiciones de dibujante en la exposición individual que realizará en mayo de 1928 en las Galerías Layetanas, donde colgó cincuenta y cuatro retratos al carbón. Su prestigio como artista en el ambiente barcelonés quedará refrendado en el certamen de Arte Moderno de la Exposición Internacional al obtener la distinción de una medalla, y se consolidará en los años siguientes con el encargo de la decoración del ábside de la iglesia del sanatorio marítimo de Calafell (en el que representó el tema de la Santísima Trinidad) y con su participación en bastantes exposiciones. Su presencia en los Salones Regionales de Bellas Artes de Zaragoza, de 1929 y 1930, fue notoria; sobre todo en el segundo, al que trajo cuatro óleos: *Rapaz*, *Mociña*, *El ciego de la casa*, el retrato de su padre y tres pasteles, de entre los que la crítica destacó el titulado *Café concierto*, tema de moda entre los jóvenes pintores e ilustradores.

En la Exposición Nacional de 1932 alcanzará una segunda medalla por su lienzo *El ciego*, que, aunque actualmente en paradero desconocido, representa a un joven invidente sentado en actitud reservada ante una ventana, con un tratamiento del espacio de la habitación y del paisaje en planos que se asemejan a las fórmulas

del neocubismo de Vázquez Díaz. Esta orientación neocubista imprimirá a su dibujo realista una sobriedad contenida y expresiva.

Al estallar la guerra civil trabajará para el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Cataluña, realizando carteles, como uno para el frente de Madrid. Tras la derrota, se refugiará en Francia, desde donde se trasladará a Venezuela. En Caracas será profesor de Retrato en la Escuela de Artes Aplicadas. Le recordarán con afecto muchos pintores venezolanos que fueron alumnos suyos, precisamente por la sobria y elegante caligrafía de su dibujo. Colaboró con ilustraciones en revistas y periódicos de Caracas, como el *Nacional de Cultura*, *Cultura Universitaria*, *El Universal* y *El Nacional*.

Realizó también composiciones murales para la iglesia de San Agustín y para otros edificios públicos. Igualmente, participará en los Salones Oficiales de Arte Venezolano, desde 1940 a 1951, obteniendo en el del 49 el Premio Nacional de Pintura.

Manuel García Guatas

### Honorio García Condoy

Zaragoza, 1900 - Madrid, 1953

Honorio García Condoy nace el 21 de noviembre de 1900 en Zaragoza. Su padre, Elías García Martínez, impartía clases de pintura en la Escuela de Artes y Oficios, en la que matricularía a todos sus hijos varones, aunque sólo Julio y Honorio se dedicaron finalmente a la actividad artística. Honorio cursó sus primeros estudios en la citada escuela de 1915 a 1919, distanciándose muy pronto de las enseñanzas recibidas en este período. Su inclinación precoz por la escultura, mantenida contra los deseos paternos, ejemplifica la constancia con la

que Condoy desarrollará toda su trayectoria. Por otro lado, la estrecha vinculación que a lo largo de su carrera mantendrá con el ambiente artístico aragonés se inicia en 1919, cuando participa en la Exposición de Artistas Noveles e Independientes que tiene lugar en el Ateneo de Zaragoza, organizada por la Agrupación Artística Aragonesa. En 1921, se presentará a la I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses celebrada en el Centro Mercantil, con un busto-retrato que envía desde Melilla, donde está cumpliendo el servicio militar, evidenciando su apoyo a las tentativas de renovación que se estaban promoviendo en la ciudad.



En el verano de 1925 realiza en Ejea de los Caballeros dos bustos en yeso: *Campesino aragonés* y *Moza de Ejea*, influidos por el realismo del escultor Julio Antonio, al que había conocido en la Exposición Hispano-Francesa que se celebró en Zaragoza en 1919. Sin embargo, no se trata de una fiel imitación, sino que ya se desprenden una técnica y una intuición muy personales que superan, paulatinamente, las enseñanzas de tipo académico en las que se había formado.

No obstante, Condoy siempre defenderá el aprendizaje de la mecánica del oficio hasta llegar a dominarlo, para después liberarse de él e incluso llegar a olvidarlo con el fin de evitar el sometimiento en el que normalmente incurría el arte oficial.

Las dos obras citadas se expusieron en el VI Salón de Otoño de Madrid en 1925, junto con un busto en bronce del poeta Ernesto Burgos. Con motivo de esta exposición, Condoy viajó a Madrid en el mes de octubre, acompañado del pintor Martín Durbán, prolongando su estancia hasta diciembre. Durante este tiempo recibió críticas elogiosas de sus trabajos y, sobre todo, encontró un ambiente más propicio para sus inquietudes. Al año siguiente pasa varios meses en la capital e inicia relaciones con el grupo de artistas defensores del «arte nuevo». A su regreso a Zaragoza, en octubre de 1926 expone con Durbán en el Centro Mercantil, donde presenta 14 bustos de las mismas características que los anteriores, a excepción del retrato de Berta Singerman, con un acento más personal, como bien advierte la crítica del momento.

En 1927, con motivo de los actos de celebración del Centenario de Goya, Honorio ofrece al Ayuntamiento de Zaragoza un busto realizado en yeso, dedicado al insigne pintor de Fuendetodos, para decorar el baile de época que se organiza en La Lonja tras la corrida goyesca. En estos momentos, el núcleo de su producción lo constituía el modelado de piezas en terracota, así como el gran desnudo femenino de *La Venus del Ebro*, hoy en paradero desconocido. Muy próxima en concepto a esta pieza encontramos *La Venus de Baviera*, que durante un tiempo estuvo ubicada en la entrada de la cafetería Baviera de Zaragoza para ocupar más tarde el hall de un hotel de la ciudad.

El Ayuntamiento de la ciudad le encarga en 1928 el busto de Joaquín Dicenta para instalarlo en los jardines de la plaza de Salamero, y que ahora se encuentra en el parque Primo de Rivera. En el transcurso de este mismo año, Condoy participa en la Exposición Girondino-Aragonesa celebrada en Burdeos, con dos desnudos femeninos y un tercero masculino: *Maternidad, Reposo y Remordimiento*. Por estas fechas viaja a París, donde permanece todo un año trabajando en un estudio próximo a la Rue d'Alesia, que le facilitó Hernando Viñes, personaje fundamental en la relación de amistad que Condoy iniciará con otros artistas españoles en París como Gargallo, Flores, Cossío y De la Serna. Durante este tiempo Condoy entra en contacto con la estética del cubismo y conoce la abstracción, que le permiten avanzar dentro de los horizontes renovadores aunque sin apartarse de la figuración. Entre mayo y septiembre de 1929 interviene en la decoración de uno de los pabellones de la Exposición Internacional celebrada en Barcelona y en el Primer Salón de la Asociación de Pintores y Escultores de esa ciudad en la galería Parés.

En octubre de 1929 regresa a Zaragoza para exponer, junto a Sainz de la Maza, en el Centro Mercantil. En el mismo año forma parte del I Salón Regional de Bellas Artes, inaugurado en el Centro Mercantil de Zaragoza el 5 de diciembre. Allí expone dos pequeñas esculturas en nogal y otra en ébano.

En torno a la década de los treinta inicia el primer período expresionista con obras talladas en maderas duras —ébano, caoba, boj— que recuerdan la estatuaria africana; son desnudos muy estilizados, gráciles, de un gran refinamiento formal, con leves flexiones debido al aprovechamiento de la forma natural del tron-

co, del que Condoy consigue extraer toda la esencia del bloque. Simultáneamente trabaja otras esculturas de resonancias clásicas y mediterráneas, cuyos rostros presentan un acusado arcaísmo, mientras que sus anatomías buscan la esencialización formal. Este intento culminará durante su estancia en Italia, momento en que se reafirma su afán por reducir la escultura a los planos más elementales. En ambos casos, el deseo de estilización, que también está presente en las obras de Alberto o Ferrant, así como la persistencia de formas que derivan del postnoucentisme catalán, nos muestran una escultura liberada ya del realismo sobrio y popular de su primera producción.

El carácter inquieto de Honorio y su deseo de acercarse a las soluciones del «arte nuevo» son razones suficientes que justifican su decisión de abandonar el ambiente zaragozano, rumbo a Madrid en un primer momento, al que sólo volverá para mostrar sus obras en diferentes exposiciones colectivas e individuales —en 1930 presenta varias tallas en madera de boj y un retrato en bronce al II Salón de Artistas Aragoneses, y en 1932 exhibe cerca de treinta obras en el saloncillo del *Heraldo* y participa en el IV Salón de Humoristas Aragoneses, última ocasión en que Condoy expone en Zaragoza—. En 1933 opta al Premio de Roma, que compartirá *ex aequo*, gracias al apoyo por parte de los círculos artísticos madrileños, con el que en un principio hubiera sido único beneficiado: Enrique Pérez Comendador. En 1936, un año después de haber contraído matrimonio con Guadalupe Fernández González, sale de Italia abandonando el trabajo de aquellos años, cuya localización, por el momento, ha resultado infructuosa. Instalado temporalmente en Bélgica, el matrimonio fue acogido por la Embajada de España, donde tra-

bajaba Francisco García Lorca, hermano de Federico. El seguro que la embajada otorgaba a los refugiados políticos apenas les permite vivir modestamente, por lo que el éxito de la exposición que Condoy realiza en este país, gracias a la ayuda prestada por los simpatizantes de la República, resulta extremadamente oportuno: la venta de todas las obras le permite viajar a París, donde se instala en 1937, aunque hasta 1940 no pueda contar con un taller de grandes dimensiones.

Honorio formó parte de la tercera generación de la llamada «Escuela de París», junto al grupo de artistas españoles en el exilio capitaneados por Picasso. A la influencia de éste se une, en el caso de Honorio, la de los escultores Zadkine y, sobre todo, Laurens. Durante esta etapa su lenguaje plástico se servirá de todos los sistemas en boga. Unas veces se concentrará en la integración de vacíos y aristas agudas, aumentando con ello la expresividad de sus obras; otras utilizará el hueco, con diferente valor al de Gargallo y Moore, acentuando la gravidez de la masa o potenciando, mediante su aplicación, la fuerza plástica del resto de la materia. El propio artista dejó claro en una entrevista su interés primordial por el cuerpo humano en su desnudez y movimiento, traducido mediante el juego de luz dado por la oposición relieve/hueco. Hueco situado en lugares inesperados: cabeza, rostro, vientre o pecho.

Al margen de su actividad escultórica, no hemos de olvidar sus extraordinarios dibujos de gran vigor y potencia expresiva, realizados a lápiz, pluma, acuarela o cera. Algunas veces entendidos como bocetos de la obra escultórica, y las más con independencia de ella.

En febrero de 1946 viaja a Praga junto con un grupo de artistas de la

«Escuela de París» con motivo de la exposición *Arte en la España republicana: Artistas españoles en París*. Durante los tres años siguientes se sucedieron en Checoslovaquia diversas exposiciones de este grupo de artistas, entre las que destacaron, por su número, las individuales de Domínguez y Condoy. En 1948 reside durante seis meses en este país, estancia que coincide con los primeros síntomas de su grave enfermedad. Será el intenso período de sus dibujos a mano alzada, en perjuicio del trabajo escultórico, que irá decayendo a consecuencia de la progresiva disminución de sus fuerzas.

En 1950 se desplaza hasta Requena, donde había nacido su padre, y a Utiel, lugar de residencia de sus hermanas. En su mente se fragua la idea de trabajar las posibilidades expresivas de la cerámica dentro de un proyecto que supone su regreso definitivo a España para establecerse en un pueblo de la serranía turolense. En 1952, la enfermedad se agrava hasta la muerte, el 1 de enero de 1953. Sus restos reposan en el cementerio de La Almudena, lugar en el que un escaso grupo de amigos le enterraron, según palabras de González-Ruano, «en una tarde fría y clara».

Marga Vela

### Fernando García Mercadal

Zaragoza, 1896-1984

Fernando García Mercadal nace en Zaragoza un 5 de abril de 1896 en la casa-palacio Argensola. Cursa sus estudios de bachillerato en el colegio de los Hermanos Maristas, y los correspondientes al ingreso a la Escuela de Arquitectura en la Facultad de Ciencias de nuestra ciudad. Se traslada a Madrid para estudiar arquitectura, y ya desde 1920, penúltimo



año de sus estudios, comparte las clases con el aprendizaje en el estudio del arquitecto Ignacio Aldana.

Un año más tarde, 1921, obtiene el título de arquitecto con el número uno de su promoción.

Desde que finaliza su carrera, vemos una constante en su vida como es la participación en numerosos concursos de arquitectura (más de 70). De entre todos, destaca su presentación al premio que convoca la Academia Española de Roma en 1923. Ese año, el tema del concurso era un templo monumental consagrado a San Isidro. Obtiene el triunfo, y con ello una beca en Roma que le brindará la posibilidad de ampliar sus conocimientos fuera de su país durante los próximos cuatro años.

Gracias a la obtención de este premio de la Academia Española, se dedica durante cuatro años a conocer los caminos por donde discurre la arquitectura europea. Abandona su trabajo en el estudio de Ignacio Aldana, comenzando a partir de esos viajes una etapa verdaderamente fundamental en su aprendizaje y el momento en que define su personalidad profesional. Desde 1923 a 1927, por una parte, se dedica a recorrer Italia, especial-

mente el sur, donde estudia la arquitectura popular mediterránea, y, por otra, viaja por Europa, donde conoce la obra y a los arquitectos más influyentes del continente.

En 1924 marcha a Grecia y Capri, donde vuelve a tomar contacto con la arquitectura mediterránea. Pero sobre todo en este año destaca su viaje a Viena, en donde permanece seis meses y conoce a Josef Hofmann y Peter Behrens, tomando un especial contacto con toda la obra de Adolf Loos, que le influye muchísimo, sobre todo en el concepto de simplicidad y funcionalismo presentes en su obra posterior.

Entre 1925 y 1926 son muy interesantes sus estancias en Berlín y en París, donde de la mano de Jansen, Poelzig y Bunz se centra en el estudio del urbanismo a través de los cursos que siguió en la Escuela Superior Técnica de Charlottenburgo y en el Instituto de Urbanismo de la Sorbona. Estos cursos, a parte de los conocimientos adquiridos por García Mercadal, van a implicar unos hechos tan determinantes como la colaboración, facilitada por García Mercadal, de Jansen con Zuazo para la definición del plan de Madrid en 1929, así como la colaboración que García Mercadal inicia con Bunz en el plan de extensión de Bilbao.

Como vemos, gracias a estos viajes, García Mercadal se relaciona con las grandes personalidades del mundo de la arquitectura: Mendelssohn, Teo Van Doesburg, Le Corbusier... Puede por ello decirse que en estos momentos es el arquitecto español más internacional y más abierto a los diferentes cambios del lenguaje arquitectónico que se están dando en Europa. Estos contactos le permitirán invitar a dichos arquitectos a una serie de actividades, destacando las conferencias de Le Corbusier en mayo de 1928 en la Residencia de Estudiantes.

En 1927, una vez terminada su beca, regresa a España, intentando ser el portavoz del movimiento que acaba de conocer por Europa. No tarda en tener la oportunidad de demostrar todo su aprendizaje con una obra en su ciudad natal. Se trata del Rincón de Goya, que pretendía ser un monumento al gran pintor en el centenario de su muerte. Es la primera construcción en la que se plasman los postulados de la arquitectura moderna aprendidos por García Mercadal en sus viajes europeos, constituyendo por ello algo inusual que implicó un cierto grado de repulsa por parte de aquellos que no comprendían lo nuevo.

Finalizada su beca romana y establecido en su país, ocupará durante tres años, 1927-1929 concretamente, el cargo de secretario de la Sociedad Central de Arquitectos.

Por este puesto, por el concepto moderno que tenía de la arquitectura y por su buena relación con Le Corbusier, es invitado en 1928 al Castillo de La Sarraz en Suiza, donde tendrá lugar una reunión en la que se crearía el CIRPAC (Comité Internacional para la Resolución de Problemas de la Arquitectura Contemporánea), organizador de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna). García Mercadal y Juan de Zavala son los dos únicos representantes por parte española, dentro de un grupo en el que destacaban Le Corbusier, Rietveld, Berlage, Gideon, etc... Se trataba, nada menos, que de institucionalizar la vanguardia europea, y allí estaba García Mercadal, siendo elegido a partir de ese momento delegado español del CIRPAC.

Desde esta reunión celebrada en Junio de 1928 en La Sarraz, García Mercadal pretendía que lo que allí se había tratado en relación con la arquitectura moderna se llevara a cabo de forma «paralela» en España. Por ello aprovechó una exposición sobre ar-

quitectura y pintura contemporánea que se organizó en San Sebastián en 1930, para, tras los contactos allí mantenidos, convocar unos meses más tarde una reunión en Zaragoza, donde tendría lugar la fundación del GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea).

En 1933 gana por concurso el cargo de Arquitecto Municipal de Madrid, como Arquitecto Jefe de la Oficina de Urbanismo y de Parques y Jardines. Hasta 1940, año en que abandona el cargo, realiza innumerables obras, como los jardines de Sabatini y el proyecto para la reforma de la Plaza Mayor de Madrid.

En ese mismo año de 1933, obtiene el Premio Nacional de Arquitectura con su proyecto del Museo de Arte Moderno, localizado en la prolongación de la Castellana de Madrid. Obra que atestigua el cambio que se había dado en la producción de García Mercadal, pues ahora encontramos aspectos más monumentalistas y academicistas si lo comparamos con sus primeras obras y especialmente con El Rincón de Goya.

Puede decirse que quizás a partir de este instante, diez años después de su viaje a Roma, y momento en el que se va desvinculando del GATEPAC, se da el punto de inflexión en el que precisamente se debilita su trayectoria racionalista, quizás en parte debido a sus cargos y compromisos adquiridos con la Administración. A pesar de ello, todavía tiene algún pequeño proyecto dentro del lenguaje racionalista, sobre todo en la decoración de tiendas.

Durante la Guerra Civil, García Mercadal permaneció en Madrid ocupando el cargo de Secretario del Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid. Al acabar la contienda, tuvo algunos problemas, pues fue detenido y encarcelado por



su relación con la República, ya que incluso llega a firmar el célebre manifiesto de 50 intelectuales encabezados por Marañón y Pérez de Ayala, a favor de la misma. Fue «condenado» a la pérdida de ocho años de todo cargo público, lo cual le obligó a abandonar sus funciones de Arquitecto Municipal y de profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, puesto que había alcanzado en 1934 y que ya no volvería a ocupar.

En 1946 es nombrado arquitecto del Instituto Nacional de Previsión, cargo que desempeñaría hasta su retiro casi 30 años después, dejando tras de sí innumerables ambulatorios, residencias y delegaciones del I.N.P. por toda España, entre los que él mismo destacaba la «Casa Grande» de Zaragoza.

A pesar del carácter funcionalista de estas últimas obras, no debemos intentar compararlas con aquellas realizadas durante su primera época y que le permiten estar al frente de la historia del movimiento moderno en España, dándole el papel de primer adelantado, portavoz en la introducción de la vanguardia racionalista y figura clave que hará cambiar la historia de la arquitectura de nuestro país.

Carlos Buil

### José García Mercadal

Zaragoza, 1883-1976

La precocidad publicística fue una de las características más notables de este escritor que, todavía bachiller, veía aparecer sus primeros cuentos en *El Día* de Madrid. Sus estudios de Derecho en la Universidad zaragozana no fueron obstáculo para seguir enviando colaboraciones esporádicas a periódicos locales como *La Derecha*, *Diario de Avisos* o *Heraldo de*

*Aragón*. Será en este último medio donde, a la altura de 1905, apunte su amor a la ciudad que le vio nacer con la insólita perspectiva urbana de la serie de artículos «Guía del viajero en tranvía» (recogidos en 1908 bajo el título de *Zaragoza en tranvía*). De 1906 son *Mis paisanos*, colección de semblanzas periodísticas de aragoneses contemporáneos de renombre. Con estas tempranas muestras de pasión aragonesista comienza a despuntar ya quien en 1907 se consideraría un «combatidor del despiece», en «una primavera intelectual en la que los jóvenes de ahora no están tan mano sobre mano, murmurando de lo vivo y de lo muerto en las tertulias de los cafés». Lo escribía como cofundador de la *Revista Aragonesa* (1907-1908), cuyas entregas mensuales durante los preparativos y la celebración de la Exposición Hispano-Francesa tuvieron el propósito de servir de instrumento divulgador de la vida y de la cultura regional.



Este maridaje entre aragonesismo y modernización distó mucho de ser una fiebre primaveral. El escritor, definitivamente perfilado, renovará

su andadura por senderos simbolistas —la vertiente más actual y selecta del modernismo literario a la altura de 1907—. Dicho simbolismo, ya esbozado en *Zaragoza en tranvía* y, en mayor medida, en *Del jardín de las doloras* (1906) —con las etéreas sugerencias de los mil nombres del eterno femenino—, se desarrollará plenamente en las novelas *Primer viaje... primera entrevista* (1908), *El viajero del siete* (1911) y *Remanso de dolor* (1912) y en la colección de cuentos *Los que esperan* (1910), en espacios narrativos de la tierra como marco para la sensibilidad del alma moderna. El insaciable buscador de impresiones viajeras que sería siempre García Mercadal —no sólo con contribuciones como *Entre el Tajo y el Miño (Verano en Portugal)* (1927), *El zigzag (Por tierras vascas de España y Francia)* (1927) o *Rincones de España* (1946), sino también en sus excursiones históricas de *España vista por los extranjeros* (1919-1921) y en los tres volúmenes de la antología *Viajes de extranjeros por España y Portugal* (1952, 1959 y 1962)—, cambia el estribo del tranvía o los callejeos urbanos de *Frente a la vida* (1908) por la ventanilla de un renqueante autobús, desde la que, al recorrer el itinerario de ida y vuelta al corazón del viejo reino en *Del llano a las cumbres (Pirineos de Aragón)* (1926), se deja impregnar de nuevo por las instantáneas de ese mismo paisaje en que había ambientado sus narraciones.

Su actividad como promotor y aglutinador de la cultura regional —patente en la antología *Cuentistas aragoneses en prosa*, de 1910— aliena su más importante dimensión de estos años, la tan novecentista de fundador y animador de empresas periodísticas regionales. Al margen del episódico antecedente del semanario satírico *Mi Niño* (1905-1906), la mencionada *Revista Aragonesa*, sus

diarios *La Correspondencia de Aragón* —que fundó y dirigió durante el año 1910— y *La Crónica* (1912-1920) y el semanario *Aragón* (1912-1917) —cuyas direcciones abandonó al trasladarse a Madrid en 1916— son la plataforma novecentista para la difusión de sus propuestas de reformismo burgués. En la base de todos estos febriles afanes se encuentra un talante regeneracionista y, en concreto, la asunción del legado de Joaquín Costa, quien encontró en el joven Mercadal a un apasionado divulgador, con la cartilla costista que viene a ser *El estudio de nosotros mismos* (1913), el *Ideario de Costa* (1919) —antología de su pensamiento varias veces reeditada— y la más tardía *Joaquín Costa: historia, política social: patria* (1961). Elocuente es, en este sentido, su novela-reportaje en clave *Los cachorros del León* (1912), redactada desde la emergencia testimonial de quien asiste a los últimos estertores y entierro de «Juan Corazón» y denuncia indignado la farsa de la apropiación política de sus sagrados restos mortales e ideológica. En definitiva, el moderno regeneracionismo de este Ortega y Gasset provinciano resume su pensamiento y modela el pragmatismo de todas sus empresas, de sus intervenciones públicas y de sus cientos de artículos doctrinales, en la convicción de que el mejor conocimiento de la realidad aragonesa es el paso previo para el progreso regional.

Pero la concesión del Premio Nacional de Literatura en 1935 por su *Historia del Romanticismo en España* (publicada en 1943) demuestra que sus inquietudes también planeaban con provecho en otros ámbitos intelectuales. Desde 1916, y ya en la capital madrileña, fue redactor de *La Correspondencia de España e Informaciones*, redactor-jefe de *El Tiempo*, responsable de la página literaria del importante diario orteguiano *El Sol* y

director del *Boletín de Fomento e Inmigración* y del prestigioso *El Imparcial*. Desde Madrid enviará también sus colaboraciones a *La Voz de Aragón* y a *Aragón*. En *Propios y extraños (vida literaria)* (1929) reunirá algunas de sus colaboraciones periodísticas. Con el mismo ímpetu que animó sus empresas zaragozanas, compra y dirige la editorial Babel, en cuyo abanico de colecciones hubo un lugar para la «Argensola» de autores aragoneses. Los más prestigiosos escritores del momento se dieron cita en *La Novela Mundial*, colección de novela corta semanal de ciento treinta y seis títulos, que fundó y dirigió desde 1926 hasta su cierre dos años más tarde, y a la que contribuyó con la ya mencionada *El «paso» de Pajares* (1928). Muestra de su instinto de recopilador son las *Quinientas agudezas infantiles* (1934) y *Los cantores de la Sierra* (1936), mientras que su progresiva propensión a incursiones eruditas daba un granado fruto en la seductora amenidad de la recreación del ambiente universitario salmantino de *Estudiantes, sopistas y pícaros* (1935).

Las servidumbres de los años bélicos —marcados por crónicas de trincheras como *Frente y retaguardia (Impresiones de guerra)* (1938) y por la voluntariosa loa antologal *Ideario del Generalísimo* (1937), a quien quizá pudo ofuscarle como nuevo «cirujano de hierro» y por la colaboración en empresas editoriales y periodísticas del Régimen— dejan paso desde 1944 a un García Mercadal entregado a la soledad del estudio desde su puesto de bibliotecario en el Instituto de Reforma Agraria de Madrid. Quien ya lo había sido del Casino de Zaragoza, y eficaz autor en 1916 de un inventario de sus fondos, se reencuentra ahora con su vieja pasión por la consulta de archivos y hemerotecas. Hombre de fidelidades,

edita y reconstruye las biografías y las obras dispersas de los grandes escritores finiseculares y novecentistas, cuya amistad compartía desde los primeros años del siglo, en que había tomado contacto con ellos durante su primera estancia en el Madrid universitario y ateneístico. Numerosas biografías, antologías y traducciones y colaboraciones periodísticas de prolija enumeración jalonarán hasta los últimos días de su vida la ejemplar trayectoria intelectual de este «zaragozano ausente», aunque de presencias fecundas y perdurables.

