

MODERNISMO Y SIMBOLISMO COMO SOLUCIONES PLÁSTICAS DE LA PINTURA REGIONALISTA

ALBERTO CASTÁN CHOCARRO¹

El estudio de la pintura española del primer tercio del siglo xx, pese a haber producido durante las últimas décadas importantes publicaciones, tesis doctorales y catálogos de exposiciones, adolece todavía de una cierta indeterminación terminológica que no termina de ser resuelta por los diferentes especialistas en la materia. La labor del historiador del arte, ardua de por sí, viene en este caso dificultada por la complejidad de un período de nuestra historia delimitado en su nacimiento por ese momento fundamental para el desarrollo del mundo contemporáneo conocido como fin de siglo, y en su final, aquí ya en el ámbito español, con la drástica ruptura en todos los órdenes sociales que supuso la Guerra Civil. En este contexto, España, al tiempo que trata de superar el trauma causado por la pérdida de los últimos restos de su imperio, trata de definir su lugar en el ámbito internacional, en un continuo tira y afloja entre la vocación modernizadora de un país atrasado, y exótico y pintoresco a los ojos de la sociedad europea, y el orgullo ante los valores considerados más propios de la españolidad y que le hacen replegarse hacia su propia Historia, sus costumbres y características diferenciales, cerrando las puertas a cualquier atisbo de cambio. Si una clara manifestación de esta dicotomía en la que se ve inmersa la España del momento la encontramos en el regeneracionismo y su premisa de «modernizarse desde la tradición», en pintura encontraremos este mismo proceso en el modo en que artistas, instituciones y teóricos se debaten entre el peso de la lección aprendida de los grandes maestros españoles y la llegada de los nuevos lenguajes europeos en los que, paradójicamente, los españoles emigrados tuvieron un peso esencial.

En nuestro caso, nos vamos a centrar en la pintura comúnmente denominada regionalista, y en el modo en que ésta se deja imbuir de características propias de otros modos de hacer como son el modernismo y el simbolismo, dos movimientos, en principio circunscritos al final del siglo, pero que, como vere-

¹ Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, realiza su tesis doctoral, *Pintura regionalista en Aragón*, bajo la dirección de la Dra. Concha Lomba Serrano.

mos, se dejarán sentir en España, en diferentes autores y momentos cronológicos, a lo largo de gran parte de ese primer tercio del novecientos. Concretamente, como aportación a este XII Coloquio de Arte Aragonés, queremos dedicar este estudio al modo en el que esta confluencia de tendencias presentes en el arte español contemporáneo se desarrolló en el ámbito de la pintura aragonesa.

La utilización de diferentes términos totalizadores que ayuden a englobar y caracterizar la producción artística de un determinado momento es una herramienta que viene a facilitar, con mucho, la labor del investigador. Sin embargo, no podemos olvidar que, en muchos casos, este proceso no supone si no una simplificación poco acorde con la realidad, y ya hace unos años que la historiografía española del siglo xx ha superado la mera agrupación de autores y obras, para pasar a interrogarse sobre las relaciones y conexiones existentes entre cada uno de estos compartimentos que, en su momento, pudieron parecer estancos. Si entre los investigadores existe un acuerdo más o menos claro sobre la definición de, por ejemplo, los movimientos que protagonizaron las vanguardias históricas, existen otra serie de términos, comúnmente utilizados, mucho menos claros en cuanto a sus contenidos. Aquí encontraríamos tanto las tendencias más propias del fin de siglo, simbolismo y modernismo fundamentalmente, como las manifestaciones más circunscritas al ámbito español y, por tanto, más sujetas a esa tradición renovada que de un tiempo a esta parte ha llamado la atención de la historiografía: regionalismo, novecentismo, noventa-yochismo...

Quizá podamos achacar parte de esta indefinición a las propias fuentes con que contamos. No es extraño ver cómo críticos y teóricos del momento utilizaban de forma algo contradictoria estos términos, que, pocos años después, se han tratado de perfilar. Así ocurre, por ejemplo, con el término modernismo, utilizado en no pocas ocasiones para referirse a cualquier arte que planteara una cierta renovación, siendo éste un uso que se aleja claramente de lo que actualmente entendemos como tal.

¿UNA DEFINICIÓN DEL REGIONALISMO?