José Luis Calvo Carilla



**Pablo Gargallo Catalán**

Maella (Zaragoza), 1881 - Reus 1934

Pablo Emilio Gargallo Catalán nace en Maella (Zaragoza) el 5 de enero de 1881. Hijo de Mariano Gargallo y Petra Catalán, es el mayor de cuatro hermanos.

La familia Gargallo, de origen campesino (aunque Mariano era entonces conductor de diligencia, y nunca herrero), se traslada a Barcelona en 1888.

Hacia 1890, Mariano Gargallo era jefe de bomberos del Teatro del Liceo, y Pablo, estudiante en la Escuela de La Galera, dirigida por Jaume Viñas.

En 1895, trabaja durante varios meses en un taller de alfarería, hasta que su tío Fidel Catalán le consigue un puesto de aprendiz con Eusebi Arnau i Mascort. Al mismo tiempo, asiste a clases nocturnas de dibujo.

Participa por primera vez en una colectiva, la *IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas* de Barcelona, celebrada en 1898.

Alrededor de 1900, frecuenta la tertulia de *Els 4 Gats*, estableciendo amistad con Picasso, Angel y Mateu Fernández de Soto, Nonell, Canals. Asiste a la Escuela de La Lonja, donde Agapit Vallmitjana i Barbany será su maestro de escultura.

En La Lonja, obtiene en 1902 una bolsa de viaje para estudiar en París, pero la inesperada muerte de su padre imposibilita su marcha.

Prorrogada su bolsa de viaje, marcha a París en octubre de 1903, conoce a Max Jacob, se apasiona por los museos y estudia la obra de Rodin.

Regresa a Barcelona en marzo de 1904. Para recuperarse de una crisis de salud, permanece algún tiempo en La Garriga, donde realiza la *Chimenea del doctor Petit*. Dibuja los primeros estudios del *Gran profeta*.

En 1905 realiza el busto de *Josep Lluís Pellicer* (hoy en una fachada del Museu d'Art Modern de Barcelona). Trabaja como medallista para Juli Vallmitjana.

Su primera individual tiene lugar en el Salón Parés de Barcelona, en febrero de 1906. Domènech i Montaner le contrata para ejecutar la decoración escultórica del *Hospital de la Santa Cruz y San Pablo*. Marcha a Madrid y trabaja una breve temporada, como medallista, con Agustín Querol. Por estas fechas realizará en

el cementerio de Canet de Mar, por encargo de Domènech i Montaner, los *Cuatro evangelistas* del panteón de la familia Font. Participa en la Exposición General de Bellas Artes celebrada en Madrid.

Ya recuperado, en 1907 le encargan la decoración exterior del Teatro Bosque, de la que se conservan los bajorrelieves de *Picasso*, *Nonell*, *Ramón Reventós* y el propio *Gargallo*. Vuelve a París, trabaja para el escultor Wléric y realiza su *Pequeña máscara con mechón*, primera en chapa metálica.

Entre 1908 y 1910 realizó esculturas para el interior del *Palacio de la Música Catalana*, de nuevo por encargo de Domènech i Montaner.

Tras un nuevo y breve viaje a París, en 1909, recibe los encargos del *Monumento al actor Lleó Fontova* y del relieve *Terrasa a Guimerá MCMIX*.

En junio de 1910 se inaugura, en el Parque de la Ciudadela, el monumento a Fontova. Efectúa un nuevo encargo para el Teatro Bosque.

Participa en la *VI Exposición Internacional de Arte*, del Ayuntamiento de Barcelona, celebrada en 1911, obteniendo medalla de segunda clase. Aparece incluido en el *Almanach dels noucentistes*. Concluye sus trabajos para el Hospital de la Santa Cruz y San Pablo, al tiempo que inicia, con *Máscara con mechón*, su *primera época del cobre*. Los arquitectos Guardiola y Catá le encargan trabajos escultóricos para la reforma de la fachada del *Teatro Principal de Tarrasa*.

Concurre a la *Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura*, de 1912, obteniendo mención honorífica. Vuelve a París, donde se empadrona en enero de 1913. Conviene otra vez con sus amigos Picasso, Hugué, Gris, Soler Casabón, Jacob, y retoma o inicia su amistad con Raynal, Modigliani, Modot, Reverdy,

Princet. Gris le presenta a los marchantes Léonce Rosenberg y Antoine Level, que adquieren sus primeras obras en chapa metálica.

En 1913, Juan Gris le presenta a Magali Tartanson, costurera francesa de diecinueve años, que había de convertirse para él en ejemplar compañera.

Mientras pasaba el verano de 1914 en Barcelona, se declaró la I Guerra Mundial. Regresa rápidamente a París e intenta alistarse, pero le rechazan por su endeble salud. Decide trasladarse a Barcelona con Magali.

Pablo y Magali se casaron el 4 de agosto de 1915 en la iglesia de San Juan del barrio de Gracia. Sufre otra crisis de salud, que le mantendrá limitado a trabajos de pequeño formato, parte de los cuales expone en la Sala Valentí. Realiza el relieve *Angel rezando*, que se conserva en el cementerio de Sans (Barcelona).

La entidad *Foment del Teatre Catalá* le encarga, probablemente a finales de 1915 o principios de 1916, el monumento al actor Iscle Soler. Presenta su tercera individual, en las Galerías Laietanes de Barcelona, en octubre de 1916.

Durante 1917 mejora su salud y acepta nuevos encargos, como la *Estatua tumbal de la señora Pidelasserra*, 1918 (en el cementerio de Sans).

En 1918 participa en la primera *Exposició d'Art de Barcelona*. El 21 de abril se inaugura, en plaza de la Igualdad, el *Monumento a Iscle Soler*.

En 1919 participa en la *Exposición Hispano-Francesa* de Zaragoza.

En octubre de 1920 es nombrado profesor de Escultura y maestro de Repujado de la Escuela Técnica de Oficios de Arte, y este mismo año, o quizá el siguiente, profesor de Escultura de la Escuela de Bellos Oficios. Aquí se inicia su amistad con Llorens Artigas, Corberó, Solanic, Serra, Humbert, Miró, Benet. Desde este

año y hasta 1923 realizará en chapa de plomo casi todas sus obras no fundidas, desarrollando el que denominamos *intermedio del plomo*.

Según lo previsto, la *Exposición d'Art* de Barcelona de 1921 le dedica una Sala Especial de Escultura. En octubre, la Mancomunidad le nombra profesor de Escultura Aplicada al Repujado de la Escuela Técnica de Oficios de Arte.

En junio de 1922 nace Pierrette, única hija de Magali y Pablo.

Desde 1923 inicia su *segunda época del cobre*, diferenciada por la ejecución de figuras completas y por el uso casi total de volúmenes cóncavos.

En mayo de 1924 es destituido de sus cuatro cargos de profesor. Regresa con Magali y Pierrette a París y trabaja intensamente con el apoyo de sus amigos y de los marchantes Rosenberg y Level. Ha comenzado a utilizar plantillas previas, en cartón, que le permiten realizar versiones y ampliaciones de una misma escultura.

Participa en la exposición oficial de arte francés contemporáneo presentada en 1925 en Tokyo y Osaka.

Obsesionado por una obra que será decisiva en el conjunto de su producción, en 1926 realiza en chapa de cobre la *Cabeza de profeta*.

En 1927 participa en la exposición de arte francés contemporáneo celebrada en Estocolmo. El Ayuntamiento de Barcelona le pide tres bocetos para el proyecto de ornamentación de la plaza de Cataluña, encargándole la ejecución de *El pastor de la flauta*, *La vendimiadora* y *El pastor del águila*.

La Exposición Internacional de Barcelona de 1929 le encarga, en junio de 1928, para el Estadio Olímpico de Montjuich, dos *Bigas* y dos *Jinetes*, conocidos actualmente como *Saludo*

*Olímpico (Atleta clásico y Atleta moderno)*. En 1985-86 se fundieron nuevos ejemplares de ambos atletas para el *Museo Pablo Gargallo* de Zaragoza. En 1991 se instaló un nuevo ejemplar de las bigas, fundido en bronce, en el parque deportivo Renfe-Meridiana de Barcelona.

A partir de 1929 Gargallo inicia su *época del hierro*, ya que será desde ahora cuando ejecute la mayor parte de sus esculturas férreas más significativas.

En diciembre de 1932 participa en la exposición *Arte español*, organizada en la galería Flechtheim de Berlín por la Sociedad de Artistas Ibéricos.

Durante 1933 prepara sendas exposiciones para Nueva York y Barcelona. Intenta fundir el *Gran profeta*, pero no consigue ayuda financiera.

Expone con gran éxito en la galería Brummer de Nueva York, en febrero-abril de 1934, y en la sala Parés de Barcelona en diciembre del mismo año. Viaja, con dos terceras partes de la exposición, hasta Reus, donde el Centro de Lectura le ha preparado un homenaje. Agotado, contrae una bronconeumonía que acaba rápidamente con su vida, falleciendo el 28 de diciembre, en una habitación del hotel Londres de Reus.

Rafael Ordóñez Fernández

### Ildefonso Manuel Gil

Paniza (Zaragoza), 1912

Nació en Paniza (1912), hijo de un farmacéutico originario de Daroca y que se estableció allí apenas un año después de la venida al mundo de nuestro escritor. En Daroca estudió en el colegio de escolapios —lo que suponía un viaje anual a Zaragoza para rendir exámenes en el Instituto— y comenzaron sus primeras aficiones



por la lectura y por la escena, pues su padre era empresario del teatro local. En 1926 publicó sus primeras colaboraciones literarias adolescentes en los periódicos *Daroca* y *La Voz de Daroca* y en octubre de 1928 comenzó sus estudios de Derecho en la Facultad de Zaragoza, justo el año en que, a finales de diciembre, falleció su padre. Esta muerte —que se sumó a la de su hermana Victoria, todavía niña, tres años antes— cambió su vida, cerró una etapa muy feliz y, al cabo del tiempo, constituye todavía un hito en la constitución de su talante de madurez: el culto por la familia, la nota melancólica y contemplativa, la reflexión sobre el amor y la dependencia afectiva son temas que nunca ha abandonado.

En 1929 la familia se trasladó a Madrid, donde prosiguió sus estudios universitarios y publicó, a expensas del peculio familiar y a la vez que sus primeros artículos y reseñas en *La Voz de Aragón*, su primer libro: los versos de *Borradores* (1931), todavía muy ingenuos pero donde una métrica más libre, la deliberada búsqueda de sencillismo y la presencia de algunos temas modernos —como el

cine— revelaban los primeros contagios del talante de la época. En 1932 y con motivo de una conferencia en la Agrupación Artística Aragonesa, de Zaragoza, acerca de Jarnés y Sender, conoció a Tomás Seral y Casas. Con él y con el turolense Antonio Cano se formó el primer equipo de la revista *Noreste*, que sacó su entrega inicial en otoño de ese mismo año, pero ya en enero, en unión de sus amigos Ricardo Gullón y Julio Alfaro (a quienes conoció en la casa madrileña de Benjamín Jarnés a primeros de 1930), había puesto en las librerías otra revistilla poética, *Brújula*, de muy efímera trayectoria: duró cuatro números y la sucedió un *Boletín Ultimo* que no alcanzó más que uno y un solo suscriptor, Juan Ramón Jiménez.

En enero de 1934, Gullón y Gil lograron sacar a la luz el primer número de la revista *Literatura*, algo más afortunada, pues conoció seis entregas hasta finales de año. En un momento crítico de la vida intelectual española, entre el compromiso artístico y los escapismos poéticos, el título de la publicación era suficientemente explícito: no negaban ninguna de esas dos opciones pero afirmaban sobre todo el valor comunicativo y emocional de la profesión de escritores que habían elegido. La revista fue madrileña por imprenta y colaboradores, pero sus tres números postreros —el último, doble— anunciaban como sede editorial la casa darocense de Gil. Paralelamente a la revista hubo una serie de libros, la Pen Colección, que sobrevivió por un año a la publicación matriz y en la que el escritor dio a conocer su segundo libro: *La voz cálida* (1934). La evolución con respecto a *Borradores* es notable. Gil conoce ya muy bien la poética del momento, usa espléndidamente el verso libre y la imagen de abolengo surrealista que debe algo —además del bello título— al libro de

Pedro Salinas *La voz a ti debida*, que, no en vano, nuestro poeta había reseñado calurosamente en *Literatura*.

En 1935, como funcionario del cuerpo técnico del Ministerio de Instrucción Pública, ocupó plaza en Teruel, donde le sorprendió la guerra civil. Fue encarcelado por los sublevados en el Seminario de la ciudad hasta marzo de 1937 y aquella dramática experiencia en que peligró gravemente su vida inspiró muchos años después un impresionante texto de *Poemaciones* («Nocturnamente ponen contra el muro...») y una dura pero ponderada novela testimonial, *Concierto al atardecer* (1993). Pero la guerra civil fue una obstinada y dolorosa presencia en la vida de un escritor ya marcado para siempre por ella: asoma en muchos de sus narraciones y poemas y es el nexo de unión de la mayor parte de los cuentos de *La muerte hizo su agosto* (1980). Y en función de lo que tuvo de experiencia colectiva, Gil ha defendido en términos muy elocuentes la existencia de una «generación del 36» y su indeclinable e inevitable pertenencia a ella. Puesto en libertad, hubo de incorporarse al ejército franquista y fue depurado de la Administración pública. Reinició la vida civil, siempre con graves dificultades personales, como profesor en el Colegio de Santo Tomás (donde conoció a la que desde 1943 había de ser su mujer: Pilar Carasol) y desde 1945 fue administrativo en el *Heraldo de Aragón*, en el que colaboró con frecuencia. Este último año reanudaba su carrera poética con *Poemas del dolor antiguo*, libro publicado por la colección madrileña Adonais, donde ya está presente su tono de reflexión moral sobre la vida y su contención expresiva que busca ceñirse a versos blancos pero de impecable forma clasicista. Todo lo cual, sin embargo, patentiza todavía más lo que el texto tiene de elegía de un mundo quebran-

tado y de fidelidad a sus supuestos vitales, como notó muy bien Jan Lechner al subrayar en los poemas su inequívoco y precoz talante inconformista. De 1950 fue otro importante libro de versos, mucho más nostálgicos e introspectivos, *El tiempo recobrado*, y un relato, *La moneda en el suelo*, que ganó el Premio Internacional de Primera Novela, convocado por el editor Josep Janés. Pero también, bajo su tersa superficie de narración al modo británico, se escondía la agria parábola del fracaso vital de un violinista que resultaba ser muy representativo de la generación truncada del escritor y, en el fondo, un secreto continuador del héroe pequeño-burgués derrotado, tan típico de la novela española de los años treinta.

En 1962 y por recomendación de su amigo Francisco Ayala decidió reemprender su vida en Estados Unidos. Había publicado otras dos novelas —*Juan Pedro, el dallador* y *Pueblonuevo*—, bastantes libros de versos, una tesis doctoral sobre José Mor de Fuentes, una traducción de *Os Lusíadas* y no pocos trabajos de crítica literaria. Los años americanos fueron muy intensos en la creación poética —*Los días del hombre, De persona a persona, Luz sonreída, Goya, amarga luz, Elegía total...*— que no abandonó al reintegrarse a España en 1981. El citado conjunto de *Poemaciones* o el más reciente de *Las colinas* (1992) se encuentran, sin duda, entre sus mejores obras, ahora afortunadamente aparecidas en un contexto de reconocimiento público que le faltó en los años de postguerra. En 1992 recibió el Premio Aragón, compartido con el periodista y crítico local Luis Horno Liria.

José-Carlos Mainer



**J. José Luis González Bernal**

Zaragoza, 1908 - París, 1939

Aprendiz de joyería, a los catorce años se matricula en la Escuela de Artes y Oficios y con posterioridad asiste a la Academia Bueno. Esta formación artística, iniciada en su ciudad natal, sería después completada en Barcelona. En la primavera de 1927 expone, por primera vez, en una muestra colectiva organizada por la Federación Aragonesa de Estudiantes Católicos y en el mes de marzo cede dos obras, tituladas *Bailaora* y *Fumaora* para una exposición organizada en favor de la familia del director de *La Voz de Aragón*, que acababa de fallecer. Es por entonces, a finales de los años veinte, cuando González Bernal entra en contacto con Tomás Seral y Casas y diseña las portadas de los libros *Campanarios* y *Circo* de la editorial Cenit. Entre sus amigos de esta época cabe recordar también a Gil Bel, Manuel Corrales, Juan Manuel Díaz Caneja y Honorio García Condoy. Hombre inquieto, el pintor se traslada en 1929 a Barcelona, donde compagina la copia del natural con trabajos para el Pabellón de la Metalmurgia de la Exposición Universal. En la Ciudad Condal frecuenta la tertulia

del Café Novedades, en la que se reunían una serie de colegas aragoneses. Con algunos de éstos: Martín Durbán, Manuel Corrales y Honorio García Condoy expone en la Sala Parés a finales de abril de 1929. Gracias a la venta de uno de sus cuadros, en el verano de dicho año, se traslada a París, en donde permanece unos meses.

En diciembre de 1929 presenta un cuadro y un dibujo en el Primer Salón Regional de Bellas Artes, celebrado en el Centro Mercantil. La primera exposición individual del pintor se inaugura el 30 de octubre de 1930 en el discutido Rincón de Goya. La muestra, en la que presenta 70 obras entre óleos y dibujos, suscita críticas y reacciones adversas. 1931 es un año en el que González Bernal desarrolla una intensa actividad expositiva; en febrero se presenta en la Galería Llibre de Barcelona, con un catálogo prologado por Jules Supervielle y en junio (mes en que se había desplazado a Madrid para asistir, probablemente como delegado por Zaragoza, al congreso general de la CNT) expone en el Museo de Arte Moderno, que le adquiere el óleo titulado *Maternidad*. Participa, así mismo, en el I Salón de Artistas Independientes de Santander y en noviembre la Sociedad de Artistas Vascos inaugura una muestra suya en Bilbao. En el mes de mayo de dicho año también expone de nuevo en Zaragoza, en el Centro Mercantil, junto con su amigo Manuel Corrales, presentando, en esta ocasión, 8 lienzos y 20 gouaches, entre los que abundaban las composiciones de carácter surrealista. La incompreensión demostrada hacia su obra por la mayoría de la crítica y del público determina su traslado definitivo a París y en aquel mismo mes emprende el viaje junto con Corrales. Con él compartiría durante un cierto tiempo un estudio en Monrouge (Porte d'Orleans).

Pese a ello, no rompe los lazos con su ciudad natal, como lo demuestra el hecho de que un año más tarde envíe dos carteles para las Fiestas del Pilar (certamen al que ya se había presentado en 1929). Además, González Bernal regresa en diferentes ocasiones a Zaragoza y, así mismo, pasa temporadas en el Pirineo, donde precisamente, durante el verano de 1935, traba amistad con Federico Comps Sellés.

Sus primeros tiempos en la capital francesa fueron extremadamente duros. Esta situación empieza a cambiar gracias al apoyo, tanto de índole moral como económico, que le brinda el poeta Jules Supervielle. El pintor aragonés, poco a poco, se va abriendo camino y en 1930 expone ya en el «Salon des Surindépendents». De sus últimos años en París se conocen muy pocos datos. No obstante, el retrato realizado a René Crevel y las referencias a Jacques Viot, que aparecen en su correspondencia, evidencian su relación con miembros del grupo surrealista parisino. Hay quien sostiene también que fue corrector de pruebas de la revista *Minotaure*. De lo que si queda constancia, es de que en 1934 expone en la prestigiosa galería de Jacques Bonjean. González Bernal durante un tiempo se aloja en el Colegio Español de la Ciudad Universitaria de París, en el que organiza una gran exposición de pintura y escultura de vanguardia con obras de: Bores, Castellón, Dalí, Gargallo, Grassi, Julio González, González de la Serna, Juan Gris, Sunyer, María Blanchard, Miró, Picasso, Gregorio Prieto y Hernando Viñes, además de las suyas. La muestra estuvo abierta al público del 24 de mayo al 3 de junio de 1935 y en el catálogo se incluye un texto de presentación firmado por Jean Cassou. Un año más tarde, es decir, en 1936, el pintor aragonés participa en la gran exposición «El arte

español contemporáneo, pintura y escultura» celebrada en el Jeu de Pomme de París.

Al estallar la Guerra Civil, pese a su precario estado de salud, González Bernal regresa a España y lucha en las filas del bando republicano en San Sebastián. Sin embargo, poco tiempo después es llamado a Madrid para colaborar en el Servicio de Información, posteriormente Ministerio de Propaganda. Un empeoramiento de su afección pulmonar le obliga a trasladarse a Valencia y desde allí a Barcelona, en donde es operado por su amigo el doctor Vizcaíno. Tras su convalecencia regresa de nuevo a París, incorporándose a las labores de la Oficina de Turismo y Propaganda de la República. A consecuencia de la tuberculosis que le aquejaba desde hacía tiempo, el pintor fallece en Malmaison, cerca de París, el 18 de noviembre de 1939.

Las primeras obras catalogadas de González Bernal datan de 1927. Desde esa fecha y hasta su marcha a París, su producción, estilísticamente muy diversa, evidencia un notable esfuerzo de actualización vanguardista. En este período destacan una serie de retratos de familiares y amigos, en los que ensaya desde el retrato a línea a los planteamientos neocubistas. En torno a 1930 el surrealismo se convierte ya en la opción prioritaria, aunque no exclusiva. La escasez en España de obras de sus últimos años dificulta el estudio del pintor, pero, sin duda, entre lo mejor de su producción se hallan sus personalísimos paisajes. El pintor hace también incursiones en otros campos, al ilustrar una obra de Rodríguez Pintos y al hacerse cargo del diseño de los figurines de «Le Nouveau Monde» de Supervielle, que fue estrenada en la Comédie Française. González Bernal nos ha legado también una serie de poemas, cuyos temas prioritarios son el amor y la

muerte. Una peculiaridad del pintor es la utilización de diferentes firmas. En aquellas obras que consideraba de importancia menor, empleó los nombres de Kirbi, Karmas y Van Mopples y en las de mayor envergadura aparecen, indistintamente, Juan José, J. José, G.B., González Bernal y Bernal, a secas, que es como le llamaban sus amigos.

Lucía García de Carpi



**Benjamín Jarnés Millán**

Codo (Zaragoza), 1888 - Madrid, 1949

Ensayista, narrador, biógrafo y traductor. Inicia su formación en el Seminario de San Carlos de Zaragoza, etapa en la que adquiere un sólido conocimiento del mundo clásico. Abandona el Seminario en 1908. En 1910 ingresa en el Cuerpo Técnico Administrativo del Ministerio de la Guerra, primero en Marruecos y luego en Madrid, desde 1920. Jarnés hace su entrada en la vida literaria de la capital hacia 1923, y desde 1925, Ortega y Gasset y Fernando Vela lo reciben en las páginas de *Revista de Occidente*. Forma parte del consejo editorial de

*La Gaceta Literaria* en 1929, año en el que, junto a Guillermo de Torre, acepta la dirección de *La Gaceta Americana*. Es colaborador de *Alfar*, *El Sol*, *Crisol*, *Luz*, *La Vanguardia* y *La Nación*, entre otras publicaciones, incluida *Noreste*. En 1939 ha de exiliarse, primero a Francia y luego a México. Allí prosigue su actividad literaria y trabaja como profesor, hasta que regresa a Madrid en 1948 aquejado de una grave enfermedad.

La estética jarnesiana parte de una imprescindible interrelación entre lo vital y lo artístico, como ha glosado ampliamente Emilia de Zuleta. En esta dualidad al arte le corresponde la función de ser un modo de conocimiento de «la profunda realidad de los seres y las cosas», de modo que entre los dos elementos citados se establece una suerte de simbiosis. El concepto de «gracia» resulta capital en esta teoría de raíces orteguianas. Se trata de «una espontaneidad largamente cultivada» que ha de presidir cualquier manifestación del arte o de la vida misma, para salvarlos a través de un equilibrio capaz de superar los opuestos, aspecto sobre el que versan los diálogos de *Eufrosina o la gracia* (1948). Semejante planteamiento en una época de extremismos como son los años veinte y treinta de este siglo convierten a Jarnés en un intelectual que recibirá frecuentes ataques, a pesar de que supo tomar partido cuando las circunstancias lo requirieron. En todo caso, lo cierto es que cada vez más se alza la figura del autor aragonés como la de un teorizador de la cultura contemporánea que termina por promover tolerancia y afirmación.

Jarnés destaca del arte nuevo la libertad, la espontaneidad, la afirmación de la hora presente y, sobre todo, su intensa atención a la vida. Percibe que el máximo representante español de los tiempos modernos es un creador con evidentes resonancias en el

panorama de la joven literatura en Zaragoza: Ramón Gómez de la Serna. Como él, Jarnés recibió influencias del futurismo, del cubismo literario y del surrealismo; y, como él, estuvo fascinado por la más radical expresión de la modernidad artística: el cinematógrafo. Al respecto hay que subrayar una realización jarnesiana: *Cita de ensueños (Figuras del cinema)* (1936), que ha sido considerada por Carlos Gortari como uno de los mejores textos españoles sobre el cine. Entre otros escritos ensayísticos vale la pena recordar ahora: *Ejercicios* (1927), *Rúbricas (Nuevos ejercicios)* (1931), *Fauna contemporánea. Ensayos breves* (1933), *Feria del libro* (1935), *Cartas al Ebro (Biografía y crítica)* (1940) y *Ariel disperso* (1946).