Pese a que determinados autores han querido ver en el regionalismo una mera continuación de costumbrismo decimonónico, es necesario señalar como una de sus características fundamentales, la capacidad de absorber determinados elementos plásticos a su alcance para aprovecharlos dentro de los parámetros más o menos restringidos que sustentan su poética. Si bien podemos señalar una serie de elementos comunes a toda la pintura regionalista que nos permiten definirla como tal, no se puede hablar de un movimiento homogéneo, con una

estética fijada y unos teóricos propios que preconicen su nacimiento y desarrollo. Al mismo tiempo, y pese a la tendencia a estudiar el regionalismo a partir de los diferentes focos regionales, ni siquiera en aquellos territorios con un mayor peso específico, como pueden ser el País Vasco y Cataluña, en los que el arte se convirtió claramente en elemento diferenciador opuesto al ambiente madrileño más académico, se puede hablar sin temor a equivocarse de una escuela propia, ajena a lo que ocurría en el resto del país y de Europa, y centrada únicamente en la representación de una ideología política². Tal y como ha sido puesto de manifiesto por Javier Pérez Rojas, es necesario establecer unos planteamientos globales que nos ayuden a profundizar en el conocimiento de este fenómeno plástico más allá de la simple diferenciación regional³.

La propia elección del término regionalismo para referirnos a la pintura centrada en los tipos y costumbres de las distintas regiones, que trata de profundizar en el carácter de los pueblos reflejados yendo más allá de la mera anécdota folklórica propia del gusto romántico y del costumbrismo realista desarrollados en la centuria anterior, supone más un acuerdo historiográfico que un concepto tomado de las propias fuentes y teóricos del momento. El término regionalismo estaría circunscrito fundamentalmente al ámbito político, si bien su uso se vio poco a poco ampliado hasta referirse, en un sentido global, a la reivindicación de lo propio, lo vernáculo y característico de cada pueblo, incluyendo, por tanto, las manifestaciones culturales. Sería esta definición la que nos permitiría utilizar el término en relación a la plástica. No en vano, en casos muy concretos, las propias fuentes nos hablan de regionalismo artístico, si bien es cierto que, al referirse a la pintura, los conceptos más utilizados son los de pintura de regiones o pintura regional.

La problemática terminológica parte de la propia época, sobre todo, si tenemos en cuenta que el término regionalista se utilizaba indistintamente para referirse tanto a las aspiraciones independentistas de determinados círculos, desarrolladas con mayor fuerza en Cataluña y el País Vasco, como a la reivindicación del carácter propio de las regiones y a la oposición al centralismo imperante promovidas desde prácticamente la totalidad del país. En fecha ya tardía, Gregorio García Arista, se hacía eco de esta situación y señalaba lo siguiente: «Hace bastantes años que en Aragón inicie un movimiento regionalista, sano y patriótico –como no podía ser de otro modo en aquella tierra españolísima– movimiento que coincidió con el apogeo del catalanismo (...). Y

² A este respecto resulta fundamental consultar: GONZÁLEZ DE DURANA, J., *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de la modernidad*. Bilbao, Ekin, 1992.

³ Alude el autor a la necesidad de referirse al peso de maestros concretos como Sorolla, Zuloaga o Anglada Camarasa que dejaron su huella más allá de su lugar de nacimiento: PÉREZ ROJAS, J. y GARCÍA CASTELLÓN, M., *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Madrid, Sílex, 1994, p. 84.



Figura 1: Galileo Chini, detalle de uno de los paneles decorativos de la Bienal de Venecia de 1914.

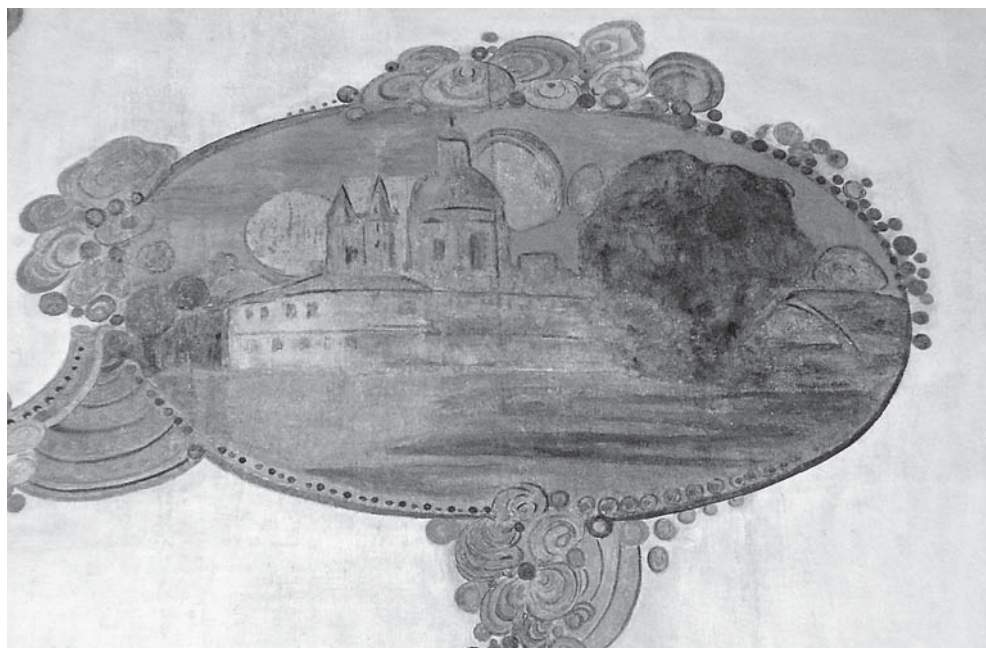


Figura 2: Julio García Condoy, *Salón Luis XV del Centro Mercantil de Zaragoza* (detalle de la decoración de uno de los lienzos), 1920, Cajalón.

antes que parecer nosotros, los aragoneses, sospechosos de desafecto a España por coincidencias de nombre, de ocasión y hasta de vecindad, preferimos apagar el movimiento⁴. Y de ahí que planteara la necesidad de un nuevo término «regionismo» para referirse a casos como el aragonés y evitar posibles confusiones producidas por la identificación entre éste y el nacionalismo.

En cualquier caso, cuando nos acercamos a la realidad ideológica y política de la época, entendemos perfectamente cómo la pintura regionalista no fue sino una respuesta a las necesidades demandadas por la sociedad. Valeriano Bozal, en un estudio pionero sobre la cuestión, ya señalaba cómo la transformaciones socio-económicas y culturales desarrolladas en España entre mediados del siglo XIX y el inicio la centuria siguiente, habían posibilitado el nacimiento de este tipo de pintura que vuelve sus ojos hacia la realidad más cercana⁵. Resulta por lo tanto bastante lógico el que esa respuesta a la demanda generada fundamentalmente por parte de la nueva burguesía, que busca legitimar su posición volviendo sus ojos hacia el mundo tradicional, sea cubier-

⁴ GARCÍA-ARISTA, G., «Regionalismo y regionismo», *Heraldo de Aragón*. Zaragoza, 16 de junio de 1932.

⁵ BOZAL, V., *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*. Madrid, Ediciones Península, 1967, pp. 41-47.

ta por los diferentes artistas con soluciones estéticas variadas que, pese a la obligación de ajustarse a unas pautas comunes, dependerán en gran medida de su lugar de trabajo y las corrientes presentes en éste, sus maestros y la formación recibida, así como del grado de novedad y poética personal que sepan aportar a sus obras. Sólo tenemos que pensar en el modo tan diferente en que quedarán plasmados los tipos regionales en la obra de Echevarría y en la de Romero de Torres, en la de Aurelio Arteta y Eugenio Hermoso, o por citar el caso paradigmático que enfrentó a críticos y literatos de su tiempo, llegando a trascender las cuestiones meramente plásticas, en la de Sorolla y Zuloaga. No en vano, la pintura de estos dos autores trascendió el ámbito regional para identificarse con una determinada visión de España, la «blanca» o la «negra» según el caso, contraviniendo así una característica que parece fundamental en todo regionalismo y que ha llevado a determinados estudiosos a hablar de nacionalismo españolista.

En definitiva, no nos encontramos ante un movimiento plenamente definido sino ante una corriente plástica y de pensamiento imbricada, en todo momento, con otras desarrolladas en su tiempo. Incluso si fundamentamos su estudio en las connotaciones ideológicas que planteaba, debemos señalar que, en no pocos autores, se demuestra una falta total de identificación con las aspiraciones del regionalismo político, sirviéndose únicamente de una temática demandada por la sociedad del momento para el desarrollo de sus inquietudes estéticas. Quizá las elecciones temáticas, pese a la variedad de regiones y pueblos representados, junto con la intención de superar las limitaciones costumbristas y folklóricas heredadas de la centuria anterior, así como la renovación plástica planteada desde un realismo que admite múltiples soluciones formales, pero que no deja de encontrar en la producción de los maestros de la pintura española una modernidad esencial, sean los únicos elementos comunes que podemos señalar en un panorama de tal amplitud.

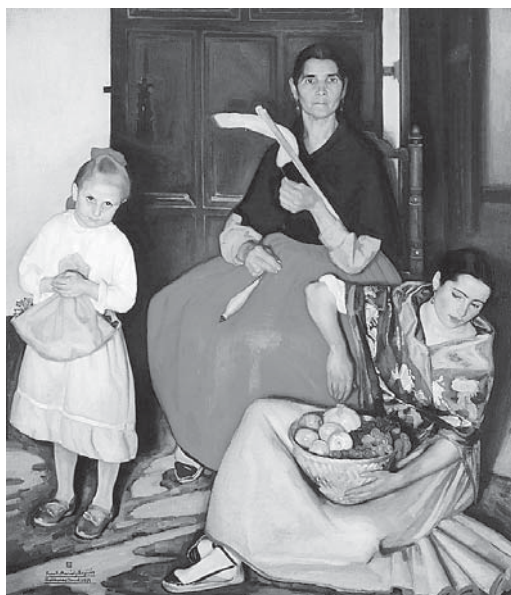
Pero volviendo sobre el tema que nos ocupa, la pintura aragonesa, y una vez han sido realizados diferentes estudios de conjunto sobre la misma⁶, veremos aquí ocuparnos de cómo el regionalismo aragonés se mostrará permeable a soluciones plásticas consideradas más propias del modernismo y el simbolismo.