La novela es para Jarnés el arte de crear a un hombre, como avisa María Pilar Martínez Latre, objetivo que nuestro autor quiere realizar a partir de las *Ideas sobre la novela* de Ortega. El resultado es un tipo de relato con un componente metafórico muy destacado que puede encuadrarse en lo que Ricardo Gullón llama «novela lírica». Estamos ante un género abierto que acepta lo poético, pues no en vano, según Jarnés, «la poesía es el género supremo de todas las artes», pero también lo ensayístico, y quizá no esté de más advertir que se ha aplicado a la narrativa jarnesiana el adjetivo «intelectual». Por encima de estos intentos clasificatorios que contribuyen a explicar en parte la dificultad que padece la labor más creativa del literato para capturar lectores, ha de tenerse en cuenta que su obra se sitúa al lado de los creadores de la nueva novela europea; Huxley, Joyce o Giraudoux principalmente. Por otra parte, es posible que no sea del todo erróneo acercarse al conjunto de su novelística a partir del concepto de «género intermedio», que el autor de *Eufrosina* acuñara

para los libros de Baroja y que hace extensivo a todos los géneros de la época. En efecto, una definición eficaz de la novela de Jarnés ha de hacer constar su carácter «intermedio», fronterizo entre narrativa, lírica y ensayo, como también entre vida y literatura. A la postre, en esa peculiaridad radica su gran aportación a la novela española de nuestro siglo, así como su derrota.

Vinculado al grupo de narradores conocido como «Nova Novorum», colección del sello editorial de *Revista de Occidente*, los títulos de sus novelas son *El profesor inútil* (1926), *El convidado de papel* (1928), *Paula y Paulita, Locura y muerte de Nadie* (1929), *Teoría del zumbel* (1930), *Escenas junto a la muerte* (1931), *Lo rojo y lo azul* (1932), y ya en el exilio *La novia del viento* (1940) y *Venus dinámica* (1943). La «Nueva Biblioteca de Autores Aragoneses» publicó en 1980 *Su línea de fuego*, relato sobre la contienda civil, inédito hasta entonces, que fue redactado entre 1938 y 1940. Los personajes de sus ficciones poseen una evidente carga autobiográfica y se muestran observadores, reflexivos e irónicos, rasgos que los relacionan con las criaturas más definitorias de Gabriel Miró y Ramón Pérez de Ayala. Sea como fuere, la mezcla de inseguridad y de búsqueda que individualiza a los protagonistas jarnesianos los pone en la dirección de los seres inventados por Gómez de la Serna. Sin duda, el personaje unitario de estas narraciones les da una gran coherencia, como también el tema de fondo que domina en la mayoría de ellas: el artista sensible como resonador de la belleza circundante, en palabras de J. S. Bernstein.

Por fin hay que nombrar el género biográfico. El éxito que goza en nuestro siglo parece ir ligado a la importancia que adquieren las ciencias

del hombre, de manera que no supone sino una manifestación del deseo de conocer al individuo. Con lo que llevamos dicho de las ficciones jarnesianas, no extrañará su interés por la biografía. Benjamín Jarnés no sólo las escribe, sino que también medita sobre lo que él considera un subgénero o género inferior en continuo conflicto con la historia y la novela. A la postre consiste en la traducción de un hombre por otro, esto es, el biógrafo ha de interpretar y evaluar al personaje, con una dificultad entre otras muchas, a saber, la tendencia de todo creador a la autobiografía. Es decir, que estas obras se debaten entre dos vidas, dos «textos desconocidos», por lo que una cualidad esencial de todo biógrafo ha de ser la cautela. Dentro de sus contribuciones en este terreno sobresale el grupo de las dedicadas a personalidades del siglo XIX: *Sor Patrocinio. La monja de las llagas* (1929), *Zumalacárregui, el caudillo romántico* (1931), *Castelar, hombre del Sinaí* (1935) y *Doble agonía de Bécquer* (1936). En el exilio conviene nombrar por su carácter «metabiográfico» *Stefan Zweig. Cumbre apagada* (1942). En cuanto a las traducciones, únicamente se recordará la de la crucial novela de Remarque *Sin novedad en el frente* (1929), trabajo realizado en colaboración con Eduardo Foertsch.

José Enrique Serrano

### Francisco Marín Bagüés

Leciñena (Zaragoza), 1879 - Zaragoza, 1961

Fue el menor de siete hermanos, de los que a los dos varones el padre, veterinario en este pueblo monegrino, les dio estudios. Ignacio, el mayor, será sacerdote y Francisco empezará el bachillerato, que abonadonará a los quince años, al fallecer su padre, para



seguir su vocación de pintor. Pasó primero por el estudio de Mariano Oliver, que frecuentará durante unos tres años. A la vuelta de cumplir el servicio militar, se matriculará en algunas asignaturas de la nueva Escuela Elemental de Artes Industriales de Zaragoza, en las que obtendrá las más altas calificaciones. En 1903 pasó a la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid para seguir tres cursos, completando simultáneamente su formación en el estudio de Rafael Hidalgo de Caviedes y realizando copias de retratos de Velázquez en el Museo del Prado.



Obtuvo durante las tres convocatorias de 1905 a 1907 el primer premio del concurso artístico patrocinado en Zaragoza por la fundación nobiliaria de Villahermosa-Guaqui. A través de ellos y de haber sido seleccionado para exponer en la sección de Arte Moderno de la Exposición Hispanofrancesa de 1908, los críticos nacionales y extranjeros lo darán a conocer desde la prensa como el pintor más interesante de la nueva generación. Presentó cuatro cuadros de costumbres aragonesas (*La cocina* o *En la cadiera*, *Triando prescos*, *Pro-*

*bando el vino* y *Baturra con mantón blanco*) que destacaron sobre los de sus paisanos por el sobrio realismo y por los empastes aplicados con soltura y fuerza visual.

Aquel año de 1908 será también el de la gran oportunidad de Marín Bagüés para completar su expediente artístico al obtener mediante concurso la pensión convocada por la Diputación Provincial para ampliar estudios en el extranjero. Se trasladará a Roma y Florencia, donde permanecerá cuatro años, que serán los más trascendentales para la orientación de su pintura y también, como recordará siempre, los más felices de su vida.

En Roma se encontró con un ambiente en el que los pintores aragoneses habían alcanzado desde los últimos treinta años del siglo anterior un reconocimiento y prestigio muy reputado entre la colonia de artistas y los marchantes europeos. Baste recordar los nombres de Francisco Pradilla, Hermenegildo Estevan, a la sazón secretario de la Academia Española, Mariano Barbasán y Agustín Salinas, ambos también antiguos pensionados por la Diputación Provincial de Zaragoza.

Pero amplió su círculo de amistades a pintores europeos como el polaco Wenceslao Tarlo, el ruso Gurwiz o el suizo Girod, además de manifestar su admiración por la obra de los grandes pintores simbolistas como Arnold Böcklin y Franz von Stuck, cuyas exposiciones visitará en Venecia. Demostrará un manifiesto interés por los futuristas italianos, cuya exposición de febrero de 1912 visitó y estudió con gran atención en París, seducido por las fórmulas pictóricas para representar el dinamismo de las figuras en movimiento.

Como pensionado enviará a la Diputación dos espléndidos cuadros, cuyos temas y títulos le vinieron impuestos por la iconografía de la

santa patrona de la institución provincial: *El milagro de las rosas* (o *Santa Isabel de Portugal*) (Roma, 1910), concebido como un tríptico en combinadas claves prerrafaelistas, simbolistas y modernistas; y el segundo, por la efemérides histórica del quinto centenario del Compromiso de Caspe. Con el gran lienzo de *Los compromisarios de Caspe* (Florencia, 1912) obtendrá una medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de 1912. Su estilo es muy distinto al anterior, pues prevalecen en este friso de graves figuras históricas las referencias compositivas a la pintura florentina.

A su vuelta a Zaragoza, donde Marín Bagüés se instalará definitivamente, su pintura se alimentará en lo sucesivo de estas claves estéticas y del expresionismo neocubista de Delaunay, descubierto en años posteriores a través de revistas ilustradas, que adaptará, por ejemplo, a los dibujos y cuadros sobre el interior y el exterior de la catedral de León (1926). También la fuerte personalidad de Ignacio Zuloaga, su presencia física en Zaragoza en varias ocasiones, con motivo de la adquisición de la casa de Goya en Fuendetodos, y el éxito de su pintura le aproximarán coyunturalmente a su estilo en un cuadro como el de *El pan bendito* (1914), que adquirirá el Centro Mercantil de Zaragoza, en aquellos años en que, recién terminada su nueva sede, la Junta Directiva abordó un ambicioso plan de encargo o adquisición de obras de arte entre los artistas aragoneses.

Pero aunque el regreso a su ciudad estuvo alfombrado por los elogios de la crítica y el excelente estilo de su pintura, sin embargo, en pocos años las esperanzas profesionales y aspiraciones personales se derrumbarán, unidas a una aguda crisis de salud mental que le afectó a lo largo de 1916. Desde ese momento, Marín

Bagüés se aislará en su estudio del último piso del Museo de Bellas Artes, del que había sido nombrado conservador, y se recluirá en su mundo privado, ajeno a toda actividad expositora en Zaragoza, donde no volverá a exponer hasta 1951, y retraído del contacto con la mayoría de los artistas. Cuando pinte en 1919 una nueva versión de *Las tres edades* puede afirmarse que pone fin a la pintura de costumbres regionales y, en clave iconográfica, también a sus ilusiones afectivas más íntimas.

Como consecuencia de estas crisis encadenadas, Marín Bagüés dejará por un tiempo de pintar y se iniciará en el grabado, buscando un nuevo lenguaje artístico, aunque de logros estéticos limitados, pero con el que, al menos como terapia, dio desahogo a su conflictivo mundo interior. Los títulos de esta breve serie de dibujos preparatorios y de planchas que realizará entre 1916 y 1920 son suficientemente expresivos de esta crisis del pintor por las figuras alegóricas de confusa intencionalidad y las escenas fantásticas que representó: *Llega la muerte*, *Crimen en la noche*, *La nave de Petrarca*, *El príncipe encantado*. De un realismo más expresionista es la serie de seis grandes dibujos a tinta sobre los ciclos o acontecimientos sociales de la vida rural.

En los numerosos dibujos, en formato 12 x 17 cm, la mayoría realizados a lápiz de grafito o con la técnica y tonos amarrotados del lápiz-tinta, Marín Bagüés dejó a lo largo de sus años series de una gran expresividad por el apasionamiento y agitación con que interpretaba los paisajes, sin concesiones al pintoresquismo, ya fueran de León, Madrid, de Zaragoza, o de Sevilla después de la guerra civil y, sobre todo, de los alrededores del pueblo turolense de Castelserás, donde pasó la mayor parte de los veranos de su vida.

Aunque el espléndido cuadro de *La jota* (1932) tenga una ambientación aragonesa, sin embargo la preocupación de Marín Bagüés en este lienzo fue investigar la aplicación de procedimientos futuristas para la representación del movimiento en las dos parejas de bailarines y su integración en la visión panorámica de Zaragoza, con una perspectiva neocubista de los edificios, vistos desde el Cabezo de Buenavista. Parecida visión, deformadora y envolvente, aplicará a la escena de baños en el Ebro, que, a modo de friso decorativo, irá pintando entre 1934 y 1938.

En vísperas de la guerra civil, el proyecto de completar la decoración pictórica del templo del Pilar le absorberá todas sus energías e ilusiones. Empezó a trabajar concienzudamente en el programa iconográfico, que debía continuar el tema de las letanías en las cúpulas y bóvedas. Aunque la guerra hará olvidar esta empresa, el pintor seguirá desarrollando los temas marianos en apuntes y bocetos de color, que, a falta de otros encargos, le permitirán estar ocupado en la retaguardia.

Destacó Marín Bagüés como pintor de retratos, que prodigará sobre todo después de la guerra para las galerías institucionales o por encargo de particulares. Junto con Luis Berdejo serán los pintores más reconocidos y de mejores logros de este género en la pintura aragonesa de los años cuarenta y cincuenta. Además de la personalidad singularizada y viva de sus retratados, Marín Bagüés incorporó a su paleta unos amarillos cargados de pasta, que recuerdan la pintura de Van Gogh, los rojos, blancos y ocres que le dan a su pintura una fuerza cromática renovadora. Este cambio en su pintura lo imprimió también a los que pueden considerarse sus tres últimos cuadros de asunto costumbrista: *Carrera de pollos*, *Acarreo de mies* y

*Perdices*, los tres de los primeros años cincuenta, en los que además vuelve a replantearse procedimientos futuristas para captar la sensación de movimiento.

En octubre de 1961 el Ayuntamiento de Zaragoza y la Institución Fernando el Católico de la Diputación Provincial organizaron una gran exposición póstuma con más de trescientas obras, que en su mayor parte serán adquiridas por el Ayuntamiento, pasando al Museo de Zaragoza, donde durante bastantes años se exhibirá una selección en sala propia. Una nueva exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento patrocinará el Ayuntamiento de Zaragoza en octubre de 1979. Tuvo lugar en La Lonja y se expusieron ciento cincuenta y ocho obras.

Manuel García Guatas



**Santiago Pelegrín**

Alagón (Zaragoza), 1885 - Madrid, 1954

Santiago Pelegrín nació en Alagón (Zaragoza) en 1885. A la muerte de su padre, en 1888, ingresó junto con sus hermanos en el Hogar Pignatelli, institución benéfica patrocinada por la

Diputación Provincial de Zaragoza. Entre 1900 y 1908 se matriculó en diferentes cursos impartidos en la Escuela de Artes y Oficios y en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza. En 1908 optó a la plaza de pensionado de la Diputación Provincial de Zaragoza para realizar estudios en Roma, que ese año ganó el pintor Marín Bagüés. Al año siguiente recibió el encargo de pintar la sala comedor de la casa número 1 de la calle Chacón de Alagón. La intervención mural ocupa el techo de la habitación, de unos 18 m<sup>2</sup>, con un rayado a partir de la lámpara central, los zócalos imitan placados de madera y sobre las cuatro paredes se disponen seis escenas al óleo sobre yeso. Gracias a este trabajo pudo viajar a Madrid en 1910, ciudad en la que el pintor residió hasta su muerte en 1954.

La llegada de Santiago Pelegrín a Madrid no pudo ser más desesperanzada para un artista que soñaba con romper los moldes regionalistas en los que se había movido su producción aragonesa. Tras suspender el ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, consiguió realizar algunos cursos de pintura en el Círculo de Bellas Artes, en medio de extremas condiciones económicas, que arrastró el resto de su vida. La relación del pintor con los círculos más avanzados del ambiente madrileño aparece documentada en 1917, cuando entró a formar parte de la tertulia que tenía lugar en el café Zaragoza, que más tarde se trasladaría al bar Cascorro, y en la que participaban, entre otros, Alberto, Cristofol, Emiliano Barral, Climent, Rafael Botí y Enrique Azcoaga. Sin embargo, la primera vinculación con las manifestaciones plásticas del Arte Nuevo tuvo lugar en torno a 1925 dentro de la línea de lo que se llamó «retorno al orden» seguida por un buen número de artistas participantes de la ya mítica

ca exposición de los Artistas Ibéricos, entre los que hallamos a dos aragoneses: Luis Berdejo y Santiago Pelegrín. En 1926 ambos artistas compartieron espacio en el Centro Mercantil en la que fue una de las primeras exposiciones de carácter renovador que se celebraron en Zaragoza. Las cuarenta obras que presentó mostraban la evolución de su pintura desde 1919 hasta su producción última, preocupada por romper con la visión más tradicional del arte dentro de la línea marcada por la influencia de artistas como Sunyer o Vázquez Díaz. Tras la exposición, el Centro Mercantil le encargó la copia del tapiz *El pelele* de Goya para decorar el salón Goya de sus dependencias. Un año antes, la figura central del tapiz le había valido el segundo premio en el concurso de carteles organizado por la Junta del Centenario de Goya.

Por estos años, Pelegrín se hallaba inmerso en la investigación que tenía como principal motivo la reinterpretación de los primeros lenguajes de vanguardia en una suerte de mezcla cubo-futurista, que protagonizó la obra realizada entre 1927 y 1928. El resultado de su trabajo lo mostró en la exposición individual que tuvo lugar en Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid en 1928 y que levantó los ánimos de algún sector de la crítica y del público escandalizado ante este nuevo, aunque efímero, resurgir de la vanguardia más decidida. Entre las 24 obras, realizadas en 1923, 1926, 1927 y 1928, destacan *La Gaceta Literaria*, *Jazz-Band*, *Verbena*, *El profesor inútil*, *Aguaducho*, *Atocha-Cuatro Caminos* o *La venus del radiador*. La aventura cubista llegó a su fin en 1928 para dar paso a una obra que recupera los valores clásicos estrechamente relacionados con la estética depurada del grupo *Novecento*, y derivados, en buena parte, de la influencia que el libro de Frank Roh, *El rea-*

*lismo mágico*, tuvo en la trayectoria de numerosos artistas; además de la influencia de Picasso o Derain, artistas por los que Pelegrín sentía profunda admiración.

En 1929 participó en el Primer Salón Regional de Bellas Artes que se celebró en el Centro Mercantil de Zaragoza, con dos obras: *Jazz-Band* y una naturaleza muerta. Al año siguiente, volvió a presentar a la segunda edición de estos salones otras dos obras: *Mujer con huevos*, que respondía a sus últimas preocupaciones, y un bodegón. En 1930 participó también en el II Salón de los Independientes que tuvo lugar en los salones del *Heraldo de Madrid* con dos obras: *La venus del radiador* y *Mujer con huevos*; y en el II Salón de Otoño madrileño con tres pinturas de años anteriores: *Atocha-Cuatro Caminos*, *El profesor inútil* y *Aguaducho*.

Pocos días después de proclamarse la República, el periódico *La Tierra* de Madrid recogió el manifiesto de la AGAP (Agrupación Gremial de Artistas Plásticos) que llamaba la atención al nuevo Gobierno sobre una serie de transformaciones necesarias en el terreno de las artes plásticas. Entre los firmantes del manifiesto encontramos a Santiago Pelegrín junto a Barral, Climent, Renau, Pérez Mateos, Moreno Villa, entre otros. En el mes de mayo del mismo año, Pelegrín participó en la Exposición de la Federación de las Artes que tuvo lugar en el Ateneo de Madrid, cuyos expositores pertenecían en su mayoría a la AGAP. Una y otra formación no tuvieron continuidad, aunque fueron los embriones de la formación de un frente cultural que agrupó a los artistas e intelectuales que ofrecieron su compromiso incondicional a la República. El compromiso ideológico y político de Santiago Pelegrín con el nuevo Gobierno marcó decisivamente su evolución artística, que desde

este momento pasó a convertirse en vehículo de expresión de la nueva cultura.

En 1932 consiguió las plazas de profesor numerario de las clases de Pintura de Taller y Decorativa y de Dibujo Publicitario, que impartió en los locales de Fomento de las Artes. En mayo de este año participó con cuatro obras en la exposición de la Nueva Federación de las Artes celebrada en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Colaboró intensamente con la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura (AIA) desde su trabajo en los talleres que elaboraban todo tipo de material propagandístico.

En 1936 participó en la exposición *L'Art Espagnol Contemporain* celebrada en el Jeu de Paume de París, y al año siguiente fue uno de los seleccionados en la exposición del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937. Las obras que allí llevó se incluyeron en una línea de realismo expresionista que, si bien dejan claro su compromiso con la República, plásticamente ofrecen dificultades en su resolución final.

El final de la guerra supuso para Santiago Pelegrín, como para tantos otros artistas, el fracaso de todos los ideales que habían dado sentido a su experiencia vital y, en consecuencia, a su pintura. A partir de estos años, su producción se redujo a escenas de paisaje, bodegones y retratos de familiares próximos, dentro de una línea de trabajo alejada por completo de la investigación que había caracterizado su etapa anterior. No obstante, volvió a presentarse a algunas exposiciones nacionales y realizó dos exposiciones colectivas en los salones Macarrón y en la librería Clan de Madrid, en 1944 y 1947, respectivamente. Tras su fallecimiento en 1954, se le dedicó una exposición de homenaje y recuerdo en el Círculo de Bellas Artes ma-

drileño, y su obra entró a formar parte de exposiciones colectivas que tenían como principal finalidad recuperar la memoria de nuestras vanguardias históricas, entre las que destacaron la celebrada en Darro en 1960, *Arte español 1925-1935 (de la Exposición de los Artistas Ibéricos al ADLAN)* y *Cubismo*, organizada por la galería Multitud de Madrid en 1975.

Su nombre y su obra son reconocidas en la exposición *Santiago Pelegrín. 1925-1939. Los límites de una utopía*, celebrada en 1995 en el Museo Pablo Gargallo, organizada por la Diputación General de Aragón y el Ayuntamiento de Zaragoza.

Chus Tudelilla



### Pablo Remacha

Calatayud (Zaragoza), 1903 - Zaragoza, 1964

Pablo Noguerras Remacha nace en Calatayud el 20 de diciembre de 1903. Descendiente de una familia de artesanos del hierro, comenzó el aprendizaje del oficio cuando todavía era un niño en el taller paterno situado en

la plaza de San Benito, frente al antiguo claustro de la iglesia del Santo Sepulcro.

Su afición predilecta no eran los juegos y entretenimientos propios de la infancia, sino pasar horas y horas delante de la fragua para construir pequeños objetos de hierro. A la vista de tales inclinaciones, su padre, José María, no escatimó esfuerzos para que tuviera una formación adecuada y por ello, además de enseñarle el oficio con denuedo, lo mandó a la academia del fotógrafo y pintor bilbilitano Emilio Vidal para recibir clases de dibujo.

A los 18 años, ya lograda la maestría del oficio, realizó sus primeras obras artísticas e ideó un procedimiento para repujar, tarea que no había aprendido en el taller de su padre, donde se dedicaba, principalmente, a la forja y al cincelado.

En el año 1923 participó en el II Salón de Artistas Aragoneses, celebrado en el Centro Mercantil de Zaragoza; y en el mes de septiembre del siguiente año, durante las fiestas patronales de Calatayud, presentó su primera muestra individual coincidiendo con el homenaje celebrado, a iniciativa del *Heraldo de Aragón*, a la mujer bilbilitana. Con motivo de este evento la ciudad recibió a importantes personalidades del mundo del arte, de la literatura y del periodismo —Concha Espina, Pablo Luna, Mariano Benlliure, Torcuato Luca de Tena y Lucrecia Arana, entre otros—. Los que visitaron su exposición, quedaron gratamente impresionados; de hecho el artista vendió buena parte de sus obras, que, por aquel entonces, presentaban una traza inspirada claramente en la rejería y cerrajería clásicas.

A raíz de esta exposición, el *Heraldo de Aragón* sugería, desde sus páginas, la concesión de una pensión del municipio de Calatayud o de la

Diputación Provincial para apoyar al joven y prometedor artista, pero ésta sobrevendría unos años más tarde.

Un mes después, celebró otra muestra individual en los Salones de la Agrupación Artística Aragonesa, compuesta de treinta y tres obras (lámparas, bandejas, apliques, faroles, hacheros, etc.) de hierro forjado y repujado en bronce y hierro.

Mientras estas exposiciones se sucedían, su padre advirtió la conveniencia de que Pablo continuase su educación artística y, sin más dilación, decidió su marcha a Madrid donde cursaría estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Allí le impartieron clases de dibujo, pintura, escultura y modelado profesores tan célebres como Marcelino Santamaría, Aniceto Marinas o José Capuz que, además de completar su formación, depuraron su estilo, dotándolo de una mayor definición y firmeza.

Al mismo tiempo que asimila la enseñanza teórica, y gracias a la intervención de su paisano el pintor restaurador José María Cabrera, trabajará en el taller de Juan Tomás Pontones, una de las figuras más representativas de los hierros castellanos.

En Madrid, además de sus frecuentes visitas a museos y exposiciones, tendrá mayor acceso a la lectura de revistas y libros de arte procedentes de Europa. A través de ellos descubrirá el vigoroso movimiento de renovación que se estaba produciendo dentro de las artes decorativas, perceptible en las obras presentadas a la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas, celebrada en París en 1925. Ante él emergen tres grandes maestros en el trabajo de la forja: Edgar Brandt, Kiss y Zuavo, verdaderos revolucionarios del arte del hierro. En ellos este material, por su ductilidad y elasticidad plásticas, se transforma en los objetos más diversos, convertidos en pura filigrana.

Todo ello influirá en el joven Remacha, que abandonará las trazas arcaicas anteriores e incorporará los aspectos más representativos del Art Déco, aunque manteniendo su personal modo de expresión, su estilo. A partir de este momento se producen las obras de mayor innovación y contenido artístico.

Finalizado el curso, regresará a su pueblo natal, donde se dedicará por entero al trabajo de la forja. Realiza en hierro pequeñas figuras, entre las que destacan un *San Francisco de Asís* y un *Violinista*, que presentará durante el mes de octubre en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. La crítica le fue muy favorable al proclamarle como un artista genial que venía a revolucionar el arte del hierro.

Durante el curso siguiente, la Diputación Provincial de Zaragoza le concede una beca para continuar sus estudios, motivo por el cual abandonará el taller de Pontones para dedicarse por entero a su vocación creadora.

En 1926 acude a la Exposición Nacional de Bellas Artes y obtiene medalla de tercera clase por el conjunto de su obra, formado por *Goyesca*, *Bicha*, aplique de pared, llamador gótico, velón portátil, dos platos y percha. La primera de ellas constituirá el envío que más tarde realiza a la Diputación, en cumplimiento del compromiso adquirido como pensionado.

Pablo Remacha seguirá trabajando con ilusión y tenacidad, concurrendo a numerosas exposiciones, en las que logrará destacados galardones, como el Premio Nacional en el Concurso de Arte Decorativo celebrado en Madrid, en 1929, con la obra *Minerva*; Diploma de Honor en la Exposición Internacional de Lieja, a la que presentó el grupo escultórico *Los borrachos*; segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes

de 1930 con *Copa decorativa*; medalla de honor en los IX y X Salones de Artistas Aragoneses de 1951 y 1952; y primer premio en la Exposición Internacional de Artesanía, de 1953.