En Aragón será el regeneracionismo y la figura casi mitificada de Joaquín Costa, utilizada con muy diferentes intereses, la base sobre la que se asiente la reivindicación del carácter patrio. En lo artístico, el interés por los tipos popula-

⁶ Resulta imprescindible citar los siguientes trabajos: GARCÍA GUATAS, M., *Pintura y arte aragonés: 1885-1951*. Zaragoza, Librería General, 1976; BORRÁS GUALIS, G. M., «Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días», *Enciclopedia temática de Aragón*, vol. 4. Zaragoza, Moncayo, 1987, pp. 547-574; LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*. Zaragoza, Ibercaja, 2002.



Figura 3: Manuel León Astruc, *El abanico de Chinos*, c. 1918.

Figura 4: Francisco Marín Bagüés, *Las tres edades*, 1919.

res, ya sean tenidos como representación fidedigna de toda la región, los baturreos, o se erijan en ejemplo pintoresco de la variedad peninsular, como ocurre con los tipos ansotanos, serán los temas fundamentales. En definitiva, serán los tipos rurales los que, entendidos como depositarios de la esencia aragonesa y su saber ancestral (esto sin detrimento de que el humorismo y cierta literatura mantengan y alimenten diferentes tópicos propios del *baturrismo*), los que reciban el interés de la sociedad del momento. La llegada de la modernidad, la representación del trabajo obrero o de las nuevas zonas industriales, no serán, salvo excepciones, imágenes típicas del ámbito aragonés. Más bien al contrario, se busca la representación de un modo de vida en trance de desaparición que, de esta manera, se quería perpetuar. Paralelamente, encontraremos también una pintura de paisaje que, aunque menor en número y menos delimitada en lo formal, responderá a unas mismas ambiciones de orgullo regional. Por último, y tal y como ocurría en el resto del país, la burguesía enriquecida demandará de estos pintores de lo regional su trabajo como retratistas, legándonos, pese a la debilidad del mercado artístico aragonés del momento, la imagen de quienes formaron parte de esa sociedad de ambiciones regeneracionistas.

LAS POSIBILIDADES DEL MODERNISMO

Pero la complejidad señalada para la definición del concepto de regionalismo no es menos que la que nos encontramos en relación al de modernismo. Aunque no es nuestra intención aquí tratar de establecer la definición de éste, sí

que es importante aludir al hecho de que su uso es mucho más común en relación a la literatura, la arquitectura o las artes gráficas que a la pintura. Luis Antonio de Villena se ha interrogado sobre si la variedad de términos propios del fin de siglo, a algunos de los cuales aludíamos al comienzo de esta comunicación, se referían a realidades diversas o simplemente se trataba de simples matices⁷. En relación al modernismo, señala este autor el carácter totalizador con que se ha venido utilizando y es por ello que entiende el fenómeno, más allá del movimiento artístico catalán propio del fin de siglo, como relativo a toda una época. Una forma de caracterizar este período que, por referirse a todo el contexto europeo y no únicamente al español, encuentra aún más adecuada a través del concepto de simbolismo. En realidad, la identificación entre modernismo y simbolismo no es ajena a buena parte de la historiografía española, si bien esta posibilidad no ha contribuido a clarificar una cierta indefinición terminológica⁸. En cualquier caso, y a falta de un verdadero estudio teórico en profundidad que clarifique la cuestión, los límites entre modernismo y simbolismo resultan en determinados aspectos tan difusos que es necesario acudir al estudio riguroso de la obra de cada pintor, y al conocimiento de sus modelos y fuentes de inspiración, para poder establecer la huella de un lenguaje u otro en su pintura.

Pero volviendo sobre las relaciones entre modernismo y regionalismo, y antes de referirnos al caso aragonés, resulta interesante aludir de nuevo a Valeriano Bozal quien, desde unos planteamientos mucho más restrictivos que los vistos hasta ahora, señaló el modernismo como un fenómeno propiamente regional, circunscrito al ámbito catalán, y merecedor de un estudio independiente por alcanzar una altura formal y significativa no igualada por otros regionalismos⁹.

Respecto a la posible implantación del modernismo pictórico en Aragón, Manuel García Guatas señalaba su tardía incorporación en el ámbito de la pintura de caballete, la cual sólo tendría lugar «una vez que se hayan sucedido y aceptado otras renovaciones pictóricas liberadoras del academicismo como el sorollismo, el impresionismo o la renovación temática de los pintores catalanes y el expresionismo figurativo de Zuloaga»¹⁰. Concha Lomba, por su parte, ha

⁷ VILLENA, L. A. de, «Fin de siglo: visión y terminología», *Revista Barcarola*, núm. 37-38, Albacete, Diputación Provincial de Albacete, octubre 1991, pp. 161-172.