La fama alcanzada por el artista es notoria, hasta el punto de que el director de un taller de hierros artísticos de París, a través de la pianista zaragozana Pilar Arnal, contactó con él solicitando su colaboración. Remacha accedió gustosamente, sobre todo dada la oportunidad que le brindaba la residencia en París de conocer a su admirado maestro Edgar Brandt. Durante los dos años de permanencia en la capital francesa se dedicó al estudio y trabajo del hierro, y conquistó un notable prestigio. A pesar de ello, el artista decidió volver a su pueblo natal y establecerse en el taller paterno.

En 1934 contrae nupcias con una muchacha bilbiliana, Marcela Escolano. Al poco tiempo, en busca de nuevos horizontes, el matrimonio se trasladará a Burgos invitado por un antiguo condiscípulo de la etapa madrileña: el escultor Félix Alonso. En aquella ciudad abrirá su fragua y accederá a una plaza como profesor de forja artística en la Escuela de Trabajo.

Tras pasar una decena de años en aquella ciudad, regresó a su pueblo natal con la ilusión de crear una escuela-taller de forja. Sin embargo, el rechazo de este proyecto determinó su decisión de instalarse en Zaragoza. En el taller de la calle Reina Fabiola trabajó con perseverancia, atendiendo a los numerosos encargos recibidos de ciudades tanto españolas como extranjeras, sin dejar de participar en exposiciones y certámenes hasta su muerte, acaecida el 9 de octubre de 1964.

La mayor parte de su amplia y variada producción la componen obras de forja en hierro, que incluyen desde las pequeñas esculturas hasta la

ornamentación aplicada. En ambos casos alcanzan un sentido auténticamente original y moderno, gracias a la maestría y dominio absoluto de esta técnica.

Su obra significó un intento de renovación del arte de la forja en Aragón, que desde el siglo anterior había quedado reducida a ser una tarea mecánica incapaz de dar con un nuevo estilo, mediante la aplicación en los objetos suntuarios de elementos modernistas, tales como la estilización de motivos naturalistas o el ritmo sinuoso y asimétrico de las composiciones, y del diseño Art Déco, reflejado, entre otras cosas, por el desbordamiento de lo ornamental y la alianza de la figuración con la geometría.

La visión de una fuerza plástica propia en el hierro, equiparable a la de la madera, el mármol o la piedra, permitió al artista concebir sus esculturas en este material como manifestación de un arte «puro», liberado de la servidumbre utilitaria con la que se había encasillado a las artes decorativas, aproximando sus realizaciones a la estética neocubista mediante composiciones formales a base de ángulos que reflejan una simplificación de planos.

Marga Vela

### Ramón J. Sender

Chalamera (Huesca), 1901 -  
San Diego, EE.UU., 1982

Escritor. Nació en Chalamera, Huesca (1901), hijo de un secretario de Ayuntamiento y fue uno de los diez hermanos que sobrevivió de una familia de diecinueve. La profesión de su padre le trajo muy niño a Alcolea, Tauste, Zaragoza y Caspe, a la par que realizaba sus estudios. Nunca se llevó bien con su progenitor y en 1917 se

emancipó de la tutela familiar y fue en Alcañiz mancebo de botica. Al año siguiente llegó a Madrid para cursar estudios universitarios —que nunca concluyó— e inició su carrera periodística, aunque ya desde 1915 escribía con cierta asiduidad en diarios de Huesca y Zaragoza. Sus primeros escritos de cierta importancia son de 1920 y parecen ya premonitores de sus futuros intereses: una prosa rítmica dedicada a la memoria de la revolucionaria alemana Rosa Luxemburgo, dos relatos fantásticos (*Las brujas del Compromiso*, que publicó, y *El oso malayo*, que no parece que llegara a rematar) y una novela corta de ambiente marroquí (*Una hoguera en la noche*).



En 1923 sirvió en las tropas coloniales destacadas en Marruecos y conoció las consecuencias de la tragedia de Annual (1921), que luego plasmaría con gran eficacia en su primera novela, *Imán* (1930), que tuvo un notable éxito y es una de las mejores narraciones de aquellos años. En 1927 sufrió un breve encarcelamiento por su oposición a la Dictadura de Primo de Rivera y en 1928 entró en la pres-

tigiosa redacción del diario madrileño *El Sol*, a la vez que publicaba su primer libro, *El problema religioso en México*, nada original en sus noticias pero muy crítico con la actitud de la Iglesia Católica ante la revolución mexicana. En muy poco tiempo, sus colaboraciones periodísticas y los dos libros ya citados le granjearon una singular notoriedad pública que iba a crecer con el tiempo y a convertirle en el más leído y activo de los escritores españoles comprometidos. Como colaborador fijo escribió en el diario anarquista barcelonés *Solidaridad Obrera* y en el progresista madrileño *La Libertad*, a la vez que sus inconcretas simpatías libertarias de juventud se iban convirtiendo en una militancia comunista que revalidó en 1934 el casi preceptivo viaje a Moscú.

En 1931 publicó *El verbo se hizo sexo* (narración novelesca sobre Teresa de Jesús) y *O.P. (Orden Público)*, relato sobre la represión. De 1932 es el breve folleto *La República y la cuestión religiosa*, los ensayos teóricos de *Teatro de masas* (que revelan un buen conocimiento de la literatura revolucionaria europea) y la espléndida novela *Siete domingos rojos* (1932), acerada y crítica visión del mundo de los anarquistas, que tuvo una ruidosa acogida y sobre la que Rafael Cansinos Assens escribió una serie de elogiosos artículos en *La Libertad*, más tarde recogidos en un folleto. En 1933 fue corresponsal de ese diario en los trágicos sucesos de Casas Viejas y recogió sus reportajes en dos libros: *Casas Viejas (episodio de la lucha de clases)*, que salió ese mismo año, y *Viaje a la aldea del crimen (documental de Casas Viejas)*, que vio la luz en 1934. De esta fecha fue también la *Carta de Moscú sobre el amor (a una muchacha española)* y, sobre todo, *Proclamación de la sonrisa*, amplia colección de artículos de estos años y uno de los libros más

frescos y atrayentes de la literatura periodística de nuestro siglo. También siguió fiel a la narración y publicó *La noche de las cien cabezas* (novela del tiempo en delirio) (1934) y su contribución a la espléndida novela colectiva *Historia de un día de la vida española*, editada por la revista *Tensor* en 1935 y que, con bastante probabilidad, fue íntegramente redactada por Sender. La primera obra tiene un aire francamente cercano al expresionismo alemán mientras que la segunda adopta un ritmo objetivista muy próximo a los ensayos germanos de «nueva objetividad» e incluso a la técnica cinematográfica del ruso Dziga Vertov. Pero su mayor logro es, sin duda, *Mister Witt en el Cantón* (1935), compleja novela histórica sobre el episodio revolucionario de Cartagena en 1873, que ganó el Premio Nacional de Literatura de ese año y que parece señalar una inflexión hacia una literatura más psicológica y ambigua.

Al estallar la guerra civil, Sender se incorporó al ejército republicano sin dejar de escribir en defensa de sus ideales políticos. En octubre de 1936 supo de la muerte de su esposa, Amparo Bárayón, en Zamora, y de su hermano Manuel, alcalde de Huesca, ambos fusilados por los sublevados franquistas. La terrible impresión ya consta en las páginas finales de su reportaje novelado *Contraataque* (1937), relato traducido a varias lenguas y que desarrolló con gran convicción emotiva la tesis comunista sobre el origen de la guerra civil. En 1938, sin embargo, tuvo diferencias graves con el Partido y abandonó España para realizar actividades de propaganda republicana. Se estableció en México en 1939, donde publicó una espléndida novela, *El lugar del hombre* (desde 1958 titulada *El lugar de un hombre*), inspirada en el famoso crimen de Cuenca pero

convertida en un hermoso alegato existencial sobre la responsabilidad y en una vigorosa denuncia del caciquismo.

En 1942 se trasladó a los Estados Unidos (cuya nacionalidad adquirió en 1946) y reinició su carrera literaria. En ella tuvo parte importante el recuerdo mágico del pasado (como la famosa serie autobiográfica *Crónica del alba*, donde evoca la infancia, adolescencia y juventud de sus socios Pepe Garcés) y el doloroso recuerdo de la guerra civil (*El rey y la reina*, *Réquiem por un campesino español*). Pero también aparece el registro narrativo de corte filosófico (*La esfera*), el tema americano (*Mexicayotl*, *Epitalamio del prieto Trinidad*, *Novelas ejemplares de Cíbola*) y, sobre todo, el interés por la novela histórica (*Hernán Cortés*, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, *Bizancio*, *Carolus Rex*, *El bandido adolescente*, *Las criaturas saturnianas*), que fue el umbral de curiosas preocupaciones sobre el mito, la religión y la naturaleza humana de notable originalidad. Murió el 16 de enero de 1982 en San Diego, California, y ordenó que sus cenizas se esparcieran por el Océano Pacífico. En 1974 regresó a España y las circunstancias de su vuelta auspiciaron una ardorosa polémica política que le hirió profundamente y nunca fue capaz de entender.

José-Carlos Mainer

### Tomás Seral y Casas

Zaragoza, 1908 - Madrid, 1975

Escritor, periodista y organizador cultural. Es la figura más relevante del movimiento vanguardista en la Zaragoza de los años treinta. Su obra poética compendia en apenas cinco años (1931-1936) los avatares de la lírica española en las últimas décadas, entre



el futurismo de los primeros textos, con llamativas marcas modernistas, y el surrealismo comprometido de su escritura final. A los 19 años dirige los cuatro primeros números de *Vida alagonesa*, publicación de carácter local en la que deja constancia de su temprana vocación literaria. La primera de sus obras lleva por título *Héctor y yo* (1928) y consiste en un relato breve, exageradamente considerado «novela» por el autor, que aparece en la colección de Arturo Gil Losilla «La Novela de Viaje Aragonesa». Por entonces, comienza sus colaboraciones en *La Voz de Aragón*, el diario de la capital aragonesa que mejor expresa la modernidad entre 1925 y 1935. De los tonos postmodernistas de su incursión narrativa, Seral pasa al año siguiente a una propuesta más avanzada con *Sensualidad y futurismo*. El escritor va adquiriendo conciencia de su instrumento lingüístico e incorpora dos registros que posteriormente adquirirán cierto protagonismo en su trayectoria: el humor y la preocupación social. A este momento de tanteos corresponde su intervención en el periódico quincenal de talante republicano *Cierzo* (*Letras. Arte. Política*), que dirigiera V. Muñoz-Ayarza en Zaragoza duran-

te la primavera de 1930. Por entonces interviene en la fundación del primer cine-club aragonés junto a Fernández Aldana, Ruiz Castillo y Serrano Valerio.

En 1931 publica *Mascando goma de estrellas* (*Poemas bobos*). La agresividad y rebeldía de la vanguardia surgen desde las «siete palabras» que abren el volumen: «Una escuela literaria es sólo un hospital», que encierran una suerte de homenaje a Ramón Gómez de la Serna, su principal modelo junto a Ernesto Giménez Caballero. Destacan en la entrega la pertinaz meditación acerca del oficio de escribir, su sentimiento lúdico de la vida y la atención a la realidad sociopolítica circundante, sobre todo concretada en un violento antimilitarismo. La combinación de tales intereses resulta conflictiva en algún momento y quizá pueda conducir a considerar el volumen como un mero juego de época, pero estamos ante un riesgo probablemente asumido por un Seral que desde muy pronto encuentra en la reflexión una de sus mejores bazas. Por otra parte, esas tres vertientes se relacionan por la concepción del hecho poético que preside la obra, es decir, para Seral escribir equivale siempre a un compromiso, en sentido amplio, donde vida y literatura se funden indisolublemente, así que los diferentes aspectos del texto se explican unos a otros, para componer el peculiar mundo creativo del poeta. Seral y Casas, Ildefonso-Manuel Gil y Antonio Cano inician en 1932 la publicación de los *Carteles Líricos del Noreste*, la revista en torno a la que se articula el grupo de la «nueva literatura» en Zaragoza y su mejor tarjeta de presentación en el ámbito nacional. De 1933 son *Poemas del amor violento*, sin duda la obra más ambiciosa de nuestro literato, que verá dos ediciones ese mismo año. En ella la impureza, que en *Mas-*

*cando goma de estrellas* se revelaba tras el disfraz de *belle époque*, se hace interior y contamina las peripecias de un amor hecho de gestos infantiles y sexo a partes iguales, y plasmado en moldes neopopularistas de octosílabos y cuartetos asonantados. En último término, la obra presenta una organización de «cancionero» de nuevo cuño, de historia amorosa contemporánea, violenta como indica el título.

Durante 1935 salen a la luz *Cadera del insomnio* y *Chilindrinas*. La primera de estas obras es el último poemario publicado por Seral y supone un nuevo acercamiento a los predios del amor, sólo que con más experiencia por parte del sujeto lírico, al menos más experiencia literaria, ya que da muestras de haber asimilado bien la lección de uno de los libros capitales, no sólo por su influencia, de la poesía española contemporánea: *La voz a ti debida* de Pedro Salinas. *Cadera del insomnio* tiene importancia, además, por tratarse del primer volumen de la colección «Cuadernos de Poesía», que Seral dirigió en Zaragoza y Madrid como una de sus estrategias vanguardistas más destacadas. En la colección publican, entre otros, Maruja Falena, Gil Comín Gargallo y, ya en la postguerra, Cirlot, Gil-Albert y Miguel Labordeta. En cuanto a *Chilindrinas*, es un volumen de greguerías que contó con la «bendición» de Gómez de la Serna. Ahora bien, así como Ramón se sirve permanentemente de este género para asentarse en un mundo que sentía como una amenaza, Tomás Seral llega a la chilindrina cuando su vocación poética se llena de dudas, y la mezcla de metáfora y humorismo de toda greguería no consigue salvar su discurso autodidacta de una crisis que le lleva a enmudecer.

Es preciso señalar que a esas alturas la lírica seraliana, con su radi-

cal espíritu autocrítico, había alcanzado sus mejores logros en la línea del surrealismo. El poema *Estar cansado tiene plumas*, editado por Dau al Set en 1951, va fechado en 1936. A mi ver, supone la cima de la trayectoria literaria de Seral. La inspiración en el Cernuda de *Un río, un amor* sirve al escritor zaragozano para acercarse al caos que siente en su entorno. Nunca ha sido tan lúcido como en este poema que ahonda en la propia desolación. Ante ella únicamente la moral del silencio se ofrece como una respuesta válida. Por fin, 1949 ve la aparición de *Muerte española*, elegía dedicada a Federico Comps Sellés.

Salvo las dos composiciones anteriores, Seral no vuelve a publicar poesía después de 1936. Sin embargo, no rompe del todo sus lazos con la literatura. En 1940 fundó en Zaragoza la librería Libros, con sala de exposiciones en la que dio cabida a un tipo de arte con más afán renovador «que lo que permitía la recesión creadora del momento», en palabras de Manuel García Guatas. En 1945 marcha a Madrid, donde funda Clan, y en 1954 lo hallamos en París al frente de Cairel. En ambas iniciativas combina la venta de libros con un lugar para actividades artísticas. De regreso de su salida francesa, en 1962 crea en Madrid una librería más, a la que vuelve a llamar Cairel. Para completar esta faceta de organizador cultural conviene aludir a que en 1948 funda la revista *Punto* (*Boletín literario y artístico*), y que al año siguiente compró *Índice filatélico*, que convirtió en *Índice de Artes y Letras*.

Tomás Seral y Casas es un perfecto representante del alcance de la vanguardia española, en sus poéticas contradictorias, pero también en su afán por buscar y educar a un público, como señaló José-Carlos Mainer en el primer trabajo realizado sobre Seral. También muestra la marginalidad de



esta conspiración cultural que intentó la toma de los centros literarios y artísticos para darse cuenta de que la empresa era una quimera, porque o bien cuando los conjurados lograban situarse en ellos no eran los jóvenes radicales de antaño, o bien descubrían que, por la pobreza intrínseca del inmediato paisaje cultural, apenas había nada que conseguir, como es el caso de nuestro autor.

José Enrique Serrano



**Miguel Viladrich Vila**

Almatret (Lérida), 1887 -  
Buenos Aires, 1956

No hay coincidencia entre los autores que nos hemos ocupado de la biografía de Miguel Viladrich sobre el lugar y la fecha de su nacimiento. Para algunos, habría nacido en 1880 en la localidad leridana de Torrelameu, aunque pasó la infancia en Lérida. Era hijo de un médico y hasta 1907 fue estudiante de arquitectura en Barcelona, que abandonará para dedicarse a la pintura. Hacia 1909 se trasladó a Madrid donde, además de mostrar su primera exposición, establecerá una gran

amistad con el escultor tarraconense Julio Antonio, con el que recorrerá diferentes lugares de España, viviendo algún tiempo en Sevilla, donde frecuentaba los ambientes gitanos y de la gente humilde de los barrios Su curiosidad viajera le llevará al extranjero. Así, fue a Roma y estuvo en Florencia, «donde se mantenía con hojas de jardín y frutos de los árboles de la Primavera de Botticelli», en poético recordatorio de Gómez de la Serna. En París estudiará con Anglada Camarasa, quien en cierta medida será su protector, y sobrevivirá trabajando como modelo para pintores.

Viladrich viajará con frecuencia a Madrid para visitar como contertulio atrabiliario y pintoresco la cripta del café Pombo y a su amigo y biógrafo circunstancial Gómez de la Serna, que, entre otras referencias, le hará este apunte de retrato literario: «Entonces gustaba Viladrich una larga, larguísima melena, como la que tiene Alberto Durero en su autorretrato. Rubio, enjuto de rostro, de parado y altivo mirar, llegaba a parecerse totalmente a Durero», trufado a continuación con anécdotas de sus provocaciones madrileñas y alusiones al grosor de sus gafas. También Pío Baroja, que visitó a Viladrich en el castillo de Fraga, cuando el pintor propuso al novelista que se presentara a diputado por esta villa, coincidirá en sus recuerdos de ancianidad con el retrato ramoniano: «Por entonces Viladrich era un joven menudo, muy afeitado y con una gran melena rubia. En la calle producía la expectación del público, porque entonces no era corriente ver jóvenes afeitados ni con melenas. Perdimos de vista a Viladrich durante algún tiempo y oímos que en París se había hecho notar por sus extravagancias, lo cual es difícil como todo el mundo sabe».

A su regreso a España en 1914 residirá en la franja entre Cataluña y

Aragón, entre su pueblo natal y Fraga, donde el Ayuntamiento le cederá el castillo para instalar su estudio de pintor (que en el siglo XIX había hecho famoso por los escenarios españoles la comedia de magia que llevó por título: *Urganda la desconocida o el castillo de Fraga*).

Pero Viladrich mantendrá permanentemente vivos los contactos con los artistas más modernos, tanto en Aragón, sobre todo con Ramón Acín, con el que coincidía en ideales estéticos y políticos, como entre los contertulios madrileños de la cripta de Pombo. Pero serán literatos, intelectuales y críticos, como los citados, quienes nos dejarán los más sagaces perfiles del artista y de su pintura. Ramón Pérez de Ayala definió de este modo tan certero su arte: «Viladrich es en la técnica un maestro. Por el concepto un primitivo. Su pintura es toda espíritu, toda éxtasis, está llena de verdad de lo sensible y verdad de lo insondable; es toda ojos, y hasta las cosas inertes, los objetos de la naturaleza y de la industria pintados por él parece que nos sienten y nos contemplan desde la insondabilidad de sus almas paráliticas».

Si con algún pintor contemporáneo español pudiéramos establecer un equivalente de la pintura de temas regionales de Viladrich, escenas y figuras fragatinas como *La boda de Fraga* (adquirido por el Centro Mercantil de Zaragoza en febrero de 1919), o de campesinos de Almatret, sería con los cuadros de los Zubiaurre por esa presencia fija y envarada de personas y objetos. Pero la técnica de Viladrich, de contornos precisos y de colores planos, así como la querencia por los soportes de madera, en los que pinta la mayoría de los retratos, le dan a su pintura un aire tan estudiantemente arcaizante e incluso ingenuo como podían hacerlo los pintores nazarenos del siglo XIX, seducidos

por los encantos de la Edad Media. Las fuentes de inspiración de Viladrich brotarían, pues, de la pintura italiana del *Quattrocento*, incluso hasta de la primera pintura barroca, sobre todo cuando pinta la serie de bodegones que titulará *Frutos de Fraga*.

Los cuadros que vaya realizando Viladrich en el castillo de Fraga los mostrará en el Ateneo de Madrid y viajarán con él a partir de 1918 a Buenos Aires y a Montevideo, donde

expondrá varias veces entre 1921 y 1925, con notable éxito de ventas. Durante su estancia en Argentina, Viladrich debió de contraer matrimonio. En 1926 viajó a Nueva York para exponer en la Hispanic Society, de la que será nombrado miembro correspondiente. Es en esta institución donde se encuentran reunidos y catalogados el mayor número de su obra pictórica y dibujos; también hay pintura suya en la Fine Arts Gallery de San Diego. De regreso a España, reci-

birá en 1928 el encargo del Ayuntamiento de Barcelona para pintar un mural en la escalera principal.

En 1932 residió en Marruecos y expuso en Tetuán. Durante la guerra civil vivió en el pueblecito oscense de Estadilla y en Barcelona, y al terminar ésta, abandonará definitivamente España trasladándose a Argentina, a donde se exiliará también su amigo Gómez de la Serna.

Manuel García Guatas

---



# CRONOLOGÍA

1914

El mes de septiembre señala el inicio de la guerra europea.

Miguel de Unamuno publica *Niebla*.

Manuel de Falla estrena *La vida breve*.

David W. Griffith filma *El nacimiento de una nación*.

En junio tiene lugar la primera Asamblea del Partido Republicano Autónomo Aragonés que crea, al poco, su revista *La Idea*.

La Cámara de Comercio, bajo la presidencia de Basilio Paraíso, manifiesta al gobierno su preocupación por la guerra y solicita que España se mantenga neutral.

Se remata la fachada del Centro Mercantil (obra de Albiñana Corralé) y la decoración de su Salón Rojo con las pinturas de Díaz Domínguez.

Se inaugura el Salón Doré (futuro Dorado).

Comienza la publicación de las revistas estudiantiles *Juventud* (marzo) y *Paraninfo* (octubre) que continúan la estética modernista.

Juan Manuel Sánchez publica el segundo y último tomo de su *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*.

1915

Apogeo de la guerra submarina: hundimiento del *Lusitania*.

Albert Einstein formula la teoría general de la relatividad.

Se funda el semanario *España*, dirigido por Ortega y Gasset.

En enero se aprueba la ley especial que faculta al Gobierno a acometer el Plan de Regadíos del Alto Aragón y fija un plazo de veinticinco años para su realización.

Se celebra en Madrid la III Asamblea Universitaria que ha sido auspiciada desde la Universidad de Zaragoza por su rector R. Royo Villanova y su secretario Inocencio Jiménez.

Derribo del teatro de verano Pignatelli, construcción metálica que venía funcionando desde 1878 en el paseo de la Independencia.

El pintor Francisco Marín Bagüés —por *Los*

*Compromisarios de Caspe*— y el escultor José Bueno —con *La Partida*— reciben sendas medallas en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

Se funda la revista regionalista *El Ideal de Aragón*, dirigida por Venancio Sarriá.

Bajo la dirección de José Híjar se crea la orquesta de la Asociación de Profesores Músicos, que luego dirigió Luis Aula.

El pintor uruguayo Rafael Barradas —que reside en la ciudad este año y el siguiente— se hace cargo de la dirección artística de la revista *Paraninfo*.

Entre el 17 y el 31 de octubre se celebra en el Centro Mercantil la Exposición Regional de Arte organizada por la revista *Paraninfo*.

En diciembre tiene lugar en el «Lawn-Tennis Club» la que será primera exposición individual de Rafael Barradas en España.

1916

Sublevación en Irlanda contra la dominación bri-

tánica (revuelta del Día de Pascua).

Creación del grupo *Dadá* en el Cabaret Voltaire de Zürich.

Estreno del ballet *Parade* con música de Satie, texto de Cocteau y decorados de Picasso.

En febrero se celebra el congreso de la Federación Local de Sociedades Obreras.

Se concluye la reforma de la Plaza de Toros, proyectada por Martínez de Ubago y Miguel Ángel Navarro.

La Sociedad Filarmónica —como solía hacer todos los años— invita en mayo a la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por el maestro E. Fernández Arbós, que estrena en Zaragoza el poema sinfónico *Don Quijote* de Richard Strauss.

Entre el 13 de mayo y el 18 de junio se celebra en el Museo Provincial de Bellas Artes la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses*. La muestra deja entrever el deseo de los artistas aragoneses de aglutinarse en torno a una figura de primera fila. Pese a no cuajar la idea de una «escuela ara-

gonesa», la iniciativa sirvió para reunir fondos con destino a la Casa-Museo de Fuendetodos.

Se constituye la Academia de Ciencias con veintiún académicos que han designado Zoel García Galdeano y Paulino Savirón.

Se implanta el servicio de taxis urbanos, que todavía convive con el de coches de punto.

Ramón J. Sender —con trece años— publica su primer artículo, «Domingo de Pandereta», en *La Crónica de Aragón* (número extraordinario del 12 de octubre).

1917

Estalla la revolución en Rusia.

Se promulga la Constitución mexicana, que concluye el primer ciclo de la revolución de 1910.

Huelga general en España en el mes de agosto.

Constitución en Amsterdam del grupo *De Stijl*, con Mondrian y Van Doesburg entre otros.

El tranvía eléctrico —disco 3— llega al actual barrio de Las Delicias desde la estación de Campo Sepulcro.

Se crea el Iberia Sport Club.

Inauguración del Royal Concert (futuro Salón Oasis).

Se concluye el nuevo edificio del colegio de las

Escuelas Pías, obra de Miguel Ángel Navarro y Martínez de Ubago, en la calle Conde de Aranda.

En octubre se inaugura la Casa-Museo de Goya que Ignacio Zuloaga había promovido en Fuendetodos. A la fiesta inaugural concurren, además de personajes de la cultura aragonesa, Zuloaga, Manuel de Falla y el escultor Julio Antonio.

Pilar Bayona —que comenzó su carrera pianística a los seis años en la Fiesta de La Caridad en 1907 y dio su primer concierto para la Sociedad Filarmónica en 1910— es invitada por Adolfo Salazar a tocar en la Sociedad Nacional de Música. Componen el programa piezas de Turina, Esplá y Usandizaga.

1918

Final de la guerra europea.

En el Reino Unido se conquista el voto femenino.

Estreno de *Historia del soldado*, con texto de C. E. Ramuz y música de I. Stravinski.

Guillaume Apollinaire publica sus *Caligramas*.

Graves consecuencias de la epidemia europea de gripe.

Con 47 huelgas y 419.000 horas de trabajo perdidas, la ciudad ocupa el primer lugar nacional

en punto de conflictividad obrera: en enero y agosto paran los panaderos, en febrero los carteros, en mayo los trajineros, en julio los metalúrgicos y albañiles, en agosto los impresores y en octubre los zapateros.

Se crea la Agrupación Artística Aragonesa, todavía en actividad.

Se inauguran los Almacenes El Águila en la calle Alfonso I.

1919

Ghandi comienza en la India la resistencia pasiva contra el dominio británico.

Sublevación de Mustafá Kemal contra el sultanato de Turquía.

Maurice Ravel estrena *La valse*.

El arquitecto Walter Gropius crea la *Bauhaus* —centro de experimentación de nuevas formas artísticas— y publica su primer manifiesto.

Se construye el Grupo Escolar Gascón y Marín en la actual plaza de los Sitios.

Entre el 20 de mayo y el 22 de junio se celebra en La Lonja la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, simultánea de otra celebrada en París. Reunió por primera vez en la ciudad una muestra de arte europeo en la que destacó la sección de «El Salón de Otoño» parisi-

no. La representación española, dividida por regiones, mostró un completo panorama de lo que se hacía en el país.

En mayo la Filarmónica celebra un concierto homenaje a Tomás Bretón, que cuenta con la asistencia del maestro, muy querido por los aficionados, que ya en 1912 habían constituido una Asociación Bretoniana con revista propia.

En el mes de noviembre se celebran los últimos Juegos Florales, organizados por vez primera en 1900 y celebrados ininterrumpidamente hasta 1905.

Miguel Asín Palacios publica su monografía *La escatología musulmana de «La Divina Comedia»*.

Gregorio García-Arista publica el primer volumen de su colección de relatos aragoneses *Fruta de Aragón*, que alcanzó cinco volúmenes hasta 1928.

1920

Se promulga la llamada «ley seca» en Estados Unidos.

Valle-Inclán publica *Divinas palabras* en los folletones de *El Sol* y *Luces de bohemia* en el semanario *España*.

Paul Valéry escribe *El cementerio marino*.

El censo da a Zaragoza una población de 141.000

habitantes, cuarenta y dos mil más que en 1900. En enero se produce la sublevación de la tropa en el Cuartel del Carmen.

En agosto tres empleados municipales son asesinados por reparar el tendido eléctrico durante la huelga.

Se constituye el Partido Republicano de Aragón.

Juan Moneva publica *Primeros ciudadanos*.

Muere en Madrid el periodista y académico zaragozano Mariano de Cavia.

### 1921

Desastre de las tropas españolas en Annual, Marruecos.

Arnold Schönberg formula los principios de la música dodecafónica.

Ludwig Wittgenstein publica el *Tractatus logico-philosophicus*.

Luigi Pirandello estrena *Seis personajes en busca de un autor*.

En enero se publica la revista de arte *Athenaeum*. *Revista de cultura general*. *Ciencia*. *Poesía*. *Arte*, dirigida por Luis del Valle, que al año siguiente fue trimestral y desapareció en 1924.

El 28 de mayo se inaugura en el Centro Mercantil la *Exposición de la Asociación de Artistas Vascos*, que tuvo un extraordinario influjo en la críti-

ca local y en los pintores aragoneses. Consecuencia inmediata de esta exposición fue la creación en Zaragoza de la Asociación de Artistas Aragoneses.

En julio se constituye la Caja de Previsión Social de Aragón, colaboradora del Instituto Nacional de Previsión.

Se instala en la Plaza de Aragón un busto en homenaje a Mariano de Cavia, primero de los que ornan aquel lugar. Vicente Blasco Ibáñez pronuncia las palabras inaugurales.

Fernando Castán Palomar recoge sus artículos en *Mis prosas*.

El 12 de diciembre el Centro Mercantil acoge la *I Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses*.

El pianista Alfred Cortot —que, con el violinista Jacques Thibaud y el violonchelista Pau Casals, formó el trío más célebre del momento— interpreta en el mes de diciembre un programa de Chopin para la Filarmónica.

Juan José Lorente y Alberto Casañal estrenan en el Teatro Parisina —después Argensola— la farsa *El diablo está en Zaragoza*, que luego adaptó al cine Antonio Tramullas.

Se finaliza el chalet de Juan Solans, obra de Miguel Ángel Navarro situada en la Avenida de Cataluña, que vino a ser

el brillante final del estilo modernista en la ciudad.

### 1922

Los fascistas realizan la «marcha sobre Roma» y el rey de Italia encarga a Mussolini la formación de gobierno.

James Joyce publica el *Ulises* en París.

Juan Ramón Jiménez publica su *Segunda antología poética*.

Alban Berg escribe su ópera *Wozzeck*.

El Ayuntamiento aprueba el proyecto de cubrimiento del río Huerva y la construcción de un parque en los terrenos del cabezo de Buena Vista.

Se inaugura el monumento a los hermanos Argensola, obra de José Bueno.

Comienza a publicarse la revista ácrata *Cultura y Acción*.

Se imparte en la Universidad un ciclo de conferencias dedicado a Baltasar Gracián. En 1926 aparecieron en un libro, que fue el octavo y último de la Biblioteca de Escritores Aragoneses.

M. Jiménez Catalán y J. Sinués y Urbiola publican el primer tomo de la *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Zaragoza*.

Se constituye la Federación Aragonesa de Fútbol.

### 1923

En septiembre se produce el golpe militar del general Primo de Rivera, que es aceptado como jefe de gobierno por el rey Alfonso XIII.

Ortega y Gasset crea la *Revista de Occidente*.

Falla estrena *El retablo de Maese Pedro*.

T. S. Eliot publica *La tierra baldía*.

Luis de Broglie formula la teoría de la mecánica ondulatoria.

En marzo, Albert Einstein dicta una conferencia sobre la relatividad, invitado por la Academia de Ciencias.

En los meses de abril y mayo se celebra en el Centro Mercantil la *II Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses*, última de la agrupación.

En el mes de junio se produce el atentado mortal contra el Cardenal Soldevila.

En octubre aparece el manifiesto de la conservadora Unión Regionalista Aragonesa, dirigido al general Primo de Rivera. El 9 de diciembre *El Noticiero* publica las bases de un futuro Estatuto de Autonomía, redactadas por la misma U.R.A.

Inauguración, en el mes de octubre, del campo de fútbol de Torrero con un partido Osasuna-Iberia que ganaron los navarros.

En noviembre nueve anarquistas, entre los que se encuentra Francisco Ascaso, acusado de la muerte de Soldevila, logran huir de la cárcel de la calle de Predicadores. Se inicia una fuerte represión en medios ácratas; que lleva, al año siguiente, al desmantelamiento de la ejecutiva de la Confederación Nacional del Trabajo.

Se crea la Sociedad Fotográfica de Zaragoza.

Reaparece con periodicidad mensual la revista médica *Clínica y Laboratorio*, dirigida por Ricardo Horno Alcorta.

Surge el efímero y moderno periódico *El Día*, de Anselmo Gascón de Gotor, que desapareció en 1924.

## 1924

Muere Lenin.

Se da a conocer el primer Manifiesto Surrealista.

Thomas Mann publica *La montaña mágica*.

George Gershwin estrena la *Rapsodia in Blue*.

En septiembre, el Rey inaugura la residencia de estudiantes Pedro Cerbuna (entonces en el paseo de Ruiseñores).

En el mismo mes se coloca en el edificio de las facultades de Medicina y Ciencias la estatua de Santiago Ramón y Cajal, obra de Benlliure.

En octubre se inaugura el Cinema Aragón (paseo de la Independencia), primero de la cadena formada por la Empresa Parra.

Se crea la revista *Universidad*.

Primer número de la revista *Pluma Aragonesa*, cuyo director artístico es Martín Durbán.

Se crea la Orquesta de la Sociedad de Conciertos.

Benjamín Jarnés publica *Mosén Pedro*, su primera novela.

Aparece el periódico *La Prensa* (1924-1925), dirigido por Anselmo Gascón de Gotor, donde se documentan —como sucedió en su precedente *El Día*— los primeros ecos del arte de vanguardia en Zaragoza. Hay textos sobre Marinetti, Guillermo de Torre, Juan Gris y Picasso y abundan las colaboraciones de Ramón Gómez de la Serna.

## 1925

El éxito del desembarco de Alhucemas anuncia el fin de la guerra de Marruecos.

Muerte de Antonio Maura, político conservador, y de Pablo Iglesias, fundador del socialismo.

Se celebra en Madrid la exposición de la *Asociación de Artistas Ibéricos*, donde están presentes dos aragoneses: Luis Berdejo y Santiago Pelegrín. Niels Bohr y Werner Hei-

senberg formulan los principios de la mecánica cuántica.

La Exposición Internacional de París divulga el *art-déco*.

Primera exposición en Mannheim del grupo pictórico alemán *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad).

Se publica el Apéndice del Código Civil que recoge el derecho foral aragonés.

Se constituye el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (SIPA), que aprueba sus estatutos el 16 de febrero y que en octubre crea la revista gráfica *Aragón*. Se había concebido con ocasión del congreso sobre turismo de 1908 y la idea rebrotó al ser excluida la ciudad de Zaragoza del circuito nacional turístico propuesto por la «Atracción de Forasteros de Barcelona». Sus adheridos constituían la plana mayor de la burguesía mercantil, industrial y profesional de la ciudad.

En febrero, la Orquesta Bética, de Sevilla, dirigida por Ernesto Halffter dirige las primeras audiciones zaragozanas de *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla.

En mayo sale a la calle el periódico *La Voz de Aragón*, básico para rastrear el acceso de la modernidad a Zaragoza y donde destacó la dilatada cola-

boración de Seral y Casas y la atención concedida al cine.

Arthur Rubinstein es invitado en mayo por la Filarmónica. Interpreta la versión pianística de la *suite* del ballet *Petruschka*, que realizó por su encargo el propio Stravinski.

En noviembre se celebra el I Salón Internacional de Fotografía en el Centro Mercantil.

El arquitecto Miguel Ángel Navarro redacta el avance del Plan de Extensión de la ciudad con una previsión de treinta años y una superficie de actuación de 390 hectáreas.

Se inaugura en el Parque de Buenavista el monumento a Alfonso I el Batallador, obra de José Bueno.

Se aísla la Puerta del Carmen y se inicia el cubrimiento del río Huerva.

Se tiende la línea de tranvía —disco 7— de la Plaza de España al Ayuntamiento (calle Predicadores) y al Portillo.

Miguel Fleta actúa por primera vez en la temporada de ópera programada en el Teatro Circo y es objeto de un resonante homenaje.

Se inicia la colección *La Novela de Viaje Aragonesa*, única representación local de este divulgado género de libros.

Manuel Jiménez Catalán publica su *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*.

1926

Enfrentamientos con la Dictadura: conspiración conocida como la «sanjuanada», malestar en el Arma de Artillería (que es disuelta como tal) e «invasión» catalanista de Prats de Molló.

Hans Von Euler-Chelpin publica su *Química de las enzimas*.

Fritz Lang dirige *Metrópolis*.

Se publica póstumamente *El castillo* de Franz Kafka.

Tras una larga campaña de milagros atribuidos a la Madre Ráfols (fundadora de las Hermanas de la Caridad de Santa Ana), aparecen en un armario de la casa zaragozana de la Orden sus polémicas «profecías».

En marzo se constituye la Confederación Sindical Hidrográfica del Ebro. En junio, invitada por la Filarmónica, la Orquesta Sinfónica de Madrid interpreta *El pájaro de fuego* de Igor Stravinski.

En octubre exponen en el Centro Mercantil Honorio García Condo y Martín Durbán que, junto con el caricaturista Sanz Lafita, forman un pequeño grupo con estudio propio en la plaza de San Felipe, sede de una tertulia juvenil.

En el mismo lugar, cuelgan sus cuadros los recientes participantes ara-

goneses en el Salón de los Ibéricos, Luis Berdejo y Santiago Pelegrín, en la que fue una de las mejores exposiciones de la década.

En diciembre se celebra el *I Salón de Humoristas Aragoneses*.

Se estrena el filme *Gigantes y cabezudos* de Florián Rey.

Nuevo edificio de Correos y Telégrafos en estilo historicista.

1927

El aviador Lindbergh atraviesa sin escalas el Atlántico norte.

Martin Heidegger publica *El ser y el tiempo*.

Inicio del cine sonoro con el estreno de *El cantor de jazz*.

Se crea en Madrid la revista *La Gaceta Literaria*.

Se crea la Academia General Militar con sede en Zaragoza y se nombra como su primer director al general de brigada F. Franco.

Se inician los cursos de verano de la Universidad de Zaragoza en Jaca.

Empieza a emitir Radio Aragón.

Aparece la revista *Agrupación* (que desde 1933 se llamó *Agrupación Artística*), órgano de la Agrupación Artística Aragonesa.

En marzo tiene lugar un homenaje popular a Beet-

hoven con motivo del primer centenario de su muerte. La Orquesta Sinfónica de Zaragoza celebró un concierto en el paseo de la Independencia y otro en el Centro Mercantil.

En mayo, dentro de los actos del Centenario de Goya, se celebra la gran corrida goyesca, primera de ese género, en la que intervienen Rafael «El Gallo», Nicanor Villalta y Pablo Lalanda.

En junio, la Junta Nacional del Centenario de Goya concede 70.000 pesetas para la construcción del Rincón de Goya. Nuevo edificio de la Compañía Telefónica en estilo racionalista. Con él se inicia el servicio automático.

Se estrena en Madrid *Los de Aragón*, zarzuela regional con libreto de Juan José Lorente y música de José Serrano.

José Oto gana el primer premio del Certamen Oficial de Jotas convocado por el Ayuntamiento.

1928

Primer plan quinquenal en la Unión Soviética.

Le Corbusier diseña la Villa Savoya.

Aldous Huxley publica *Contrapunto*.

Jorge Guillén publica *Cántico*.

Federico García Lorca publica el *Romancero Gitano*.

Se abren el colegio masculino de Corazonistas, en el paseo de la Mina, y el femenino de la Compañía de María («La Enseñanza») en la calle Bilbao.

En marzo se constituye en la Universidad la sección zaragozana de la F.U.E. (Federación Universitaria Escolar), laica y progresista, cuyo primer dirigente es el futuro médico Manuel Suárez Perdiguero.

En julio se inaugura el ferrocarril internacional de Canfranc.

Se abre el puente «13 de septiembre» (fecha de la proclamación de la Dictadura) que comunica el nuevo Parque de Buenavista y la Gran Vía.

Se prosigue un conjunto de actividades conjuntas al Centenario de Goya: conferencias (entre las que destaca una de Gómez de la Serna), homenajes de la prensa (con un importantísimo número extraordinario de la revista *Aragón*), publicaciones, etc.

Se finaliza el Rincón de Goya, obra de Fernando García Mercadal. El edificio, cuyo proyecto data de 1926, es un hito de la moderna arquitectura española junto a la gasolinera de la madrileña calle de Alberto Aguilera. Incomprendido por la opinión ciudadana, fue sede de exposiciones de vanguardia hasta la guerra civil, pero nunca llegó



a cumplir las funciones para las que fue proyectado: museo, biblioteca y sala de conferencias y exposiciones. Tras la guerra fue concienzudamente desfigurado.

Se construye el Mercado de Pescados de la plaza de Santo Domingo.

Se constituye la Sociedad Aragonesa de Urbanización y Construcción (S.Z.U.C.) —formada por el Ayuntamiento y el Banco Hispano-Colonial— para construir once mil viviendas acogidas al plan de Casas Baratas. Es proyectista el madrileño Secundino Zuazo, que construye hasta 1934 varias viviendas unifamiliares y tres manzanas de viviendas colectivas en la zona urbanizada a la izquierda de la Gran Vía.

El tranvía disco 10 llega a la Academia General Militar.

En octubre, con motivo de las fiestas del Pilar, se estrena *Rondalla*, comedia costumbrista de los hermanos S. y J. Alvarez Quintero.

En noviembre, Maurice Ravel asiste a un concierto monográfico de su obra organizado por la Sociedad Filarmónica y en el que se interpretan, entre otras piezas, la *Pavana para una infanta difunta* y la *Habanera*.

Benjamín Jarnés publica *Zaragoza histórica (evocaciones y noticias)*.

Muere el novelista de costumbres Rafael Pamplona Escudero.

Tomás Seral y Casas publica su primera «novela» *Héctor y yo*.

## 1929

En octubre se produce el hundimiento de la bolsa de Nueva York (*crack* de Wall Street) que preludia la crisis económica internacional.

Se inaugura el MOMA (*Museum of Modern Art*, de Nueva York). Salvador Dalí pinta *El gran masturbador*.

Domingo Miral crea el Instituto de Idiomas de la Universidad.

Se inician, a cargo de Teodoro Ríos, las obras de consolidación de la Basílica del Pilar, que amenaza ruina.

Se construye el grupo escolar Joaquín Costa.

Se inaugura el café Salduba, en la plaza de España, que pronto fue sede de activas tertulias.

En febrero la compañía Rivelles-Ladrón de Guevara estrena en el Principal la primera obra de Alejandro Casona, *El crimen de Lord Arturo*, basada en la narración homónima de Oscar Wilde.

En junio, en su visita anual a la Filarmónica, la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por Arbós, interpreta *Apolo Musageta* de Stravinski.

En octubre actúa en La Parisina la cantante Joséphine Baker al frente de una compañía que lleva en su elenco a los famosos payasos Pom-poff y Teddy.

El 27 de octubre se inaugura en el Centro Mercantil la exposición que muestra las obras de Sainz de la Maza y Honorio García Condoy.

Se inaugura en octubre el Gran Hotel.

Entre el 5 y el 20 de diciembre se celebra en el Centro Mercantil el *Primer Salón Regional de Bellas Artes*, organizado por la citada entidad.

Se crea la Asociación de Montañeros de Aragón.

Aparecen en *La Voz de Aragón* los primeros anuncios publicitarios ilustrados de concepción moderna, renovación que es fruto de la actividad de la Agencia Publicidad Artística Ebro-Prensa.

Tomás Seral y Casas publica *Sensualidad y futurismo*.

Manuel Jiménez Catalán publica su *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVIII*.

## 1930

En Alemania, con más de tres millones de parados, el Partido Nazi obtiene el 18,3 por ciento de los sufragios en las elecciones. Final de la Dictadura de Primo de Rivera en España.

Dashiell Hammet publica *El halcón maltés*.

Luis Buñuel y Salvador Dalí ruedan *La Edad de Oro*.

La ciudad alcanza los 162.000 habitantes.

En el mes de marzo se produce la gran avenida del Ebro, la mayor desde 1888.

En marzo se crea, a imagen y semejanza del fundado en Madrid por *La Gaceta Literaria*, el Cine-Club de Zaragoza, que presenta en el Cinema Alhambra el filme de Buñuel y Dalí *Un perro andaluz*. Participaron en la fundación Seral y Casas, Fernández Aldana, Andrés Ruiz Castillo y J. M. Serrano Valerio.

Valentín Muñoz Ayarza y Tomás Seral y Casas fundan la revista *Cierzo*, de periodicidad quincenal, que alcanzó cuatro números entre el 13 de abril y el 15 de junio.

El tinerfeño Manuel Corrales, el castellano Juan Manuel Díaz Caneja y el zaragozano José Luis González Bernal, que se habían conocido en París, comparten estudio en Zaragoza.

En el Rincón de Goya exponen Ramón Acín (mayo) y González Bernal (octubre). Se rompe así la exclusividad de la sala del Centro Mercantil y la segunda muestra suscita dura polémica por el carácter surrealista de las obras expuestas.

En septiembre, el cinema Alhambra presenta *La canción de París*, con Maurice Chevalier, primera película sonora vista en la ciudad.

Durante los días 25 y 26 de octubre se efectúa en los salones del Gran Hotel la constitución del GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), animado por Fernando García Mercadal.

En diciembre se produce la sublevación republicana de los capitanes Galán y García Hernández en Jaca. El general Franco ordena a los cadetes de la Academia defender el acceso a Zaragoza desde Huesca.

En este mismo mes se estrena en concierto de la Filarmónica la versión para dos pianos de la popular *Rapsodia in blue* de George Gershwin.

En diciembre se celebra el *Segundo Salón Regional de Bellas Artes* en el Centro Mercantil.

Ramón J. Sender publica *Imán*.

### 1931

Ocupación de Manchuria por el Japón.

El 14 de abril se proclama la República en España, tras la victoria de las candidaturas republicanas en las elecciones municipales y el exilio voluntario del rey Alfonso XIII.

Comienza la construcción del *Empire State Building* en Nueva York. Ramón Gómez de la Serna publica *Ismos*.

En abril las elecciones municipales dan el triunfo a 26 concejales republicanos y 6 socialistas frente a 15 monárquicos.

En abril se estrena *Lucas de la ciudad* de Charles Chaplin.

El 23 de abril se celebra el III Salón de Humoristas Aragoneses en el Centro Mercantil.

En este mismo mes, González Bernal y Manuel Corrales exponen sus obras en el Centro Mercantil.

Disolución de la Academia General Militar.

Por decreto del 4 de junio se declaran Monumento Nacional los palacios de la Lonja, la Aljafería, la Audiencia y las iglesias de San Pablo y la Magdalena.

Un grupo de pintores crea el «Estudio Goya» donde trabajan con modelos vivos.

Se inaugura el Frontón Cinema.

Ildefonso Manuel Gil publica en Madrid *Borradores. Primeros versos*, cuya primera parte se titula «Cinematógrafo».

Tomás Seral y Casas publica *Mascando goma de estrellas (poemas bobos)*, decididamente orientado hacia el surrealismo. El libro se expuso en un escaparate de la

librería Internacional, propiedad de la CIAP, en el paseo de la Independencia, acompañado de una serie de objetos entre los que destacaba la presencia de una serie de orinales de los que surgían serpentina y adornos multicolores.

Huelgas anarquistas en septiembre y diciembre.

### 1932

Franklin Delano Roosevelt, elegido presidente de los Estados Unidos. Comienza el *New Deal* (Nuevo Compromiso).

Sublevación antirrepublicana del general Sanjurjo.

Se aprueba el Estatuto de Cataluña.

Louis Ferdinand Céline publica *Viaje al fin de la noche*.

Vicente Aleixandre escribe *Espadas como labios*.

Constitución del Zaragoza Club Deportivo, por fusión del Zaragoza y del Iberia.

En febrero se inaugura el salón de exposiciones del *Heraldo de Aragón*, en la nueva sede del periódico, con una exposición del retratista Manuel Benedito.

En marzo se inaugura el cine Goya, obra de I. Mendizábal, con el estreno de *Viva la libertad* de René Clair.

En abril, Honorio García Condoy expone sus es-

culturas en el salón del *Heraldo de Aragón*, antes de emprender viaje por Europa. En el cartel de la muestra participan Ciria, Rael y Chas.

En junio se celebra el IV Salón de Humoristas Aragoneses.

En este mes aparece la revista *Amanecer*, revista gráfica de actualidad en la que colaboran Félix Gazo y Bayo Marín y que desaparece en septiembre.

En septiembre aparece el primer número de la revista *Noreste*, fundada por Seral y Casas, que conoció, hasta 1936, catorce entregas y fue la más importante de las revistas aragonesas de vanguardia por la calidad de sus textos (colaboraron en ella Sender, Lorca, Aleixandre, Cernuda...) y las ilustraciones (Alfonso Buñuel, Federico Comps, Javier Ciria, González Bernal, Maruja Mallo, Lekuona, Angeles Santos, Carlos Ribera, Norah Borges, Caballero...).

En octubre se inaugura el complejo recreativo constituido por el Gran Teatro y el cine Iris.

En octubre tiene lugar la huelga de construcción.

Marín Bagüés pinta su cuadro *La jota*, síntesis de realismo regional y cubismo simultaneísta. Fue exhibido en 1934 en la Exposición de Trajes Regionales de Madrid con el título de *Castel-serás*.

A finales de año Manuel Corrales expone sus últimas obras en el salón de *La Voz de Aragón*.

En diciembre tiene lugar la primera exposición de los componentes del «Estudio Goya», que se celebra en el Salón de Quintas de la Diputación Provincial. Fue clausurada al día siguiente de la apertura para poder instalar en el recinto a los guardias de asalto que se había traído de Madrid para hacer frente a los conflictos sociales.

Luis Buñuel, financiado por Ramón Acín, rueda *Tierra sin pan* en las Hurdes.

### 1933

Incendio del *Reichstag* en Berlín, provocado por los nazis, que facilita el otorgamiento de plenos poderes a Adolf Hitler.

Elecciones municipales (abril) y generales (noviembre) en España. Triunfo de las derechas en ambas.

Enrico Fermi y el matrimonio Joliot-Curie obtienen la radiactividad artificial.

Se crean las revistas *Cruz* y *Raya* (católico-progresista, de José Bergamín) y *Octubre* (comunista, de Rafael Alberti y María Teresa León).

Aplicación de los beneficios de la Ley de Ensanques a las zonas de Mira-

flores y Miralbueno, donde surgirá la Zaragoza de los años cuarenta y cincuenta.

Se constituye el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y Rioja.