⁸ La utilización indistinta de ambos términos ha sido puesta de manifiesto por Mireia Freixa en: REYERO, C. y FREIXA, M., *Pintura y escultura en España, 1880-1910*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 364. Una visión más desarrollada en torno al concepto de modernismo ofrece la misma autora en el capítulo primero de: FREIXA, M., *El modernismo en España*. Madrid, Cátedra, 1986.

⁹ Cfr. BOZAL. *Op. cit.*, 1967, p. 41.

¹⁰ BORRÁS GUALIS, G. M., GARCÍA GUATAS, M. y GARCÍA LASAOSA, J., *Zaragoza a principios del siglo XX: El Modernismo*. Zaragoza, Librería General, 1977, p. 39.

señalado que, independientemente de determinadas obras concretas, habría que referirse a las reminiscencias de rasgos considerados propiamente modernistas en autores como Juan José Gárate, Julio García Condoy, Ángel Díaz Domínguez, Rafael Aguado Arnal o Francisco Marín Bagüés¹¹. Puesto que son éstos algunos de los más representativos autores de nuestro regionalismo podemos insistir en cómo los pintores regionalistas se sirven de diferentes soluciones plásticas aprehendidas en su entorno como instrumento para solucionar sus obras. Las formas modernistas, que muchos trabajaron en su juventud, serían tan sólo una posibilidad más.

En cualquier caso, es necesario señalar cómo la utilización del modernismo por parte de los artistas citados, y de otros como el oscense Félix Lafuente, se produjo de forma especial en el ámbito de las artes gráficas¹². En éstas, el modernismo alcanzó un desarrollo y una definición incuestionables, lo cual nos señala, por tanto, la importancia del medio expresivo y de la técnica elegida a la hora de que un autor se decante por un determinado lenguaje u otro. Si bien resulta necesario señalar que en el caso de los carteles este acercamiento de los regionalistas al modernismo será más propio de una primera etapa. Las imágenes de baturros y baturras se adueñarán pronto de esta disciplina, tal y como puede observarse, por ejemplo, entre los carteles de Fiestas del Pilar¹³. Por otra parte, novedades formales que paulatinamente aparecerán en la pintura, y que para algunos demuestran la lección aprendida del modernismo, como pueden ser el uso sinuoso y libre de la línea o la valoración de la expresividad del color, no limitado ya por su capacidad mimética, pueden deberse igualmente a otras tendencias propias del fin de siglo como el postimpresionismo o el simbolismo.

Una disciplina en la que el modernismo se encontrará especialmente cómodo será la decoración de interiores. A este respecto queremos citar el trabajo realizado por Julio García Condoy para el Salón Luis XV del Centro Mercantil de Zaragoza en 1920¹⁴, como ejemplo del modo en que un autor del regionalismo se sirve del lenguaje modernista en fecha tardía. Sin embargo, no será tanto por su relación con el núcleo catalán sino más bien por sus vínculos con la *sezesion* vienesa. Julio García Condoy, becado por la Diputación de

¹¹ LOMBA, C., *op. cit.*, 2002, p. 82.

¹² Sobre el estudio de las artes gráficas modernistas en Aragón resulta necesario citar, además de los trabajos de Manuel García Guatas: TRENÇ BALLESTER, E., «El modernismo en las artes gráficas en España, particularmente en Aragón», *Argensola*, núm. 114, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2004, pp. 63-85.

¹³ BUENO IBÁÑEZ, P., *El cartel de Fiestas del Pilar en Zaragoza*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.

¹⁴ Sobre el edificio del Centro Mercantil y su decoración puede consultarse: GARCÍA GUATAS, M., *Una joya en el Centro: un símbolo de la modernidad*. Zaragoza, Caja Rural del Jalón, 2004.



Figura 5: Ángel Díaz Domínguez, *Salón Comedor del Centro Mercantil de Zaragoza* (detalle de uno de los lienzos decorativos), c. 1919-1920, Cajalón.

Zaragoza, pudo realizar una estancia de formación en Italia que se prolongaría, al menos, entre marzo de 1913 y noviembre de 1914¹⁵. Allí pudo conocer la pintura de Gustav Klimt el cual había estado presente pocos años antes en la Exposición Internacional de Roma de 1911. Pero quien más profundamente marcó a Condoy en su estancia fue Galileo Chini, uno de los más importantes pintores de la Italia del momento, cuyo conocimiento de la Viena fin de siglo y de las formas decorativas propias de Klimt queda patente en los paneles decorativos que realizó para la Bienal de Venecia de 1914¹⁶. Así las formas ornamentales presentes en los citados autores aparecen de nuevo en los lienzos pintados por Condoy para el Mercantil. Una síntesis de motivos florales, geométricos y figurativos, estos últimos fundamentalmente cuentas de collares y piedras preciosas, que en Condoy pierden el abigarramiento decorativo de sus modelos y acompañan con suma elegancia los paisajes ideales y pequeños rincones urbanos de la ciudad de Zaragoza, de gusto regionalista, que completan la decoración.

Pero la lección aprendida de Chini por parte de Condoy no se reducirá a este ejemplo. El pintor, situado entre el simbolismo y el expresionismo, pudo

¹⁵ CASTÁN CHOCARRO, A., «Julio García Condoy en la pintura aragonesa del siglo XX», *Boletín Museo e Instituto «Camón Aznar»*, núm. XCVIII, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 2006, pp. 59-102.

¹⁶ *Galileo Chini. Dipinti, decorazione, ceramica, teatro, illustrazione*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2006.

sembrar en Condoy el interés por los temas orientales, no en vano el tiempo vivido por Chini en Siam marcaría su obra, tal y como se muestra en algunos bodegones realizados por Condoy en la década de 1930, así como en determinados detalles de sus obras regionalistas. Un ejemplo más de cómo los autores del regionalismo permanecieron atentos a aquellas posibilidades temáticas y formales que pudieran resultarles de interés.

En cualquier caso, no es Condoy un caso aislado dentro del regionalismo. Este gusto por lo exótico, por oriente, aparece en otros autores entroncando así con el gusto simbolista al que nos vamos a referir a continuación. Sin ir más lejos podemos citar a Eduardo Chicharro, con quien, por otra parte, coincidió Condoy en Roma cuando el primero era director de la Academia de España. Una figura cuyo magisterio en el ámbito de la pintura aragonesa esperamos estudiar en un futuro. No en vano, fue el maestro de Rafael Aguado Arnal y Justino Gil Bergasa, dos de los representantes del regionalismo aragonés.

SIMBOLISMO Y REGIONALISMO: DOS LENGUAJES INTERRELACIONADOS

Respecto a la pintura simbolista tampoco pretendemos aquí establecer sus características u ocuparnos de sus principales autores, pero lo cierto es que existen diferentes posturas sobre su cronología, fundamentalmente tardía, y vigencia en España. Lola Caparrós Masegosa en su obra dedicada al simbolismo español recoge la definición establecida por Albert Aurier en 1891 en relación a la obra de arte, la cual deberá ser: ideísta, simbolista, sintética, subjetiva y decorativa¹⁷. Unas características que pueden resultar útiles a la hora de definir este tipo de pintura. En cualquier caso, no podemos, salvo en contadas excepciones, caracterizar el simbolismo español como un equivalente exacto del desarrollado en otros países europeos; sino que debemos analizar éste desde la problemática específica de nuestro ámbito y dentro de ese entramado de tendencias al que nos venimos refiriendo.

Respecto a los vínculos entre simbolismo y regionalismo, Luis Antonio de Villena ha planteado si el interés por lo típico, lo local, no guardará relación con la querencia del simbolismo por descubrir lo atávico, lo primitivo¹⁸. De hecho un buen número de las críticas de la época en relación a la obra de determinados pintores del ámbito regionalista como pueden ser Romero de Torres, Valentín de Zubiaurre o Miguel Viladrich, insisten en el primitivismo y el quietismo de sus obras. Encontraríamos aquí una de las dos orientaciones

¹⁷ CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española del fin de siglo*. Granada, Universidad de Granada, 1999.

¹⁸ VILLENA, *op. cit.*, 1991.

señaladas por Pérez Rojas dentro del regionalismo, la más «barroca y simbolista», frente a la que considera «más volcada en la depuración y el expresionismo»¹⁹. Por nuestra parte, entendemos que el simbolismo será uno de los componentes fundamentales del regionalismo español, con el cual se encuentra imbricado tan profundamente que, en ocasiones, resulta imposible establecer una diferenciación clara entre ambos.

El interés por convertir los tipos populares, no ya en ilustración pintoresca de una parte de la sociedad sino en arquetipos que vienen a representar la identidad de todo un pueblo, no deja de estar cargada de un idealismo que conecta con la misma esencia del simbolismo. La pretendida recuperación de la escuela española de pintura y el elogiado naturalismo presente en gran parte de estos pintores, depurarán hasta tal punto sus componentes que el alejamiento de la realidad y la incursión en una dimensión más propia del ámbito religioso se convertirán en elementos propios del regionalismo. Esta eliminación de cualquier anecdotismo, que convierte los temas, esenciales en la propia configuración del regionalismo, en meras excusas para la expresión plástica del autor, situará a una parte de la pintura española a tan sólo un paso del retorno al orden desarrollado a partir de los años veinte en el contexto europeo. Sin embargo, no podemos olvidar que en el caso español se había obviado en gran parte la enriquecedora experiencia vanguardista a que este nuevo lenguaje daba respuesta²⁰.

En relación al regionalismo aragonés podemos encontrar rasgos simbolistas incluso en las elecciones temáticas. Así ocurre con los temas ansotanos, motivo habitual entre los aragoneses, pero que también será tratado por un buen número de pintores españoles como Sorolla o Carlos Vázquez, en los que, además de un interés por afirmar el carácter diferencial de la región, encontramos, más que un acercamiento pintoresco a las mujeres y sus vestimentas, una fascinación por lo exótico, por la vida apartada de un pequeño rincón pirenaico. Los toques simbolistas con los que viene cargado ese ambiente y sus enigmáticos protagonistas resultan innegables.

La mujer, misteriosa y sensual, otro de los asuntos propios del simbolismo que seguirá vigente en el tiempo hasta convertirse en elemento identificativo del art decò, aparecerá reflejada de este modo en algunas obras de Juan José Gárate. Un autor que pudo conocer en su paso por Italia las esencias del simbolismo, y que

¹⁹ PÉREZ ROJAS, J. y GARCÍA CASTELLÓN, M., *op. cit.*, 1994, p. 87.

²⁰ Sobre la dualidad entre tradición y vanguardia en el arte español del período resulta especialmente interesante: CARMONA, E., «Novecentismo y vanguardia en las artes plásticas españolas 1906-1926», en *La generación del 14. Entre el novecentismo y la vanguardia (1906-1926)*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002, pp. 13-67.

se servirá de elementos de éste también en algunas de sus escenas mitológicas. Quizá por exigencias del mercado, Gárate se mostró en sus obras de temática regional demasiado atado por el anecdotismo y el folclorismo, razón por la cual, es en estas imágenes de mujeres fatales, indescifrables pero tentadoras, donde encontramos algunas de las mejores muestras de su producción.

Pero si debemos citar a un aragonés que destacó por sus reiteradas representaciones femeninas, este es Manuel León Astruc. Perteneciente a una generación posterior a la de los citados hasta el momento, no se puede hablar en su caso de un autor regionalista, puesto que se sirvió de los tipos regionales como un elemento más dentro de su pintura. Reconocido por Silvio Lago desde las páginas de la revista *La Esfera*, la temática aragonesa aparecerá en su pintura fundamentalmente en los carteles, del mismo modo que lo hará la andaluza en otros de sus trabajos. Sus habilidades decorativas y su calidad como retratista le situarán directamente en la esfera del simbolismo y el art decò, en un momento en el que el regionalismo era tan sólo un lenguaje más del que poder servirse.

Pero regresando al ámbito del regionalismo más puro citaremos otros dos autores que se servirán del simbolismo en determinados aspectos de su producción: Francisco Marín Bagüés y Ángel Díaz Domínguez.

El interés de Francisco Marín Bagüés por el simbolismo centroeuropeo es sobradamente conocido²¹. Durante sus años de aprendizaje en Italia, donde pudo establecer relaciones con pintores de diferentes nacionalidades, quedó especialmente impresionado por la pintura de Franz von Stuck pintor simbolista radicado en Munich y que contó con sala propia en la Internacional de Venecia de 1909. Partiendo de modelos como éste, y de otros como los prerrafaelitas, Bagüés desarrollará a lo largo de su producción pinturas plenamente simbolistas como *Santa Isabel de Portugal*, *La nave de Petrarca* y determinados grabados. Pero el poso dejado por el simbolismo irá más allá, de modo que el expresionismo característico de los tipos de este autor estará siempre impregnado de ese hálito simbolista que late en buena parte del regionalismo. Así ocurre con las diferentes versiones de la obra *Las tres edades* o en *El pan bendito*. También el colorido elegido para muchas obras, así como el sentido decorativo con el que resuelve determinados fondos, e incluso los marcos de éstas, beberá de esta misma fuente. La representación arquetípica de lo aragonés, a la que ha quedado indisolublemente ligada la obra de Marín Bagüés, no se logra con el simple retrato de personajes del ámbito rural y popular, con sus trajes, rasgos propios y costumbres, sino trascendiendo con esas figuras la representación del individuo para obtener la imagen de todo un pueblo.

²¹ GARCÍA GUATAS, M., *Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961)*. Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2004.

En cualquier caso, Bagüés sería un autor modelo en esa idea que venimos defendiendo del modo en que el regionalismo se sirve de diferentes medios a su alcance. Durante toda su carrera mostrará, de forma intermitente, diferentes lecciones y modos aprendidos de otros artistas, y no sólo del ámbito simbolista, sino también de movimientos como el cubismo y el futurismo.

Por último, queremos referirnos a la figura de Ángel Díaz Domínguez, el cual, si bien en un principio no parece mostrar unos vínculos con el simbolismo tan directos como ocurre con Bagüés, sí que se acerca en algunas de sus obras a esta tendencia. Así ocurre, fundamentalmente, con sus dos ciclos decorativos para el Centro Mercantil. Se han señalado en diferentes ocasiones los vínculos de la pintura de Díaz Domínguez con la obra de Zuloaga. No en vano, éste salió en su defensa a raíz de la polémica suscitada por su primer trabajo decorativo en el citado centro. Si Zuloaga se convirtió, a partir de su interés por la figura de Goya y de sus acciones en la localidad natal de éste, en el modelo a seguir por parte de los artistas aragoneses, tan faltos, por otra parte, de una cabeza visible que guiara sus pasos; Díaz Domínguez quedó convertido en discípulo predilecto del eibarrés a partir de su éxito en la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses*. Sin embargo, en su trabajo en el Centro Mercantil se puede señalar mucho más que su vinculación con la obra de Zuloaga. En su primera intervención, la decoración del Salón Rojo comenzada en 1914, encontramos una exaltación de la ciudad de Zaragoza de sabor plenamente regionalista. Si bien las elecciones temáticas son más propias de la trasnochada pintura de historia, lo que en realidad llevará a cabo será una decidida ruptura con ésta. Se servirá de recursos como un perseguido anacronismo en la configuración de las escenas, de perspectivas poco complacientes con la recreación histórica y, especialmente, de formas poco acordes con la representación del natural, que bien se desdibujan totalmente en la atmósfera del cuadro, o bien admiten pequeños detalles que casi sorprenden por su precisión. Un estilo que no es de extrañar sorprendiera en el ambiente zaragozano del momento.

Tanto aquí como en su posterior actuación en el edificio, Goya será, incluso en lo temático, el modelo fundamental a seguir. Una elección que lo vinculaba más aún al gusto de Zuloaga y, por qué no decirlo, en general al de la pintura española del momento.

Por su parte, en la decoración de las paredes del Salón Comedor del Centro Mercantil gana en interés por el dibujo e intensidad lumínica. Los temas elegidos, vistas aragonesas como la de Daroca, escenas protagonizadas por majas y majos, rincones urbanos, corridas de toros, mujeres flamencas... parecen no responder a un programa fijado. Más bien centra el autor su atención en el carácter decorativo de su trabajo. La temática está acorde con los gustos del momento pero no nos permite hacer una lectura de contenidos que vaya más allá de la representación del alma española a través de sus tipos humanos. Los refe-

rentes, además de los ya citados Goya y Zuloaga, los encontramos en la pintura regionalista más preocupada por la sensualidad de las escenas: las figuras femeninas de Romero de Torres, el abigarramiento ornamental de Anglada Camarasa o la monumentalidad de Gustavo de Maeztu, están en la base del conjunto. Autores, todos ellos, reiteradamente vinculados al simbolismo de la pintura española. Eso sí, un simbolismo más centrado en los aspectos plásticos de la obra, en su capacidad para transmitir sensaciones y sentimientos, que en las posibilidades ideológicas asociadas a cierto regionalismo.

CONCLUSIONES

La capacidad de la pintura regionalista para servirse de recursos plásticos extraídos de su entorno no terminará en sus relaciones con el modernismo y el simbolismo. El escaso interés vanguardista del regionalismo le ha llevado a ocupar un lugar muy secundario dentro de la historiografía de nuestro siglo xx. Sin embargo, también el arte oficial, el que triunfaba en las Exposiciones Nacionales, requería una modernización paulatina que permitiera ir asumiendo las novedades irradiadas desde los verdaderos centros artísticos. A este respecto Javier Pérez Rojas ha señalado un cierto «sentido renovador» en el regionalismo entre 1906 y 1917²². Por su parte, Concha Lomba, y en relación al ámbito aragonés, se ha referido a una segunda etapa del regionalismo, entre 1915 y 1925, en la que sus autores contribuirán a la modernización del lenguaje utilizado²³. Si bien es cierto que las relaciones entre el regionalismo y la modernidad, salvo en lo que atañe al modernismo y al simbolismo, no es el objeto que aquí nos ocupa, la confluencia de movimientos presentes en el primer tercio del siglo xx hará que estos tiendan a contaminarse mutuamente y, de ahí, que podamos rastrear incluso maneras heredadas de determinadas vanguardias en obras cercanas al ámbito regionalista.

En definitiva, con esta comunicación tan sólo hemos pretendido, en primer lugar, manifestar la necesidad de estudios teóricos que profundicen en la definición de conceptos habitualmente utilizados por la historiografía dedicada al arte español del primer tercio del siglo xx; en segundo, referirnos a la riqueza de matices que pueden encontrarse al llevar a cabo una investigación en profundidad del regionalismo y sus autores, menos homogéneos de lo que se ha pretendido hacer ver; y, por último, destacar este arte como representativo de su lugar y su tiempo y, por lo tanto, abierto a las posibilidades plásticas que ofrecía su entorno, de las cuales supo servirse en el desarrollo de su poética.

²² PÉREZ ROJAS, J. y GARCÍA CASTELLÓN, M., *op. cit.*, 1994.

²³ LOMBA, C., *op. cit.*, 2002, pp. 106-8.