Se inicia la ampliación de la calle de la Yedra, futura San Vicente Paúl.

Se abre al tráfico el puente «transversal» sobre el Huerva que comunica las calles actuales de San Juan de la Cruz y Juan Pablo Bonet.

Se inaugura el Grupo Escolar Cervantes (calle Corona de Aragón), obra de Marcelo Carqué.

Se construye el chalet Bergua (paseo de Ruiseñores), obra de R. Bergamín y C. Blanco Soler.

Construcción del Frontón Aragonés en la calle Bilbao.

Se presenta el anteproyecto de la sede de la Confederación Hidrográfica del Ebro, obra de los hermanos Regino y José Borobio, y ganador de un concurso nacional (convocado por el Ministerio de Obras Públicas) en el que han participado, entre otros, José Beltrán Navarro, Pascual Bravo y Fernando García Mercadal. La construcción del edificio comenzó en 1936.

Se crea el Conservatorio Profesional de Música por fusión de la Escuela de Música y del Conservatorio Aragonés.

Raimundo Gaspar publica *Injerto. Poesía*, y Tomás Seral y Casas, *Poe-*

*mas del amor violento*, ilustrado por Javier Ciria.

En abril se ponen en servicio el ferrocarril de Caminreal (enlace con Valencia) y la nueva estación de las Delicias.

En mayo se celebra en La Lonja la *Exposición Regional de Bellas Artes*.

En octubre se celebra la I Conferencia Económica Aragonesa.

En diciembre se celebra la segunda y nuevamente frustrada exposición de los miembros del «Estudio Goya» en la Diputación Provincial.

### 1934

Asesinato del canciller democristiano Dollfuss en Austria y brutal persecución de los militantes socialistas.

En octubre estalla la huelga general revolucionaria de los mineros asturianos y proclamación del Estado Catalán (dentro de la República Federal Española) en Barcelona.

Se patenta el insecticida DDT.

Robert Graves publica *Yo, Claudio*

En abril, huelga general declarada por UGT y CNT.

En mayo se crea por Decreto del Gobierno la Ciudad Universitaria.

En octubre se celebra la I Feria de Muestras en el recinto de La Lonja.

En el mismo mes se celebra la VIII Semana Social Católica sobre «Problemas agrarios de España» (las anteriores tuvieron lugar entre 1906 y 1912), que reúne en la ciudad a los más destacados ideólogos del catolicismo político español, la mayoría de los cuales —Severino Aznar, Santiago Guallar, Inocencio Jiménez, Miguel Sancho Izquierdo...— eran aragoneses.

En este mes fallece en Madrid Santiago Ramón y Cajal.

Se inaugura el cine Actualidades, obra del arquitecto navarro Víctor Eusa.

La revista *Noreste* crea las Ediciones Cierzo.

Ildefonso Manuel Gil publica *La voz cálida*.

Raimundo Gaspar publica *Pimpín. Poesías*.

Fernando Castán Palomar publica su diccionario *Aragoneses contemporáneos*.

### 1935

Italia invade Etiopía.

Desarrollo industrial del radar y del nylon.

Carl Orff escribe *Carmina Burana*.

Alfred Hitchcock rueda *39 escalones*.

La ciudad alcanza los 200.000 habitantes.

Se inicia la urbanización de la Ciudad Jardín.

Construcción del edificio de la Delegación de Ha-

cienda (plaza de los Sitios).

Mitín falangista de José Antonio Primo de Rivera en el Frontón Cinema.

Se constituye el Ateneo Popular.

Estreno en el Teatro Principal de *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca.

Estreno de *Nobleza batu-rra* de Florián Rey.

En abril, bajo la dirección de su autor, la Orquesta de Cámara de Zaragoza estrena la obertura-capricho *Aragonesa* de Conrado del Campo.

Se publican póstumamente las populares «coplas del día» que Fernando Soteras «Mefisto» (muerto el año anterior en un accidente de automóvil) publicaba desde 1916 en *Heraldo de Aragón*.

Exposición-homenaje de *Noreste* a las artistas jóvenes españolas en el escaparate de la librería Internacional, coincidiendo con un número monográfico de la revista, en el que colaboraron, entre otras, las escritoras María Dolores Arana, Maruja Falena, Carmen Conde, Ernestina de Champourcín, Elena Fortún, Juana de Ibarbourou y Josefina de la Torre y las pintoras Norah Bor-

ges, Menchu Gal, Rosario de Velasco, Marisa Pinazo, Ángeles Santos y María Teresa Roca. El número fue duramente criticado por la publicación comunista valenciana *Nueva Cultura*.

Las Ediciones Cierzo publican *Cadera del insomnio* de Seral y Casas (con un retrato de Comps), *Rumbo de Maruja Falena*, *Cancionero de la meseta* de J. M. Vilaseca y *Canciones en azul* de María Dolores Arana.

## 1936

Abdicación de Eduardo VIII de Inglaterra, que contrae matrimonio morganático con la norteamericana Mrs. Simpson.

Triunfo del Frente Popular en las elecciones francesas.

Triunfo del Frente Popular en las elecciones españolas del mes de febrero.

En julio, estallido de una sublevación militar en España e inicio de la guerra civil.

Antonio Machado publica el libro *Juan de Mairena*.

Luis Cernuda recoge sus poemas bajo el título general de *La realidad y el deseo*.

Jorge Luis Borges publica *Historia de la eternidad*.

Charles Chaplin rueda *Tiempos modernos*.

Victoria de las candidaturas del Frente Popular en la ciudad y de las derechas en las demás circunscripciones provinciales.

En febrero aparecen el periódico frentepopulista *Diario de Aragón* y el semanal *La Hoja del Lunes*.

Se inauguran los almacenes SEPU (Sociedad Española de Precios Únicos), en los que funciona la primera escalera mecánica de la ciudad.

El Zaragoza C. D. asciende por vez primera a la División de honor de la Liga de fútbol.

En su último número, el 14 (primavera de 1936) la revista *Noreste* anuncia la celebración en el próximo octubre de una exposición de la pintora Maruja Mallo, «una artista joven, suficientemente personal y revolucionaria, que abra de una vez la brecha por donde el provincianismo zaragozano se puede asomar a las corrientes estéticas europeas». Poco más adelante: «El hecho se organiza bajo unas caracterís-

ticas absolutamente desconocidas en Zaragoza, pero de todo hablaremos más extensamente en nuestro próximo número». Nunca vio éste la luz ni, por supuesto, llegó a celebrarse la exposición de la pintora gallega.

En mayo se celebra el congreso nacional de la CNT anarquista, que se clausura en la Plaza de Toros con un gigantesco mitin.

El mismo mes se celebra el congreso autonomista en Caspe, del que surge un proyecto de Estatuto de Aragón.

Aparece el libro *Rémora y evasión* de J. (Gil) Comín Gargallo, el más significativo de la nueva poética comprometida en Aragón.

Carlos Baylín Solanas publica *Cuatro Poemas*, primera obra del malogrado escritor.

En julio, de acuerdo con el general Mola, el general Virgilio Cabanellas, jefe de la Quinta División Orgánica, promulga el estado de guerra, que coloca a la ciudad en la órbita de los sublevados. Se inicia una brutal represión de sindicalistas y gentes consideradas de izquierdas.



# BIBLIOGRAFÍA

- ABAD TÁRDEZ, A., *Homenaje a Madrid. De pura cepa, Novela por...* Zaragoza, Gráficas A. Uriarte, 1926.
- ABAD TÁRDEZ, A., *Mi tierra (jotas y jotos)*, Zaragoza, Gráficas A. Uriarte, 1930.
- ABASTADO, C., *Introduction au surréalisme*, París, Bordas, 1971.
- ACÍN, R., *Las corridas de toros en 1970. Estudios para una película cómica*, Huesca, Editorial V. Campo, 1923.
- AGUILAR TEJERA, A., *Epigrammata*, Madrid, 1919.
- ALBADALEJO, T., BLASCO, F. J. y FUENTE, R. DE LA (eds.), *El modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.
- ALBADALEJO, T., BLASCO, F. J. y FUENTE, R. DE LA (eds.), *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos (2)*. Madrid, Júcar, 1992.
- ALBERTI, R., *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, Jena und Leipzig, Verlag von W. Gronau, 1933.
- ALIX, J. (dir.), *Escultura española (1900-1936)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
- ALIX, J. (dir.), *Pabellón español 1937: Exposición Internacional de París*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- ALQUIÉ, F., *Entretiens sur le surréalisme*, París, Mouton, 1968.
- ALQUIÉ, F., *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral, 1974.
- ÁLVAREZ GRACIA, A. (dir.), *Javier Ciria 1904-1991. Exposición Antológica*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza y Galería Almazán, 1994.
- ALLEGRA, G., *El reino interior*, Madrid, Encuentro Ediciones, 1986.
- ALLUÉ SALVADOR, M., *La mejor carrera*, Zaragoza, La Novela de Viaje Aragonesa, 1927.
- ANDERSON, D. L., *Symbolism: A Bibliography of Symbolism as An International and Multi-Disciplinary Movement*, Nueva York, New York University Press, 1975.
- Antología de Poetas Aragoneses*, prólogo de F. Castán Palomar, Madrid, Los Poetas, 1929.
- APONTE, A., *El rey ciego*, prólogo de A. González-Blanco, Madrid, Ayuntamiento, 1917.
- ARANA, M. D., *Canciones en azul*, Zaragoza, Ediciones Clerzo, 1935.
- ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975 (2ª ed.).
- ARANDA, J. F., *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981.
- ARCE OLIVA, E., «Aportación al estudio del surrealismo en Aragón. Alfonso Buñuel y sus collages», *Artigrama*, nº 1, Zaragoza, 1984.
- ARCE OLIVA, E., «Alfonso Buñuel y el collage ernstiano», *Actas del III Coloquio de Arte Aragoneses*, Huesca, Diputación General de Aragón, 1985.
- ARCE OLIVA, E., «Alfonso Buñuel, discípulo y maestro de surrealistas», *Turia*, nº 13, Teruel, Instituto de Estudios Terolenses, 1985.
- ARCE OLIVA, E., «Consideraciones en torno a las relaciones entre literatura y plástica surrealista. A propósito de algunas propuestas plásticas surrealistas de artistas aragoneses», *Studium* (sección Filología), nº 1, 1985.
- ARCONADA, C. M., «Quince años de literatura española», *Octubre*, 1 (1933), pp. 3-7.
- ARMIÑO, M., *Antología de la poesía surrealista*, Madrid, Alberto Corazón, 1971.
- AYALA, F., *El escritor y el cine*, Madrid, Ediciones del Centro, 1975 (1ª ed. como *Indagación del cinema*, 1929).
- AZAM, G., *El modernismo desde dentro*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- BALAKIAN, A., *Literary Origins of Surrealism. A New Mysticism in French Poetry*, New York, New York University Press, 1965.
- BALAKIAN, A., *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982 (*A Comparative History of Literatures in European Languages Sponsored by the ICLA*, vol II).
- BALLOU, J., «The Spanish Vanguard», *New York Herald Tribune*, 7 de septiembre de 1930.
- BANDRÉS NIVELA, M., *La obra artigráfica de Ramón Acín: 1911-1936*, Col. de Estudios Altoaragoneses nº 15, Huesca, Diputación de Huesca, 1987.
- BAÑOLAS, J. J., *Al rincón del fuego. Cuentos*. Prólogo de A. Casañal, Zaragoza, Tip. de Heraldo de Aragón, 1924.
- BAÑOLAS, J. J., *Con la cruz auestas*, Talleres Gráficos de El Noticiero, 1929.
- BAÑOLAS, J. J., *La fuga de las brujas*, Madrid, Espasa Calpe, s.a.
- BARAÑANO, K. M. DE, GONZÁLEZ DE DURANA, J., y JUARISTI, J., *Arte en el País Vasco*, Madrid, Cátedra, 1987.
- BARREIRO, J., *Raquel Meller y su tiempo*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992.
- BARREIRO, J., *Cupletistas aragonesas*, Zaragoza, Ibercaja, 1994.
- BASSEGODA NONEL, J., «Arquitectura del modernismo a 1936» en *Historia de la Arquitectura Española*, vol. 5, Barcelona, Planeta, 1987.
- BASSOLAS, C., *La ideología de los escritores. Literatura y política en «La Gaceta Literaria» (1927-1932)*, Barcelona, Fontamara, 1975.
- BAYLÍN SOLANAS, C. E., *Cuatro poemas*, Zaragoza, Talleres Gráficos de El Noticiero, 1936.
- BÉCARUD, J., y LÓPEZ CAMPILLO, E., *Los intelectuales españoles durante la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1978.
- BEL, G., «Postales ibéricas, Aragón», *La Gaceta Literaria*, nº 51, 1 de febrero de 1929, p. 2.
- BEL, G., «Postales ibéricas, Aragón», *La Gaceta Literaria*, nº 52, 15 de febrero de 1929, p. 8.
- BEL, G., «Postales ibéricas, Aragón», *La Gaceta Literaria*, nº 54, 15 de marzo de 1929, p. 8.
- BEL, G., «Postales ibéricas, Aragón», *La Gaceta Literaria*, nº 71, 1 de diciembre de 1929, p. 2.
- BEL, G., «Postales ibéricas, Aragón. Primer Salón Regio-

- nal de Bellas Artes», *La Gaceta Literaria*, nº 73, 1 de enero de 1930, p. 8.
- BEL, G., «Postales ibéricas, Aragón. Exposición de obras de Ramón Acín en el Rincón de Goya», *La Gaceta Literaria*, nº 84, 15 de junio de 1930, p. 8.
- BENEDÍ NAVARRO, J. M., *Suspiricos. Versos baturros*, Zaragoza, Tip. La Académica, 1917.
- BENÍTEZ CLAROS, R., «Carlos E. Baylín Solanas», *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, nº 11-12, 1943.
- BERNAL, J. L. (ed.), *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993.
- BERNSTEIN, J. S., *Benjamín Jarnés*, New York, Twayne Publishers, 1972.
- BIESCAS FERRER, J. A., *El proceso de Industrialización en la región aragonesa. Periodo 1900-1920*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1985.
- BIGSBY, C. W. E., *Dada & Surrealism*, London, Methuen & Co., 1978.
- BLANCO-FOMBONA, R., *El modernismo y los poetas*, Madrid, Mundo Latino, 1929.
- BLANCH, A., *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976.
- BLASCO IJAZO, J., *Zaragoza y sus locales de espectáculos. Los que fueron y los que son*, Zaragoza, Talleres Gráficos de El Noticiero, 1945.
- BLASCO IJAZO, J., *¡Aquí... Zaragoza!*, 6 volúmenes, Zaragoza, 1948-1960. (Existe reedición moderna en facsímil editada por Ibercaja, 1988).
- BLASCO, E., *Cuentos aragoneses*, Madrid, Imprenta Torrent, 1929.
- BODINI, V., *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1982 (traduc. española del prólogo de *I poeti surrealisti spagnoli*, Turin, Einaudi, 1963).
- BOESTCH, L., *José Díaz Fernández y la otra generación del 27*, Madrid, Pliegos, 1985.
- BOHIGAS, O., *Arquitectura española de la segunda República*, Barcelona, Tusquets editor, 1970.
- BONET, A. (coord.), *El Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1983.
- BONET, J. M. (dir.), *El surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo*, Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno y Fundación Cultural Mapfre Vida, 1990.
- BONET, J. M. (dir.), *El objeto surrealista en España*, Teruel, Diputación de Teruel y Fundación Caixa de Barcelona, 1991.
- BONET, J. M. y GUIGON, E. (dir.), *Ciudad de Ceniza. El surrealismo en la posguerra española*, Teruel, Diputación de Teruel, 1992.
- BOTTI, A., *La Spagna e la crisi modernista. Cultura, società civile e religiosa tra Otto e Novecento*, Brescia, Morcelliana, 1987.
- BOUSOÑO, C., *Surrealismo poético y simbolismo*, Madrid, Gredos, 1978.
- BOZAL, V., *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Madrid, Península, 1966.
- BOZAL, V., *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*, Summa Artis Vol. XXXVI, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- BOZO, D. (dir.), *André Breton y el surrealismo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
- BRADBURY, M., y MACFARLANE, J., *Modernism 1890-1930*, Hardmondsworth, Penguin Books, 1976.
- BRIHUEGA, J., *Orígenes de la vanguardia artística española (1920-1936)*, Madrid, Galería Multitud, noviembre-diciembre, 1974.
- 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., «El surrealismo bajó de los cielos y habitó entre nosotros», *Litoral*, nº 174-5-6, 1987, pp. 41-53.
- BRIHUEGA, J. y LOMBA, C. (dir.), *Barradas*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Generalitat de Catalunya, Comunidad de Madrid, 1993.
- BRUNET LARROCHE, M. A., *El Oasis*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1990.
- BUCKLEY, R., y CRISPIN, J., *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- BUENO IBÁÑEZ, P., *El cartel de fiestas del Pilar en Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento y C.A.Z.A.R., 1983.
- BUÑUEL, L., *Luis Buñuel. Mi último suspiro (memorias)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.
- BUÑUEL, L., *La Duquesa de Alba y Goya* (Guión y sinopsis cinematográfica, 1926), Zaragoza, Ed. Instituto de Estudios Turoleses y Gobierno de Aragón, 1992.
- BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987.
- CACHO VIU, V., *Els modernistes i el nacionalisme cultural. Antologia*, Barcelona, Edicions de la Mangrana / Diputació de Barcelona, 1984.
- CALINESCU, M., *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Post-Modernism*, Durham, Duke University, 1987. (Traducción española 1991).
- CALVO CARILLA, J. L., *El modernismo literario en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989.
- CALVO SERRALLER, F. y GONZÁLEZ, A. (dir.), *Cubismo*, Madrid, Galería Multitud, 1975.
- CALVO SERRALLER, F. y GONZÁLEZ, A. (dir.), *Surrealismo*, Madrid, Galería Multitud, 1975.
- CALVO SERRALLER, F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988.
- CALVO SERRALLER, F., *Enciclopedia del Arte Español del siglo XX*, vol. I, Madrid, Mondadori, 1991.
- CAMÓN AZNAR, J., *Honorio García Condoy. Exposición Nacional de Bellas Artes 1964*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación Nacional, 1964.
- CANO BALLESTA, J., *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972.
- CANO BALLESTA, J., *Literatura y tecnología (Las letras españolas ante la revolución industrial: 1900-1933)*, Madrid, Orígenes, 1981.
- CANSINOS-ASSÉNS, R., *La nueva literatura. III. La evolución de la poesía (1917-1927)*, Colección de estudios críticos, Madrid, Ed. Páez, 1927.
- CANSINOS-ASSÉNS, R., *El movimiento V. P. Reed*, Madrid, Hiperión, 1978.
- CANSINOS-ASSÉNS, R., *La novela de un literato (Hombres-Ideas-Efemérides - Anécdotas) 2. 1914-1923*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- CAPEL, H., *Capitalismo y morfología urbana en España*, Barcelona, Amelia Romero, 1975.
- CARDONA, R., *Ramón. A Study of Gómez de la Serna and His Works*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1957.
- CARDWELL, R. A., y MACGUIRK, B. (eds.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, Boulder, University of Colorado, 1993.
- CARMONA, E., *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España. 1924-1936*, Málaga, Ediciones 2A, 1985.
- CARMONA, E., *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España 1900-1936*, Madrid, Schim Kunsthalles y Museo Nacional

- Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
- CARMONA, E., *Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936) en España*, Madrid, Galería Guillerme de Osma, 1993.
- CARRASQUER, F., «*Imán*» y la novela histórica de Ramón J. Sender (prólogo de Ramón J. Sender), Londres, Tamesis Book Limited, 1970.
- CARRASQUER, F., «Samblicant, Alaiz y Sender: tres compromisos en uno», *Papeles de Son Armadans*, nº 228, Madrid-Palma de Mallorca, marzo de 1975.
- CARRASQUER, F., *Felipe Alaiz. Estudio y Antología del primer anarquista español*, Madrid, Júcar, 1981.
- CARRASQUER, F., *La verdad de Ramón J. Sender*, Leiden, 1982.
- CARUNCHO AMAT, L., *100 años del cartel español (1875-1975)*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid y Cámara de Comercio e Industria, 1985.
- CASAÑAL SHACKERY, A., *Mostilladas. Cuentos y escenas baturras*, Zaragoza, Tip. A. Sáenz, 1915.
- CASAÑAL SHACKERY, A., *Paella zaragozana*. Juguete cómico, Zaragoza, Tip. La Académica, 1918.
- CASAÑAL SHACKERY, A., *Zaragoza, bolchevique*, inocentada en un prólogo (al temple), tres cuadros (al fresco) y varias aclaraciones (al pastel), Zaragoza, Tip. La Académica, 1921.
- CASAÑAL SHACKERY, A., *Mirando al cielo. Romances*, Zaragoza, Gráficas A. Uriarte, 1923.
- CASAÑAL SHACKERY, A., *El buen humor en Zaragoza*, Zaragoza, Tip. Heraldo de Aragón, 1926.
- CASAÑAL SHACKERY, A., *Nuevas baturradas*, Madrid, Torrent y Cia., 1928.
- CASAÑAL SHACKERY, A., *El aliento del Moncayo*, Zaragoza, *Miel de Aragón*, nº 2, s.a.
- CASAÑAL SHACKERY, A., *El terror de Botorríta*, Zaragoza, *Miel de Aragón*, nº 2, s.a.
- CASAÑAL SHACKERY, A., *Fruta de Aragón*. Versos baturros, Zaragoza, Gráficas Hijos de Uriarte, s.a.
- CASAÑAL SHACKERY, A., *La ciudad risueña y desahogada*. Película local en prosa y verso dividida en cinco cuadros, Zaragoza, Gráficas Hijos de Uriarte, s.a.
- CASAÑAL SHACKERY, A., *Nuevo libro de los ejemplos*. Prólogo de R. Pamplona, Zaragoza, Abadía y Capapé, s.a.
- CASAÑAL SHACKERY, A. y LORENTE, J. J., *El diablo está en Zaragoza*. Sátira local en cuatro cuadros, Zaragoza, Octavio y Félez, 1923.
- CASARES RODICIO, E. (dir.), *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915-1939*, Ministerio de Cultura, 1986.
- CASSOU, J., «Spanish Literature Since the War», en S. Putnam, 1931, pp. 295-301.
- CASTÁN PALOMAR, F., *Del mundanal ruido*. Novela satírica, Zaragoza, Impr. del Hospicio, 1917.
- CASTÁN PALOMAR, F., *La Bohemia. Redacción*. Boceto de comedia en un acto. Zaragoza, Impr. del Hospicio, 1918.
- CASTÁN PALOMAR, F., *De Villa fuente a Madrid*. Zaragoza, Tip. de Salvador Hermanos, 1920.
- CASTÁN PALOMAR, F., *Mis prosas*, Zaragoza, Ed. Athenaeum, 1921.
- CASTÁN PALOMAR, F., *La otra*. Prólogo de Pedro Mata. Madrid, Ed. Rivadeneyra. Zaragoza, Tip. La Académica, 1922.
- CASTÁN PALOMAR, F., *Burguesitas y modistillas*. Madrid, A. Pueyo-Zaragoza, Tip. La Académica, 1924.
- CASTÁN PALOMAR, F., *Escenario zaragozano (Horas y figuras)*, Zaragoza, Tip. La Académica, 1932.
- CASTÁN PALOMAR, F., *Aragoneses contemporáneos. Diccionario biográfico*, Zaragoza, Ediciones Herrein, 1934.
- CASTÁN PALOMAR, F., *El mar en los ojos. La Novela Corta*, nº 47, Madrid, s.a.
- CASTILLO, H. (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974.
- CASTRO, F., *Óscar Domínguez y el surrealismo*, Madrid, Catedra, 1978.
- CEJADOR Y FRAUCA, J., *Centenario de Goya*, Madrid-Zaragoza, 1928.
- CERNUDA, L., *Estudios sobre la poesía española contemporánea* (1ª ed. 1957) en *Prosa I. Obra completa Volumen II* (Ed. de D. Harris y L. Maristany), Madrid, Siruela, 1994.
- CHABAS, J., *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, La Habana, Cultural S. A., 1952.
- CIRLOT, J. E., *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- CIRRE, J. F., *Forma y espíritu de una lírica española (Noticia sobre la renovación poética en España de 1920 a 1935)*, México, Gráfica Panamericana, 1950.
- CLAYER ESTEBAN, J. M., *Conferencias de la Junta Organizadora del Centenario de Goya*, Zaragoza, Impr. del Hospicio Berdejo, 1926-1928.
- COLOMA MARTÍN, I., *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*, Málaga, Universidad de Málaga, 1986.
- COMÍN GARGALLO, G., *Rémora y evasión (Poesía, 1935)*, Zaragoza, Ediciones Cierzo, 1936.
- COMÍN GARGALLO, G., «Aragón, tierra de poetas», *El Noticiero*, 2 de noviembre de 1947.
- COMÍN GARGALLO, G., «Poesía de ayer y hoy. II», *El Noticiero*, 6 de febrero de 1949.
- COMÍN GARGALLO, G., *Pilarcillo de poesía zaragozana*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico - Pliegos sueltos del Archivo de Filología Aragonesa, 1953.
- COMÍN GARGALLO, G., «Literatura local, 1920-1960. Las revistas», *El Noticiero*, 19 de junio de 1960.
- CORBALÁN, P., *Poesía surrealista en España*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974.
- COSTA, R. (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975.
- COSTA, R., «Del Modernismo a la vanguardia: el Creacionismo prepolémico», *Hispanic Review*, nº 43, 1975, pp. 261-274.
- CREUZE, R., *Honorio García Condoy*, París, 1973.
- Cuentistas aragoneses*, Prólogo de José García Mercadal. Madrid, V. Suárez, 1910.
- DAVISON, N., *El concepto de modernismo en la crítica hispánica*, Buenos Aires, Ed. Nova, 1971.
- DEBICKI, A. P., *Estudios sobre poesía española contemporánea (La Generación de 1924-25)*, Madrid, Gredos, 1981 (1ª ed. 1968).
- DETHIER, J. y GUIHEUX, A., *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*, Barcelona, Electa y Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1994.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J., *El nuevo romanticismo (Polémica de arte, política y literatura)*, ed. de J. M. López de Albaida (1ª ed. 1930), Madrid, José Esteban, 1985.
- DÍAZ-PLAJA, G., *Modernismo frente al 98*, Madrid, Espasa Calpe, 1951.
- DÍAZ-PLAJA, G., *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, Alianza, 1975.
- DÍAZ-PLAJA, G., *Vanguardismo y protesta en la España de hace medio siglo*, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975.
- DIEGO, G., *Poesía española contemporánea* (ed. de A. Soria Olmedo), Madrid, Taurus, 1991.
- DÍEZ DE REVENGA, J. M., *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1987.



- DOMENECH GIRBAU, L., *Arquitectura española contemporánea*, Barcelona, Blume, 1968.
- DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., «El número catorce de *Noreste*», *Heraldo de Aragón*, 9 de enero de 1983, tercer cuadernillo.
- DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., *Revistas literarias aragonesas de «Noreste» (1932-36) a «Albaida» (1977-79)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.
- DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., *Ensayo de una bibliografía jarnesiana*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988.
- DUCE, J. A., *50 años de fotografía en Zaragoza*, Zaragoza, Sociedad Fotográfica de Zaragoza, 1972.
- DUROZOI, G. y LECHERBONNIER, B., *El surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974.
- DYPLESSIS, Y., *Le surréalisme*, París, P.U.F., 1955.
- EGIDO, A. (ed.), *Poesía del 27*, Zaragoza, Ibercaja, 1990.
- EMBÚN, J., *Cuentos breves*, Zaragoza, Impr. del Hospicio, 1917.
- ENGUIDANOS, M., *Fin de siglo, Estudios literarios sobre el periodo 1870-1930 en España*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983.
- ESPINOSA, A., *Textos (1927-1936)*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, 1980.
- ESPINOSA, A., *Crimen* (ed. de M. Pérez Corrales, 1ª ed. 1934), Santa Cruz de Tenerife, Editorial Interinsular Canaria, 1985.
- FALENA, M., *Rumbo*, Zaragoza, Ediciones Cierzo, 1935.
- FERRERES, R., *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos, 1974.
- FERRERES, R., *Los límites del modernismo*, Madrid, Taurus, 1981.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, E., *Aragón Contemporáneo (1833-1936)*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1975.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. y FORCABELL, C., *Historia de la prensa aragonesa*, Zaragoza, Guara Editorial, 1979.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. y FORCABELL, C., *Aragón contemporáneo. Estudios*, Zaragoza, Guara Editorial, 1986.
- FERRÁN, J. y TESTA, D. P., *Spanish Writers of 1936. Crisis and Commitment in the Poetry of the Thirties and Forties*, London, Tamesis Books, 1973.
- FLORES, C., *Arquitectura española contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1964.
- FLORES, C., *Arquitectura española contemporánea. 1880-1950*, Madrid, Aguilar, 1989.
- FOLA IGURBIDE, J., *Joaquín Costa o el espíritu fuerte*. Drama simbólico en tres actos, Barcelona, Félix Costa Impresor, 1916.
- FONTCUBERTA, J. (dir.), *Idas y caos. Aspectos de las vanguardias fotográficas en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.
- FRANCO DE ESPÉS, L., *La envidia de unos la cobardía de otros*, Zaragoza, La Novela de Viaje Aragonesa, 1927.
- FRANCO Y DOMÍNGUEZ, L., *El misterio de unos ojos azules*. Prólogo de A. Gil Losilla. Zaragoza, Librería de Francisco Gómez Pastor, 1917.
- FRANCO Y DOMÍNGUEZ, L., *Leyenda de Amor*. Boceto de comedia en un acto y en prosa. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1917.
- FRANCO Y DOMÍNGUEZ, L., *Vuelo de golondrinas*. Zaragoza, Impr. del Hospicio Provincial, 1917.
- FREEDMAN, R., *La novela lírica*, Barcelona, Barral Editores, 1972.
- FREIXA, M., *El Modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986.
- FREUND, G., *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- FRUTOS, E., «Inseguridad y dispersión en el arte», *Revista de Ideas Estéticas*, nº 94, 1966, pp. 93-111.
- FUENTES FLORIDO, F., *Poesías y poética del ultraísmo (Antología)*, Madrid, Mitre, 1989.
- FUENTES, V., *La marcha del pueblo en las letras españolas. 1917-1936*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.
- FULLAONDO, J. D., *Fernando García Mercadal: arquitecto aproximativo*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1984.
- GALÁN BERGUA, D., *El libro de la jota aragonesa*, Zaragoza, Tipolínea, 1966.
- GALINDO ROMEO, P., *Don Domingo Miral y López (1872-1942)*, Zaragoza, Tip. La Académica, 1942.
- GARCÍA ARISTA, G., *Fruta de Aragón. Enverada. Cuentos. Episodios. Cuadros aragoneses*. Madrid, Ed. Ibérica, 1919 (2ª ed.).
- GARCÍA ARISTA, G., *Fruta de Aragón. Envío segundo. Excusada*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1924.
- GARCÍA ARISTA, G., *Fruta de Aragón. Envío tercero. Abatollada*. Madrid, Impr. de G. Hernández, 1927.
- GARCÍA ARISTA, G., *Fruta de Aragón. Envío cuarto. Esporgada*. Madrid, Impr. G. Hernández, 1928.
- GARCÍA DE CARPI, L., *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1986.
- GARCÍA DE CARPI, L. (dir.), *El surrealismo en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (ed.), *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V., *La poesía española de 1935 a 1975. I. De la preguerra a los años oscuros. 1935-1944*, Madrid, Cátedra, 1987.
- GARCÍA GALLEGU, J., *La recepción del surrealismo en España (1924-1931): la crítica de las revistas literarias en castellano y en catalán*, Granada, Antonio Ubago, 1984.
- GARCÍA GALLEGU, J., *Surrealismo. El ojo soluble*, Málaga, Litoral, 1987.
- GARCÍA GALLEGU, J., *Bibliografía crítica del surrealismo y de la generación del 27*, Málaga, Diputación Provincial, 1988.
- GARCÍA GUATAS, M., *Pintura y Arte Aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, 1976.
- GARCÍA GUATAS, M., (dir.), *Ramón Acín 1888-1936*, Huesca-Zaragoza, Diputación de Huesca, 1988.
- GARCÍA GUATAS, M., (dir.), *Félix Gazo (1899-1933)*, Huesca, Diputación de Huesca, 1990.
- GARCÍA GUATAS, M., *Publicidad artística en Zaragoza*, Zaragoza, Ibercaja, 1993.
- GARCÍA MERCADAL, J., *Del llano a las cumbres (Pirineos de Aragón)*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1923.
- GARCÍA MERCADAL, J., *Propios y extraños*, Madrid, Espasa Calpe, 1929.
- GASCA, T., *La dicha rota*. Zaragoza, Tip. La Ideal, 1923.
- GASCÓN, T., *Cuentos baturros*, Prólogo de Antonio M. Viérgol («El sastre de Campillo»). Zaragoza, Talleres Gráficos de El Noticiero, 1922.
- GASPAR, R., *Injerito. Poesía (1931-1932)*, Valencia, Talleres tip. Gráficas Reunidas, 1933.
- GASPAR, R., *Pimpín. Poesías (1932-1933)*, Valencia, Talleres tip. Gráficas Reunidas, 1934.
- GAUTIER, X., *Surréalisme et sexualité*, París, Gallimard, 1971.
- GEIST, A. L., *La poética de la Generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, Guadarrama, 1980.
- GERMÁN ZUBERO, L., *Aragón en la II República. Estructura económica y comportamiento político*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1984.

- GERNSHEIM, H. y A., *Historia gráfica de la fotografía*, Madrid, Omega, 1967.
- GICOVATE, B., *Ensayo sobre poesía hispánica. Del modernismo a la vanguardia*, México, Ediciones de Andrea, 1967.
- GIL CASADO, P., *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- GIL LOSILLA, A., *Futbol-Club*, Zaragoza, La Novela de Viaje Aragonesa, 1925.
- GIL LOSILLA, A., *Del Jardín del pecado*, Zaragoza, La Novela de Viaje Aragonesa, 1926.
- GIL LOSILLA, A., *La rubia del palco y el quinto toro*, Zaragoza, La Novela de Viaje Aragonesa, 1927.
- GIL LOSILLA, A., *Un idilio en Cesárea*, Zaragoza, La Novela de Viaje Aragonesa, 1927.
- GIL, I. M., *Borradores. Primeros versos*, Madrid, Imprenta de Galo Sáez, 1931.
- GIL, I. M., *La voz cálida. Poemas*, Madrid, Ediciones Literatura, 1934.
- GIL, I. M., «Aragón», en G. de Torre y otros, *Almanaque literario 1935*, Madrid, Plutarco, 1935, pp. 286-7.
- GIL, I. M., *Poesía y dolor*, Bilbao, Ediciones de Conferencias y Ensayos, 1944.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E., *Carteles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E., «1918 - Spanish Literature - 1930», en S. Putnam, 1931, pp. 301-8.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E., *Memorias de un dictador*, Barcelona, Planeta, 1981.
- GIMÉNEZ FRONTÍN, J. L., *Movimientos literarios de vanguardia*, Barcelona, Salvat, 1974.
- GODOY, A., *Del Pilar a Lourdes. Emocionario de un peregrino*, Zaragoza, La Editorial, 1922.
- GOLDING, J., *El cubismo. Una historia y un análisis 1907-1914*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- GÓMEZ CARRILLO, E., *El Modernismo*, Madrid, Libr. de Fernando Fe, s.a.
- GÓMEZ, H. H., *Historia del arte modernista Europeo*, Barcelona, Blume, 1981.
- HUGNET, G., *La aventura Dadá. Ensayo, diccionario y textos escogidos*, Madrid, Júcar, 1973.
- ILIE, P., *Documents of Spanish Vanguard*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1969.
- ILIE, P., *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972.
- JARNÉS, B., *Mosén Pedro*, Córdoba, Biblioteca Patria, 1924.
- JARNÉS, B., *El héroe de la legión* (comedia en tres actos, escrita en colaboración con López Rienda), Madrid, Los Contemporáneos, 1925.
- JARNÉS, B., *El profesor inútil*, Madrid, Revista de Occidente, 1926.
- JARNÉS, B., *Ejercicios*, Madrid, La Lectura, 1927.
- JARNÉS, B., *El convidado de papel*, Madrid, Historia Nueva, 1928.
- JARNÉS, B., *Salón de estío*, Madrid, La Gaceta Literaria, 1929.
- JARNÉS, B., *Paula y paulita*, Madrid, Revista de Occidente, 1929.
- JARNÉS, B., *Sor Patrocinio. La monja de las llagas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1929.
- JARNÉS, B., *Locura y muerte de Nadie*, Revista de Occidente, 1929.
- JARNÉS, B., *Teoría del zumbel*, Madrid, Espasa-Calpe, 1930.
- JARNÉS, B., *Viviana y Merlín*, ed. de R. Conte, Madrid, Cátedra, 1994 (1ª ed., Madrid, Ulises, 1930)
- JARNÉS, B., *Rúbricas (Nuevos Ejercicios)*, Madrid, Biblioteca Atlántico, 1931.
- JARNÉS, B., *Escenas junto a la muerte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1931.
- JARNÉS, B., *Zumalacárregui. El caudillo romántico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1931.
- JARNÉS, B., «La diligencia», en *Las siete virtudes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1931.
- JARNÉS, B., *Lo rojo y lo azul: Homenaje a Stendhal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932.
- JARNÉS, B., *Fauna contemporánea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933.
- JARNÉS, B., *San Alejo*, Madrid, Ediciones Literatura, 1934.
- JARNÉS, B., *Cardenio* (Monodrama), Madrid, Eco, 1934.
- JARNÉS, B., *Tántalo*, Madrid, Signo, 1935.
- JARNÉS, B., *Libro de Esther*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.
- JARNÉS, B., *Feria del libro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.
- JARNÉS, B., *Castelar, hombre del Sinaí*, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.
- JARNÉS, B., *Doble agonía de Bécquer*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.
- JARNÉS, B., *Cita de ensueños (Figuras del cinema)*, Madrid, Biblioteca Gecé, 1936.
- JARNÉS, B., *Sala de espera* (Monodrama), Madrid, Revista Laya, 1936.
- JARNÉS, B., *Don Álvaro o la fuerza del tino*, Madrid, Editores Reunidos, 1936.
- JIMÉNEZ DE ARAGÓN, J. J., *Cancionero aragonés. Canciones de jota antiguas y populares en Aragón, coleccionadas y clasificadas por...*, Zaragoza, Tip. La Académica, 1925.
- JIMÉNEZ FRAUD, A., *La Residencia de Estudiantes. Visita a Maquiavelo*, Barcelona, Ariel, 1972.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A., *Vanguardia e ideología. Aproximación a la historia de las literaturas de vanguardia en Europa (1900-1930)*, Málaga, 1984.
- JIMÉNEZ, J. O. (ed.), *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979.
- JIMÉNEZ, J. R., *El modernismo. Notas de un curso*, Madrid, Aguilar, 1962.
- JIMÉNEZ-BLANCO, M. D., *Arte y estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1989.
- Jornadas Jamesianas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989.
- Juegos florales de Zaragoza (18 de noviembre de 1919)*, Zaragoza, Librería General, 1960.
- Junta del Centenario de Goya en Zaragoza: Memoria justificativa de su gestión*, Zaragoza, Impr. del Hospicio Provincial, 1928.
- KING, C. L., *An Annotated Bibliography of Ramón J. Sender (1928-1974)*, Metuchen, New Jersey, The Scarecrow Press, 1976.
- LAJOYA, L., *En la antigua Escitia*, Zaragoza, Tip. La Ideal, 1923.
- LEMAGNY, J. C. y ROUILLE, A., *Historia de la fotografía*, Barcelona, Martínez Roca, 1988.
- LITVAK, L. (ed.), *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.
- LITVAK, L., *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, A. Bosch, 1979.
- LÓPEZ ALLUÉ, L., *Capuletos y Montescos*, Tip. de A. Sanz, 1915.
- LÓPEZ CAMPILLO, E., *La «Revista de Occidente» y la formación de minorías*, Madrid, Taurus, 1972.
- LÓPEZ LANDA, J. M., *Glosas y comentarios*, Calatayud, Tip. Moderna, 1927.
- LÓPEZ MONDEJAR, P., *Las fuentes de la memoria. II. Fotografía y sociedad en España. 1900-1939*, Madrid, Lunberg, 1992.
- LÓPEZ TORRES, D., *Diario de un sol de verano* (ed. de A. Sánchez Robayna), La Laguna de Tenerife, Universidad de La Laguna - Instituto de Estudios Canarios, 1987.
- LORENTE, J. A., MARTÍN, T. y MARTÍNEZ, J., *Albiñana*. (En preparación).
- LORENTE, J. J., *La loca afición*. Juguete cómico, Zaragoza, Tip. de Heraldo de Aragón, 1917.
- LORENTE, J. J., *Minerva*, Zaragoza, La Novela de Viaje Aragonesa, 1921.
- LORENTE, J. J., *El problema de la vivienda*. Sainete en un acto, Zaragoza, Tip. de Heraldo de Aragón, 1922.
- LORENTE, J. J., *El dulce veneno. Comedias*, *Revista Semanal*, nº 81, 3 de noviembre de 1927.

- LORENTE, J. J., *La Dolorosa*. Zaragoza de costumbres aragonesas, Zaragoza, Gráficas, Muñoz, 1962.
- LORENTE, J. J., *Ráfagas*, Zaragoza, Octavio y Félez, s.a.
- LORENTE, J. J., *Sol de invierno*, Zaragoza, Tip. La Académica, s.a.
- LORENTE, J. J. y CASAÑAL, A., *Zaragoza en mi vida*, s.i., 1921.
- LORENTE, J. J. y CASAÑAL, A., *Así es... nuestra capital. Pirandellada cómico-lírico-bufa, etc. en un acto y cinco cuadros*, Zaragoza, A. Gil Losilla, 1925.
- MAINER, J. C., «Una aventura poética de los años treinta: Noreste», *Suplemento de Andalán «Literatura aragonesa del siglo XX»*, 1973, pp. 32-3.
- MAINER, J. C., *Modernismo y 98*, Barcelona, Crítica, 1980 (*Primer suplemento*, 1994).
- MAINER, J. C., *La Edad de Plata (1902-1939), Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1981.
- MAINER, J. C., «Recuerdos de Seral y Casas», *Galeradas de Andalán*, nº 348, 1982, pp. III.
- MAINER, J. C. (ed.), *Ramón J. Sender in memoriam. Antología crítica*, Zaragoza, 1983.
- MAINER, J. C., Presentación del número 14 de *Noreste*, *Galeradas de Andalán*, nº 378, 1983, pp. II y XV.
- MAINER, J. C., «Literatura moderna y contemporánea», en M. Alvar López dir., *Enciclopedia temática de Aragón*, Tomo 7, *Literatura*, Zaragoza, Moncayo, 1988, pp. 226-280.
- MAINER, J. C., *La Corona hecha trizas (1930-1960)*, Barcelona, PPU, 1989.
- MARCO, R. y RÁBANOS, C., *GATE-PAC 1930-1940. Arquitectura racionalista*, Zaragoza, Delegación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1979.
- MARÍN ALCALDE, A., *La novia Primavera. Los Contemporáneos nº 162*, 1912.
- MARÍN ALCALDE, A., *El secreto de Julia Godoy*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1920.
- MARÍN ALCALDE, A., *El precio de la dicha. La Novela Mundial nº 44*, 1927.
- MARÍN ALCALDE, A., *Una huella en la nieve. La Novela Mundial nº 86*, 1927.
- MARÍN MEDINA, J., *La escultura española contemporánea (1800-1978)*, Madrid, Edarcón, 1978.
- MARTÍN RUIZ, A., *Los fueros del corazón*. Comedia en un acto y prosa, Zaragoza, Tip. La Editorial, 1918.
- MARTÍN RUIZ, A., *Teatro baturro rápido*, Zaragoza, Tip. La Editorial, 1922.
- MARTÍNEZ HERRANZ, A., *Los cines en Zaragoza, 1896-1936*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1992. Tesis de licenciatura inédita.
- MARTÍNEZ LATRE, M. P., *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979.
- MARTÍNEZ VERÓN, J. y RIVAS GIMENO, J. L., *El Centro Mercantil de Zaragoza. 1909-1935*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985.
- MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectura aragonesa: 1885-1920. Ante el umbral de la modernidad*, Zaragoza, Delegación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1993.
- MATHEU, J. M., *Cosas de la abuela*. Zaragoza, La Novela de Viaje Aragonesa, 1926.
- MATHEU, J. M., *La cadena rota. La Novela Mundial, nº 14*, 1926.
- MATHEU, J. M., *Orientaciones*, Madrid, Impr. Artística Sáez Hnos., 1928.
- MICHEL, M. DE, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- MONEVA Y PUYOL, J., *Primores ciudadanos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1920.
- MORELLI, G., *Trent'anni di avanguardia spagnola. Da Ramón Gómez de la Serna a Juan Eduardo Cirlot*, Milano, Ed. Jaca Book, 1988. (Traducción española, 1991).
- MORENO VILLA, J., *Vida en claro*, México, El Colegio de México, 1944.
- MORÓN BUENO, J. R., *Exposición antológica de los escultores aragoneses José Bueno, 1884-1957 (1er Centenario) Félix Burriel, 1888-1976*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1984.
- MORRIS, C. B., *Surrealism and Spain. 1920-1936*, Oxford, Cambridge University Press, 1972.
- MORRIS, C. B., *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers. 1920-1936*, New York, Oxford University Press, 1980.
- MORRIS, C. B., *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*, La Laguna de Tenerife, Universidad de La Laguna - Instituto de Estudios Canarios, 1983.
- MORRIS, C. B., *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Madrid, Gredos, 1988 (1ª ed. inglesa 1969).
- MORRIS, C. B., *The Surrealist Adventure in Spain*, Ottawa, Dovehouse, 1991.
- MOYA, A., *Nicolás de Lekuona*, Zaragoza, Sala Barbasán, 1981.
- MOYA, A., *Nicolás de Lekuona. Obra fotográfica*, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1982.
- MOYA, A., *Nicolás de Lekuona. Pinturas y dibujos*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1983.
- MOYA, A., *Orígenes de la Vanguardia Artística en el País Vasco. Nicolás Lekuona y su tiempo*, Madrid, Electa, 1994.
- NADEAU, M., *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972.
- NAVARRO Y PÉREZ, P., *Vibraciones de mi alma*. Prólogo de M. Sancho Izquierdo, Zaragoza, Tip. La Académica, 1925.
- NAVARRO, M. A., *Plan General de ensanche de la ciudad*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1934.
- NEWHALL, B., *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- NICOLÁS, C., *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*, Madrid, Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1988.
- ONÍS, C. M. DE, *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27 (Ensayo sobre extensión y límites del surrealismo en la generación del 27)*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1974.
- ONÍS, F. DE, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española, 1934.
- ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., «Los collages de Alfonso Buñuel. Señas de identidad», *Andalán*, nº 387, septiembre, 1983.
- ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., «Alfonso Buñuel, sus collages y la Ilustración Ibérica. Estado de la cuestión e hipótesis cronológica» en *Actas del IV Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona, 1984.
- ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., *Catálogo del Museo Pablo Gargallo*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1988.
- ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., *Museo Pablo Gargallo*, Zaragoza, Electa, 1994.
- ORS, E. D., *Arte de entreguerras. Itinerario del arte universal (1919-1936)*, Madrid, Aguilar, s.a.
- ORTEGA SUÁREZ, F., «Aproximación a diez años de teatro en Zaragoza: la década de los veinte», *Zaragoza*, nº 8, julio-agosto, 1979.
- ORTEGA Y GASSET, J., *El tema de nuestro tiempo* (1ª ed. 1925), en *Obras completas*, III, Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1983.
- ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte* (1ª ed. 1925), en *Obras completas*,

- III, Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1983.
- OSUNA, R., *Las revistas españolas entre dos dictaduras: 1931-1939*, Valencia, Pretextos, 1986.
- PAMPLONA ESCUDERO, R., *Don Martín el Humano*, Madrid, Impr. J. Pueyo, 1918.
- PAMPLONA ESCUDERO, R., *Los amarillos*, Madrid, Biblioteca Patria, 1922.
- PAMPLONA ESCUDERO, R., *El charlatán político*. Prólogo de A. Ossorio, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1926.
- PAMPLONA ESCUDERO, R., *La ciudad dada al diablo*, Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1926.
- PAMPLONA ESCUDERO, R., *El camino de los ciegos*, Zaragoza, Tip. Abadía y Capapé, s.a.
- PAMPLONA ESCUDERO, R., *El cura de misa y olla*, Madrid, Biblioteca Patria, s.a.
- PAMPLONA ESCUDERO, R., *Engracia. Tradición Hispano-Romana*, Madrid, Biblioteca Patria, s.a.
- PAMPLONA ESCUDERO, R., *La nueva era. Los pueblos dormidos*, Zaragoza, Impr. de Abadía y Capapé, s.a.
- PAMPLONA ESCUDERO, R., *La tierra prometida*, Madrid, Biblioteca Patria, s.a.
- PAPELLADA, P., *Tenorio modernista. Remembrancia eneomática y jocunda en una película y tres lapsos*, Madrid, S. Velasco Impr., 1912 (5ª ed.).
- PAPELLADA, P., *Il cavaliere di Narunkestunkesberg*. Ópera humorística en un prólogo y tres cuadros, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1914.
- PAPELLADA, P., *En un lugar de la Mancha*. Comedia en tres actos, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1916.
- PAPELLADA, P., *Tenorio musical*. Humorada en un acto y cinco cuadros, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1916.
- PAZ, O., *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1987 (1ª ed. 1974).
- PEIRÓ, A. y PINILLA, B., *Nacionalismo y regionalismo en Aragón (1868-1942)*, Zaragoza, Unali, 1981.
- PEÑUELAS, M. C., *La obra narrativa de Ramón J. Sender*, Madrid, Gredos, 1971.
- PÉRET FIRMAT, G., *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*, Durham, Duke University Press, 1982.
- PÉREZ LATORRE, J. M., *José Borobio: dibujos y arquitectura*, Zaragoza, Delegación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1984.
- PÉREZ-LIZANO, M., *Surrealistas plásticos aragoneses (1929-1979)*, Zaragoza, Librería General, 1980.
- PÉREZ-LIZANO, M. (coord.), *En torno a Luis Buñuel. El carnuzo, El perro y El loco amor*, Teruel, Diputación de Teruel, 1989.
- PÉREZ-LIZANO, M., *Aragoneses rasgados*, Zaragoza, Ibercaja, 1991.
- PÉREZ-LIZANO, M., *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991*, Zaragoza, Mira Editores, 1992.
- PÉREZ-LIZANO, M. y FERNÁNDEZ MOLINA, A., *Honorio García Condoy (1900-1953). Exposición Antológica*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.
- PÉREZ MIÑIK, D., *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona, Tusquets, 1975.
- PÉREZ PARDO, E., *En un lugar de la Mancha*, Zaragoza, La Editorial, 1916.
- PÉREZ PARDO, E., *Bajo el sol de España*, Zaragoza, Gráficas Hijos de Uriarte, 1917.
- PÉREZ PARDO, E., 1930. *Poesías*, Zaragoza, Impr. Gumbón, 1924.
- PÉREZ ROJAS, J., *Art Déco en España*, Madrid, Cátedra, 1990.
- PIERRE, J., *El Futurismo y el Dadaísmo*, Madrid, Aguilar, 1968.
- PIERRE, J., *El Surrealismo*, Madrid, Aguilar, 1969.
- PLEJANOV, J., *El arte y la vida social*, Madrid, Cenit, 1929.
- POGGIOLI, R., *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- POLI, F., *Producción artística y mercado*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- POZO MUNICIO, J. M., *Regino Borobio Ojeda (1895-1976): Modernidad y contexto en el primer racionalismo español*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990.
- PRAT, I., *Poesía modernista española*, Madrid, Cupsa Editorial, 1978.
- PRIETO BARRAL, M. F. (dir.), *Gargallo 1881-1981. Exposición del Centenario*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1981.
- PUTNAM, S. (ed.), *The European Caravan. An Anthology of the New Spirit in European Literature*, New York, Brewer, Warren & Putnam, 1931.
- QUINTANILLA, F., *El gurrión de canalera*, Madrid, 1918.
- QUINONES, R. P., *Mapping Literary Modernism*, Nueva York, Princeton University Press, 1985.
- RÁBANOS FACI, C., *Vanguardia frente a tradición en la arquitectura aragonesa (1925-1939). El racionalismo*, Zaragoza, Guara Editorial, 1984.
- RAMA, A., *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas / Barcelona, Alafil Ediciones / Colección Trópicos, 1985.
- RAMÓN Y CAJAL, S., *El mundo visto a los ochenta años*, Madrid, 1934.
- RAYMOND, M., *De Baudelaire al surrealismo*, México, F. C. E., 1960 (1ª ed. francesa 1933).
- RESINA, J. R., *Un sueño de piedra: ensayos sobre la literatura del modernismo europeo*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- RETANA, A., *Historia del arte frío*, Madrid, Tesoro, 1964.
- RODÓN, F. y TRULLENQUE, E. (dir.), *El «collage» surrealista en España*, Teruel, Diputación de Teruel, 1989.
- RODRÍGUEZ, J. C., *La norma literaria. Ensayos de crítica*, Granada, Excma. Diputación Provincial, 1984.
- ROH, F., *Realismo mágico (Postexpresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente)*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.
- ROJO MARTÍN, M. R., *Evolución del movimiento vanguardista. Estudio basado en «La Gaceta Literaria» (1927-1932)*, Madrid, Fundación Juan March, 1982.
- ROMANÍ DE CÉSPEDES, A., *Claves rojas*, Zaragoza, Gregorio Casañal Artes Gráficas, 1920.
- ROMANÍ DE CÉSPEDES, A., *Prisiones de amor*, Zaragoza, Gregorio Casañal Artes Gráficas, 1921.
- ROMANÍ DE CÉSPEDES, A., *De mi alcatifa*, Zaragoza, Ed. Atheneum, 1921.
- ROMANÍ DE CÉSPEDES, A., *La Ola de Fuego*, Zaragoza, La Novela de Viaje Aragonesa, 1925.
- ROMERO SANTAMARÍA, A., *Ramón y Cajal*, Zaragoza, Diputación Provincial, 1984.
- ROMERO SANTAMARÍA, A., *Historia de la fotografía aragonesa*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1991. Tesis doctoral inédita.
- ROMERO SANTAMARÍA, A., SÁNCHEZ MILLÁN, A. y TARTÓN, C., *Los Coyne*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1988.
- ROTELLAR, M., *Cine aragonés*, Zaragoza, Cineclub Saracosta, 1970.
- ROYO BARANDIARÁN, T., *Allá en el Riff... Del amor y la guerra. Novela sintética*, Zaragoza, Tip. de Heraldo de Aragón, 1922.
- ROYO BARANDIARÁN, T., *Los vagos del monasterio*. Presentación: Carlos Royo Villanova. Dos palabras: Juan José Lorente. Zaragoza, Tip. de Heraldo de Aragón, 1922.
- ROZAS, J. M., *La Generación del 27 desde dentro: Textos y documentos*, Madrid, Alcalá, 1974.
- ROZAS, J. M., «El 27 como generación», en *El 27 como*

- generación, Santander, La Isla de los Ratonés, 1978, pp. 13-50.
- ROZAS, J. M. y TORRES NEBRERA, G., *El grupo poético del 27* (2 vols.), Madrid, Cincel, 1980.
- SALAÚN, S., *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- SAMBRICIO, C., *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Madrid, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (ed.), *Canarias: Las vanguardias históricas*, Santa Cruz de Tenerife, C.A.A.M. - Gobierno de Canarias, 1992.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., «Introducción» a Luis Buñuel, *Obra literaria*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1982.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., «Maniqués, greguerías y otros presagios (poemas de González Bernal)», en VV. AA. *González Bernal*, 1983, pp. 24-27.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J.C., 1984.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Editorial Planeta, 1988.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., «La cultura española de vanguardia», en *Spanish Masterpieces of the 20th Century*, Tokyo, The Seibu Museum of Art, 1989, pp. 54-60.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Florián Rey*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Segundo de Chomón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1992.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994.
- SANCHO IZQUIERDO, M., *Zaragoza en mis memorias (1899-1929)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979.
- SANCHO MARTÍ, J., *El espacio periurbano de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1989.
- SANGUINETTI, E., *Vanguardia, ideología y lenguaje*, Caracas, Monte Ávila, 1965.
- SCHARF, A., *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1994.
- SCHULMAN, I. A. (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus, 1987.
- SENDER, R. J., *El problema religioso en Méjico; católicos y cristianos* (prólogo de Ramón del Valle-Inclán), Madrid, Cenit, 1928.
- SENDER, R. J., *Imán*, ed., introducción y notas de F. Carrasquer, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1992. (1ª ed., Madrid, Cenit, 1930).
- SENDER, R. J., *América antes de Colón*, Valencia, Cuadernos de Cultura, 1930.
- SENDER, R. J., *O.P. (Orden público)*, Madrid, Cenit, 1931.
- SENDER, R. J., *El Verbo se hizo sexo (Teresa de Jesús)*, Madrid, Zeus, 1931.
- SENDER, R. J., *Siete domingos rojos (Novela de la prerrevolución española)*, Barcelona, Balagué, 1932.
- SENDER, R. J., *Teatro de masas*, Valencia, Orto, 1932.
- SENDER, R. J., *Casas Viejas (Episodios de la lucha de clases)*, Madrid, Cenit, 1933.
- SENDER, R. J., *Viaje a la aldea del crimen (Documental de Casas Viejas)*, Madrid, Pueyo, 1934.
- SENDER, R. J., *La noche de las cien cabezas (Novela del tiempo en delirio)*, Madrid, Pueyo, 1934.
- SENDER, R. J., *Madrid-Moscú (Narraciones de viaje)*, Madrid, Pueyo, 1934.
- SENDER, R. J., *Carta de Moscú sobre el amor (A una muchacha española)*, Madrid, Pueyo, 1934.
- SENDER, R. J., *Proclamación de la sonrisa*, Madrid, Pueyo, 1934.
- SENDER, R. J., *El secreto*, Madrid, Tensor, 1935.
- SENDER, R. J., *Mr. Witt en el cantón*, ed. de J. M. Jover, Madrid, Castalia, 1987 (1ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1936).
- SENDER, R. J., *Crónica de un pueblo en armas (Historia para niños)*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, 1936.
- SENDER, R. J., *Literatura y periodismo en los años veinte. Antología* (ed. de J. D. Dueñas), Zaragoza, Edicions de l'Astral, 1992.
- SENDER, R. J., *Primeros escritos (1916-1924)*, ed. de J. Vived Mairal, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993.
- SERAL y CASAS, T., *Héctor y yo (novela)*, Zaragoza, La Novela de Viaje Aragonesa, 1928.
- SERAL y CASAS, T., *Sensualidad y futurismo*, Madrid, Crédito Editorial Hernando, 1929.
- SERAL y CASAS, T., *Mascando goma de estrellas (Poemas bobos)*, Madrid, CIAP, 1931.
- SERAL y CASAS, T., *Poemas de amor violento*, Madrid, Índice, 1933.
- SERAL y CASAS, T., *Cadera del insomnio*, Zaragoza, Ediciones Cierzo, 1935.
- SERAL y CASAS, T., *Chilindrinas*, Buenos Aires, Radeba, 1935.
- SERAL y CASAS, T., *Chilindrinas (Greguerías)*, Madrid, Clan, 1953.
- SERRANO ASENJO, J. E., *Estrategias vanguardistas (Para un estudio de la literatura nueva en Aragón 1925-1945)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990.
- SERRANO VALERIO, J. M., «Postales ibéricas. Aragón», *La Gaceta Literaria*, nº 120, 15 de diciembre de 1931, p. 4.
- SHATTUCK, R., *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia entre 1885 y la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Visor, 1991 (ed. inglesa, 1958).
- SIEBERMANN, G., *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid, Gredos, 1973.
- SOBEJANO, G., *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.
- SOMVILLE, L., *Devanciers du surréalisme. Les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912-1925*, Genève, Librairie Droz, 1971.
- SORIA OLMEDO, A., *Vanguardismo y Crítica Literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo, 1988.
- SOUGEZ, M. L., *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1994.
- STELZER, O., *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- STEPANEK, P. (dir.), *Honorio García Condoy en Checoslovaquia*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1990.
- SUBIRATS, E., *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1985 (1ª ed. brasileña 1984).
- SUSPERREGUI, J. M., *Fundamentos de la fotografía*, Universidad del País Vasco, 1988.
- TALENS, J., *El ojo tachado. Lectura de «Un chien andalou» de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1986.
- TAUSK, P., *Historia de la fotografía en el siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- TERÁN, F. de, *Planeamiento urbano en la España contemporánea: historia de un proceso imposible*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- TORRALBA SORIANO, F., *Pintura contemporánea aragonesa*, Zaragoza, Guara Editorial, 1979.
- TORRE, G. DE, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.
- TORRE, G. DE, *Las metamorfosis de Proteo*, BB. AA., Losada, 1956.
- TORRE, G. DE, *Qué es el superrealismo*, BB. AA., Columba, 1959.
- TORRE, G. DE, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965.
- TORRE, G. DE, *Del 98 al Barroco*, Madrid, Gredos, 1969.
- TUDELLA, C. (dir.), *Luis Berdejo (1902-1980). Exposición An-*

- tológica, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 1994.
- TUDELILLA, C. (dir.), *Santiago Pelegrín, 1925-1939: Los límites de una utopía*, Zaragoza, Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza, 1995.
- TUÑÓN DE LARA, M., *Medio siglo de cultura española*, Barcelona, Bruquera, 1982 (1ª ed. 1970).
- URRUTIA, J., *El Novecentismo y la renovación vanguardista*, Madrid, Cincel, 1980.
- UTRERA, R., *Modernismo y 98 frente al cinema*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983.
- VILVERDE, S., *El mundo de la zarzuela*, Buenos Aires, Palabras, 1976.
- VALLE, L., *Emociones. Poesías*, Zaragoza, C. Gasca, 1921.
- VARELA, B., *Fiebres amorosas*, Madrid, Impr. de A. Marzo, 1911.
- VARELA, B., *Libertada, Los Contemporáneos*, nº 115, 1912.
- VARELA, B., *Margarita, Los Contemporáneos*, nº 284, 1914.
- VARELA, B., *La víl, Los Contemporáneos*, nº 339, 1915.
- VARELA, B., *Víctimas del rojo ideal, Los Contemporáneos*, nº 390, 1915.
- VELA, F., *Inventario de la modernidad* (ed. de J. C. Mainer), Gijón, Ediciones Noega, 1983.
- VIDELA, G., *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1963.
- VILASECA, J. M., *Cancionero de la meseta*, Zaragoza, Ediciones Cierzo, 1935.
- VILLACORTA BAÑOS, F., *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal. 1808-1931*, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- VILLANUEVA, D. (ed.), *La novela lírica II. Ramón Pérez de Ayala, Benjamín Jarnés*, Madrid, Taurus, 1983.
- VV. AA., *El hombre de la corbata verde*, Zaragoza, Paraninfo, 1915.
- VV. AA., *La crisis de fin de siglo: literatura e ideología*, Barcelona, Ariel, 1974.
- VV. AA., *AC-GATEPAC 1931-1937*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- VV. AA., *Zaragoza a principios del siglo XX: el modernismo*, Zaragoza, Librería General, 1977.
- VV. AA., «Homenaje a Pablo Gargallo», *Revista Falca. Ensayo y Literatura*, nº 5, 1981.
- VV. AA., *Diccionario Antológico de Artistas Aragoneses*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1983.
- VV. AA., *González Bernal. Exposición Antológica*, Zaragoza, Ibercaja, 1983.
- VV. AA., *Fernando García Mercadal*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1985.
- VV. AA., *Gargallo y sus amigos españoles*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1986.
- VV. AA., *Historia de la fotografía española (1839-1986)*, Sevilla, Sociedad de la Historia de la Fotografía Española, 1986.
- VV. AA., *La zarzuela de cerca*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- VV. AA., *Surrealisme a Catalunya 1924-1936, De l'Amic de les Arts al Logicofobisme*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1988.
- VV. AA., *Dada y constructivismo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.
- VV. AA., *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.
- VV. AA., *Historia del periodismo en Aragón*, Zaragoza, Ed. Diputaciones Provinciales de Zaragoza, Huesca y Teruel y Asociación de la Prensa Zaragozana, 1990.
- VV. AA., *Artistas Aragoneses desde Goya a nuestros días*, Zaragoza, La Lonja, 1991.
- VV. AA., *Necrópolis de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento, Servicio de Acción Cultural, 1991.
- VV. AA., *Regino y José Borobio Ojeda 1924-1958*, Zaragoza, Bienal Arquitectura y Urbanismo, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991.
- VV. AA., *Pablo Gargallo. Caballos y Atletas*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1992.
- VV. AA., *Un siglo de Ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*, Zaragoza, Ibercaja, 1992.
- VV. AA., *Artistas españoles de París: Praga 1946*, Madrid, Caja de Madrid, 1993.
- VV. AA., *Escultores y Orfebres: Durrio, Gargallo, González, Hugué*, Valencia, Bancaja, 1993.
- VV. AA., *El noucentisme. Un projecte de modernitat*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Centre de Cultura Contemporània, 1994.
- VV. AA., *Gargallo y los metales*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994.
- VV. AA., *Noucentisme i Ciutat*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània-Electa, 1994.
- VV. AA., *Postales de Zaragoza (1897-1936). El tiempo recuperado*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Gobierno de Aragón e Ibercaja, 1994.
- VV. AA., *La nueva visión. Fotografía de entreguerras*, Valencia, IVAM, 1995.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, H., *Las literaturas hispánicas de vanguardia. Orientación bibliográfica*, Frankfurt, Biblioteca Ibero Americana, 1991.
- YÁÑEZ, A., *El movimiento surrealista*, México, J. Mortiz, 1979.
- YURKIEVICH, S., *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976.
- ZARDOYA, C., *Poesía española contemporánea. Estudios temáticos y estilísticos*, Madrid, Guadarrama, 1961.
- ZAVALA, I. M., *Fin de siglo: Modernismo, 98 y Bohemia*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1974.
- ZAVALA, I. M., *Colonialism and Culture. Hispanic Modernisms and the Social Imaginary*, Indiana University Press, Bloomington, 1992.
- ZULETA, E. DE., *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977.
- ZULETA, E. DE., *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Madrid, Gredos, 1971.



# ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
OBERTURA PARA LUCES DE UNA CIUDAD (ADAGIO, ANDANTE, AGITATO) José-Carlos Mainer	9
LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA: FILTROS DE REFLEXIÓN Ignacio Izuzquiza	27
LUCES DEL MUNDO MODERNO Javier Pérez Rojas	37
EL MODERNISMO LITERARIO José Luis Calvo Carilla	51
TIEMPOS MODERNOS: LA CIUDAD Y LOS LÍMITES DE LA POESÍA (1928-1936) José Enrique Serrano Asenjo	61
TENTATIVAS PARA LA RENOVACIÓN PLÁSTICA EN ZARAGOZA Chus Tudelilla	71
LA COORDENADA SURREAL Lucía García de Carpi	81
LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA EN ZARAGOZA UNA DIFÍCIL LUCHA POR LA MODERNIDAD Rafael Ordóñez Fernández	95
ARQUITECTURA Y URBANISMO DEL MOVIMIENTO MODERNO INICIOS DE VANGUARDIA Carlos Buil Guallar	111
ARTES DECORATIVAS Ignacio Guelbenzu	125
EL CINE Agustín Sánchez Vidal	135
LA FOTOGRAFÍA: NECESIDAD Y AFICIÓN BURGUESAS Alfredo Romero Santamaría	151
LAS VANGUARDIAS MUSICALES EN LA FILARMÓNICA DE ZARAGOZA Álvaro Zaldivar Gracia	161
MÚSICA POPULAR Y ESPECTÁCULOS Javier Barreiro	171
LA CONMEMORACIÓN DEL CENTENARIO DE GOYA EN 1928 Ricardo Centellas	179
FRAGMENTOS DE UN MARCO VARIA LECCIÓN DE TEXTOS DOCTRINALES EN TORNO AL ARTE NUEVO EN ESPAÑA	195
CATÁLOGO	209
CATALOGACIÓN DE LAS OBRAS PRESENTES EN LA EXPOSICIÓN	331
BIOGRAFÍAS	341
CRONOLOGÍA	381
BIBLIOGRAFÍA	391





#### DIRECCIÓN CIENTÍFICA

Manuel García Guatas  
José-Carlos Mainer  
Enrique Serrano  
Chus Tudelilla

#### DIRECCIÓN TÉCNICA

Juan J. Vázquez

## EXPOSICIÓN

### ASESORAMIENTO TÉCNICO

*Arquitectura y Urbanismo*

Carlos Buil

*Artes Decorativas y Mobiliario*

Ignacio Guelbenzu

*Audiovisuales*

José Luis Martínez

*Cine*

Ana Marquesán

Leandro Martínez

*Fotografía*

Alfredo Romero

Carmelo Tartón

*Música*

Álvaro Zaldívar

### DIRECCIÓN TÉCNICA

Rafael Ordóñez Fernández  
JEFE DEL SERVICIO DE ACCIÓN CULTURAL

### COORDINACIÓN TÉCNICA

María José Magaña

Pilar Navarro Alduaín

JEFE DE SALA

Teresa Sanagustín Medina

JEFE DE SALA

### PRENSA Y DIFUSIÓN

Santiago Algora

Pilar Soria

### DISEÑO DE INSTALACIÓN

Strader. Estudio Camaleón

### BOCETO DEL CAFÉ SALDUBA

Samuel Aznar-Isidro Ferrer. Estudio Camaleón

### PÁGINAS DE PRENSA DE ÉPOCA

Adico, S.L.

### SERIGRAFÍA

José Bofarull

### TRANSPARENCIAS

Insertos

### FOTOGRAFÍAS

Archivo Confederación Hidrográfica del Ebro, Zaragoza

Archivo Sociedad Fotográfica de Zaragoza

Gonzalo Bullón, Zaragoza

Coyne, Zaragoza

Carlos Gálvez, Zaragoza

### VÍDEOS

Emilio Casanova

José Miguel Irazo

Javier Losilla

### EJECUCIÓN DEL MONTAJE

Brigadas de Arquitectura

Brigadas de Ingeniería Industrial

Ignacio Guelbenzu

### RESTAURACIÓN

Área de Restauración del Museo de Zaragoza

Concha Domínguez

Óscar Oliva

### NEGOCIADO ADMINISTRATIVO

María José Aybar González

ADMINISTRATIVO

### SECRETARIA

María Pilar Marín Gil

AUXILIAR

Paca Moñux Navarro

AUXILIAR

### TRANSPORTE

Gil Stauffer

### SEGUROS

Gil y Carvajal

## CATÁLOGO

### EDITA

Gobierno de Aragón

Ayuntamiento de Zaragoza

### DISEÑO

Strader. Estudio Camaleón

### TEXTOS

Ernesto Arce

Javier Barreiro

Antonio Bayona  
Carlos Buil  
José Luis Calvo Carilla  
Ricardo Centellas  
Lucía García de Carpi  
Manuel García Guatas  
Ignacio Guelbenzu  
Ignacio Izuzquiza  
Teresa Luesma  
María José Magaña  
José-Carlos Mainer  
José Ramón Morón Bueno  
Rafael Ordóñez Fernández  
Javier Pérez Rojas  
Alfredo Romero  
Agustín Sánchez Vidal  
José Enrique Serrano  
Chus Tudelilla  
Margarita Vela  
Álvaro Zaldívar

#### FOTOGRAFÍAS

Archivo Autores  
Archivo Fotográfico de la Confederación Hidrográfica del Ebro, Zaragoza  
Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
Archivo Fotográfico Museo Pablo Gargallo, Zaragoza  
Archivo Lekuona, Pamplona

Archivo de José Moreno Villa. Residencia de Estudiantes, Madrid  
Archivo de Luis Bal y Gay. Residencia de Estudiantes, Madrid  
Gonzalo Bullón, Zaragoza  
Joaquín Cortés, Madrid  
Coyne, Zaragoza  
Filmoteca Española  
Filmoteca de Zaragoza  
Foto Gumer, Reinosa (Santander)  
Fototeca de la Diputación de Huesca  
Fundación García Lorca, Madrid  
Carlos Gálvez, Zaragoza  
Gasull, Barcelona  
Jarke, Zaragoza  
Residencia de Estudiantes, Madrid  
Begoña Zubero, Bilbao

#### DOCUMENTACIÓN

José Antonio Hernández Latas

#### PREIMPRESIÓN

Jal  
Fototype, S.C.

#### IMPRESIÓN

ARPIrelieve, S.A.

ISBN: 84-8069-056-9

D.L.: Z-1531/95

*El Gobierno de Aragón y el Ayuntamiento de Zaragoza quieren expresar su agradecimiento a todas las personas e instituciones que han hecho posible esta exposición mediante el préstamo de obras o con sus consejos y ayuda desinteresada.*

Ayuntamiento de Fraga, Huesca.  
Ayuntamiento de Huesca. Biblioteca  
Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza.  
Biblioteca José Sinués, Zaragoza. Biblioteca Nacional, Madrid. Biblioteca Universitaria de Zaragoza. Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza. Confederación Hidrográfica del Ebro, Zaragoza. Filmoteca Española, Madrid, Filmoteca de Zaragoza. Ibercaja, Zaragoza. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Museo Pablo Gargallo, Zaragoza. Museo de Zaragoza. Hemeroteca y Archivo Municipal, Zaragoza. Sociedad Filarmónica de Zaragoza. Sociedad Fotográfica de Zaragoza. Sol Acín, Zaragoza. Lola Albiac, Zaragoza. Casimiro Almazán, Zaragoza. María Carmen Alonso Pimentel, San Sebastián. Andrés Álvarez, Zaragoza. Alejandro Allepuz, «El Banco y el Negro», Zaragoza. Ramiro José Alloza, Barcelona. María Carmen Aurrekoetxea, Bilbao. Eduardo Baeza Sáenz de Valluerca, Zaragoza. Luis Ballabriga, Zaragoza. Banco Bilbao-Vizcaya, Zaragoza. Ana Barrafón Plana, Fraga. Francisco Barrau, Farmacia «Zatorre», Zaragoza. María Carmen Bartolomé, Zaragoza. Carmen Bayona, Zaragoza. Luis Alberto Berdejo, Barcelona.

José Beulas, Huesca. Pilar Borobio, Zaragoza. Regino Borobio, Zaragoza. Carmelo Bosque, Zaragoza. Viuda de Caballero, Madrid. Ricardo Campos, Zaragoza. Marisa Cancela, Zaragoza. Eduardo Capapé, Zaragoza. María Antonia Castañez y Segarra, Madrid. Cifesa, Madrid. Colegio de Arquitectos de Asturias. Colegio de Arquitectos Vasconavarro. Pilar Comps, Zaragoza. Manuel Corrales, Vigo. Juan Ramón Escudero Baylín, Zaragoza. Paloma Esteban, Zaragoza. Carmen Etayo, Zaragoza. Pedro Christian García Buñuel, Zaragoza. Lucía García de Carpi, Zaragoza. Begoña García-Diego, Madrid. Fernando García Escribano, Zaragoza. Fernando García Mercadal, Zaragoza. Ildefonso Manuel Gil, Zaragoza. Herederos de Gil Marraco, Zaragoza. Marisa González, Zaragoza. Fernando González Trigo, Zaragoza. Les Grands Films Classiques, París. María Jesús Gregorio, Zaragoza. Carmen Guallar, Zaragoza. Guzmán Guallart, Zaragoza. Julia de Guezala, Bilbao. Concha Iglesias, Madrid. José Luis Infiesta, Barcelona. J.M. Lacruz, «Sucesores de Aladrén», Zaragoza. José María Lafarga, Barcelona. Trinidad Lekuona, Pamplona.

José Antonio Lorente, Zaragoza. Loscertales, Zaragoza. Teresa Luesma, Huesca. Señores Mainer-Baqué, Zaragoza. Matilde Martínez, Zaragoza. Vicente Martínez Tejero, Zaragoza. Joaquín Maza, Zaragoza. María Victoria Montes, Zaragoza. Adelina Moya, Bilbao. Pilar Mur, Bilbao. Soli Noval, Madrid. José María Ortí, Zaragoza. Miguel Ángel Ortiz, Reinosa (Santander). Guillermo de Osma galería, Madrid. Isabel Pardo, Zaragoza. José Antonio Pérez Páramo, Zaragoza. Áurea Plou, Zaragoza. Paco Rallo, Zaragoza. Cristina Remacha, Zaragoza. Residencia de Estudiantes, Madrid. Elena Rivas, Zaragoza. Pilar Rivas, Madrid. Alberto Sánchez, Zaragoza. Julio Sánchez, Zaragoza. Araceli Sánchez Piñol, Madrid. Hermanos Sancho Rebullida, Zaragoza. Salomé Sancho Rebullida, Zaragoza. Charo Sanz, Madrid. Beatrix Seral, Bruselas. Delfín Seral, Madrid. Carmelo Tartón, Zaragoza. José Luis Trasobares, Zaragoza. Conchita Vela, Zaragoza. Viajes Politur, Zaragoza. Anabel Vicente, Zaragoza. Herederos de Yanguas, Zaragoza. Alfonso Zorrilla, Las Arenas (Vizcaya).



ORGANIZAN:

COLABORAN:

