

1920-1936. DIÁLOGOS ENTRE LA ESCULTURA ESPAÑOLA Y LA ARAGONESA

VICTORIA MARTÍNEZ AURED

La escultura inició una nueva etapa con la llegada del siglo xx. Consiguió liberarse de los arquetipos que la habían dominado hasta entonces y comenzaron a introducirse ciertos aires de modernidad que culminaron en la segunda mitad de la centuria.

A pesar de los cambios, el academicismo pesaba sobremanera en el oficio del escultor, a diferencia del ámbito pictórico, más abierto a la experimentación. Las Exposiciones Nacionales continuaron siendo el lugar en el que los artistas mostraban sus últimas creaciones, con la esperanza de lograr el ansiado reconocimiento. Estos certámenes proseguían fomentando los estudios anatómicos de tipo academicista y priorizando el dominio de la técnica. La figura humana se definió como la principal fuente de inspiración, cuestión que no suponía ninguna novedad, ya que su presencia se remontaba a los orígenes de la disciplina, pero sí varió la manera de abordarla. Los desnudos dejaron de ser personificaciones mitológicas o protagonistas de escenas históricas, como había ocurrido en el siglo xix. Se huyó del amaneramiento y de las posiciones teatrales y forzadas, con el fin de que poseyeran valor por sí mismos. Otra vertiente se acercó a la realidad humana, sin lirismo, plasmando de manera fidedigna los rasgos de personas de carne y hueso, sin concesiones a lo estético, por lo que el fin último ya no era la recreación de la belleza.

Dentro de este marco se inserta la escultura aragonesa, que participó de las tendencias que se desarrollaron en el resto del territorio. En otras zonas predominó, aunque no de manera exclusiva, una línea de acción concreta centrada en la especificidad de la región (Galicia, País Vasco...). Esta tendencia a la unidad no se halla en el caso aragonés, cuyas obras reflejan las diversas influencias que recibieron.

Con esta comunicación no se pretende analizar pormenorizadamente la producción escultórica aragonesa. Se trata de señalar las relaciones existentes entre ella y la desarrollada en el resto del territorio, de modo que la regional actúa como un reflejo a pequeña escala de la española en muy diversos aspectos. Sirva de ejemplo, el escaso número de defensores de la vanguardia, en com-

paración con la extensísima nómina que apostaba por un arte más tradicional. Esta descompensación también está presente en Aragón, así como la necesidad de emigrar al extranjero –principalmente a París–, motivada por el clima de incompreensión y ausencia de apoyo. En otro orden de cosas, teniendo en cuenta el elevado coste de los materiales, la mayoría de las obras definitivas corresponden a encargos oficiales o particulares. En cuanto a los primeros, proliferan los homenajes a personajes ilustres, en forma de monumentos y placas conmemorativas; por lo que la mayor parte de la escultura pública llevada a cabo en Aragón responde a esta pauta. Respecto a los encargos privados, persiste la demanda del retrato, un género solicitado por familias de clase acomodada y que se aborda habitualmente de forma naturalista.

Tal vez los paralelismos más interesantes se refieren a la temática y desarrollo formal de las piezas. Me centraré en aquellos aspectos que comparten con el resto de artífices españoles y que les califican como artistas conocedores de una contemporaneidad que acercaron al público aragonés. Pero, he de insistir en la heterogeneidad como principal característica de la escultura aragonesa, para evitar que, al concentrarse en los aspectos comunes, se ofrezca una visión equívoca.

Con el fin de establecer relaciones formales e ideológicas, aludiré a menudo a obras concretas y reconocibles de los escultores españoles que supusieron un hito. Ello no implica que los artistas regionales se limitaran a reproducir servilmente sus modelos, sino que los artífices de renombre pusieron en marcha esta renovación y los demás avanzaron a partir de esos presupuestos.

Centrándonos en primer lugar en la escultura más tradicional que, como ya se ha mencionado, fue la más abundante durante los años veinte y treinta, la historiografía artística ha distinguido dos líneas principales de acción: Cataluña y Castilla¹; aunque estos focos no fueron herméticos, sus respectivas influencias se extendieron por todo el país y numerosos artistas aplicaron las características del *Noucentisme* o del Realismo castellano según las necesidades de cada obra.

Si se analizan los envíos escultóricos de las Exposiciones Nacionales, llama poderosamente la atención la profusión de los desnudos femeninos, que presentaban novedades con respecto a los de la centuria anterior. En Europa, la escultura evolucionó a partir de la ruptura que supuso Rodin. Algunos autores como Aristide Maillol defendieron un retorno al orden que, en el territorio nacional caló primordialmente en Cataluña, en el seno del espíritu noucentista, que buscaba un lenguaje propio y definidor. Este clasicismo mediterraneísta

¹ Algunos ejemplos de ello: *Escultura en España, 1900-1936: un nuevo ideal figurativo*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001; VÁZQUEZ DE PARGA, A., *Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2001.

establecía un nexo de unión con su pasado, abordado desde un punto de vista actual. Sus principales defensores fueron José Clará y Enrique Casanovas y su éxito quedó patente en la proliferación de este prototipo de mujer joven, de belleza serena, a modo de Venus contemporánea, en actitud intimista, reflexiva. Ese nuevo clasicismo se plasmó en multitud de piezas similares, que compartían inclusive la misma denominación, diferenciadas por sutiles variaciones. Muy conocido es el torso titulado *Forma*, por el que Mateo Inurria recibió la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de 1920. Esta tipología, que prescinde de la representación de las extremidades, la repitieron otros artistas como José Capuz en *Torso* o, en el caso aragonés, Félix Burriel.

Los autores podían afrontar el estudio del cuerpo completo de muy diversas maneras. Tanto Maillol en la *Mediterránea*, como Clará en *La Diosa*, apostaron por disponer sus figuras en el suelo; o bien sentadas, con una pierna flexionada en el primer caso, o semiarrodillada en el segundo. Estas posiciones son habituales y, por ejemplo, *Reflexión*, realizada por Burriel hacia 1929, nos recuerda a esa mujer mediterránea, aunque sin las formas tan voluminosas esculpidas por el francés. Responde a este mismo tipo *Reposo*, obra con la que concurrió Enrique Anel a la Exposición Nacional de 1924, con ese mismo gesto de quietud tan característico. Incluso los escultores más innovadores de la plástica regional realizaron su propia interpretación, como Pablo Gargallo en *Academia*, o una de las versiones de *La Venus del Ebro* de Honorio García Condoy, aunque en ésta se observa un tratamiento anatómico menos realista.

Otras piezas participan de la misma idea, pero varían su disposición levemente y aparecen arrodilladas. Es el caso del yeso *Desnudo*, que presentó el almuniese Adolfo Aznar, escultor y cineasta, al Salón de Otoño de 1924 (fig. 1). Participe del mismo concepto de belleza y juventud, similar a una obra de Clará, es una escayola patinada imitando bronce, modelada por Enrique Anel, y que perteneció al Centro Mercantil de Zaragoza. En ella, la joven elevaba los brazos por encima de su cabeza, en un gesto que será igualmente frecuente. En otras ocasiones, las figuras se asientan sobre pequeñas estructuras cúbicas, a veces cubiertas parcialmente por paños. Para evitar que resulten excesivamente estáticas, los escultores recurren a recursos que rompan la simetría, como ladear los rostros en actitud de recogimiento, apoyar una mano sobre el pecho, la cabeza sobre la palma de la mano, o cruzar las piernas. *Juventud*, del veterano José Llimona, es característica de esta línea; así como *Canción y Bañista*, de Enrique Anel; *Indiferencia*, del pensionado por la Diputación Provincial de Zaragoza Pedro Sánchez Fustero; *Reposo*, de Felipe Coscolla, el grausino emigrado a Cataluña; o *Mujer del espejo*, una versión más elaborada de Pablo Gargallo.

En general, escasean las figuras totalmente recostadas y, en el caso aragonés, son aún menos habituales, exceptuando algunas de Gargallo o García

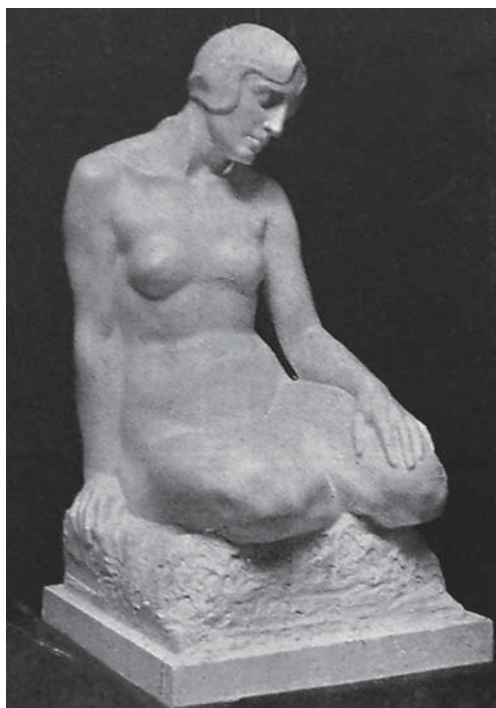


Figura 1: *Desnudo*, yeso presentado por Adolfo Aznar a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924.

Condoy. Sin embargo, son más usuales los desnudos de pie, en los que varían la disposición de las extremidades, de modo que elevan uno o los dos brazos sobre la cabeza o adelantan y flexionan una pierna para establecer un marcado *contrapposto*. Existen inmensidad de ejemplos, como *Deseo*, de Mateo Inurria; *Venus*, de Enrique Casanovas, o *Plenitud*, de José Clará. En la escultura regional, *Juventud* y *Serenidad* de Félix Burriel; *La Venus del Ebro*, de Honorio García Condoy; *Aurora*, de Adolfo Aznar Fusac; *Figura femenina*, de Pedro Sánchez Fustero; o dos desnudos propiedad del Centro Mercantil, uno de ellos realizado también por García Condoy y el otro, de incierta autoría, atribuido a Enrique Anel.

Precisamente esta institución, que apostó por los artistas locales para las reformas de su sede, cuenta con unas obras que muestran el influjo del *Noucentisme*: las cinco alegorías de las Artes que decoran el Salón Café. Realizadas en escayola patinada imitando bronce por Enrique Anel, Ángel Bayod, Antonio Torres, Pascual Salaberri y Francisco Sorribas, aparecen cubiertas parcialmente por paños, con los torsos desnudos y el espíritu mediterraneísta se encuentra visible, sobre todo, en el canon empleado. Son mujeres de formas rotundas, caderas anchas y piernas fuertes y su proporción y equilibrio inspiran la calma y sosiego tan representativos. *La Música*, de Bayod, es la única que no concuerda con este arquetipo, ya que el autor ofreció una visión moderni-

zada. Al diferente tratamiento formal se une la variación en el peinado. La representó con el cabello corto, sujeto por una diadema. Tanto a nivel nacional como regional, se actualizó el tema del desnudo gracias a este recurso. En las obras más clasicistas, se modelaron con recogidos o la melena dispuesta a un lado del rostro, encarnando un modelo atemporal. Sin embargo, ciertas piezas se convierten en productos de la contemporaneidad, como *Desnudo*, de Adolfo Aznar, con las típicas ondulaciones que enmarcan el óvalo facial (fig. 1); *Aurora*, del mismo autor, con la melena corta y el flequillo tan a la moda de los años veinte, también presente en *Juventud* o *Serenidad*, de Félix Burriel; o el cabello corto y despeinado de *Reposo*, de Coscolla.

En algunas obras se acentuaron las líneas sinuosas del cuerpo femenino, se exageraron las proporciones y se abandonó el realismo en favor de la plasticidad. Esta opción es evidente en ciertos desnudos de Pablo Gargallo, en los que aumenta el volumen de las caderas, en contraste con los torsos estrechos. Se encuentra en obras tempranas como *Pequeña Voluptuosidad arrodillada*, de 1907, o en *Torso de adolescente*, ya posterior. Otro joven escultor que experimentó con ello fue Ángel Bayod. Durante su pensionado en París, talló en alabastro *Tbalía*, pieza de pequeñas dimensiones donde jugó con el contraste brillo-mate del material, así como con la sugerente deformación del canon. Al igual que otros artistas, como José Planes o Apel-les Fenosa, Honorio García Condoy transformó el tema del desnudo a través de diferentes recursos, pero sus adelantos los trataremos más adelante, en el apartado de las vanguardias.

Hasta el momento hemos aludido al género femenino como motivo artístico. A pesar de que el desnudo masculino es menos frecuente, considero oportuno reseñar su presencia. Cuando se abordan, se escogen modelos de potentes musculaturas para centrarse en el estudio anatómico. Un ejemplo es el grupo *Humanidad* realizado por José Bueno y ubicado en el cementerio de Torrero como monumento a la Fosa Común. Otros, aunque de menores pretensiones y proporciones, son *Desnudo de hombre*, que López Carrascón presentó a la *II Exposición de Arte Aragonés* de 1923, y *Sísifo*, uno de los envíos del pensionado Pedro Sánchez Fustero a la Diputación de Zaragoza. Nuestros artífices más internacionales también cultivaron este género, véase *Muchacho en la playa*, de Gargallo o *Desnudo masculino*, de García Condoy.

Para finalizar, mencionar que, a las similitudes formales y conceptuales anteriormente reseñadas y, derivadas de ellas, se suma la redundancia en los títulos. La mayoría suelen ser meramente descriptivos, como *Desnudo femenino*, *Torso* o *Bañista*, aunque asimismo aluden con frecuencia a personificaciones de conceptos abstractos, tales como *Juventud*, *Reflexión*, *Reposo*, *Piedad*, *Serenidad*, *Canción*, etc. Del mismo modo son frecuentes las aguadoras o mujeres con cántaro, como las realizadas por Pablo Gargallo, o las de bulto

redondo o relieve de Honorio García Condoy. La raza gitana fue protagonista de versiones, tanto nacionales como en Aragón: *Torso de gitanillo* de Gargallo o busto de *Gitana*, de Ricardo Pascual Temprado.

La otra gran corriente desarrollada en España fue el Realismo castellano, una denominación que engloba la producción de varios artistas de diversa procedencia, que trabajaron en torno a la capital. Su finalidad última no consistía en plasmar un ideal, sino en acercarse a la realidad de la gente del pueblo. En relación con el espíritu de la generación de 98, que había focalizado su atención en Castilla como representativa del carácter español, se centran en tipos de la tierra, personas anónimas, trabajadores, tallados preferiblemente en piedra, tal vez para reincidir en la dureza propia del carácter. El tratamiento no es delicado, las aristas se marcan y se dejan zonas apenas desbastadas. Las escuelas regionalistas aprovecharán este camino para representar los tipos característicos de su entorno, para señalar lo específico e individual de cada zona.

Los principales representantes fueron Julio Antonio, Victorio Macho, Mateo Inurria, Emiliano Barral y José Capuz, aunque no deben olvidarse Mateo Hernández, Juan Cristóbal o Quintín de Torre. El tarraconense Julio Antonio falleció en 1919 prematuramente, pero su producción influyó sobremedida en el devenir escultórico nacional. En Zaragoza pudo admirarse parte de ella durante la Exposición Hispano-Francesa de 1919. Algunas de sus piezas contenían un aire clasicista, que las enlazaba con la escultura grecolatina, como *Busto de héroe herido*, *Tarraco* o *Autorretrato*. Muy similar en el tratamiento del cabello, los rasgos y el contraste entre el acabado pulimentado de la piel con otras zonas rugosas, es *Adolescente*, que hacia 1919 talló el zaragozano Ángel Bayod.

Sin duda, fue la serie *Los bustos de la raza* la que le valió a Julio Antonio su merecida fama. *El Ventero de Peñalsordo*, *Hombre de la Mancha* o *Minera de Puertollano*, iniciaron el deseo de dignificar a personas humildes, presente en la producción de otros como Emiliano Barral con *Mujer de Segovia*; Victorio Macho con *Marinero vasco* o *El Tuerto de Béjar*; Carmelo Vicent con *Labrador* o Quintín de Torre con *Cargadora bilbaína*. Los escultores aragoneses participaron de ese talante realista. Como los retratados no encargan la pieza, el autor se libera de la necesidad de suavizar los rasgos. Las mujeres no rezuman sensualidad ni posan sonrientes, los ancianos presentan los rostros surcados por profundas arrugas, los gestos esconden cierta desconfianza y las miradas, un halo de tristeza.

Algunos de los trabajos más tempranos de Honorio García Condoy manifiestan su admiración por Julio Antonio. Concretamente, concurrió al Salón de Otoño de 1925 con *Campesino Aragonés* y *Moza de Ejea de los Caballeros*², en

² VV.AA, *El escultor Honorio García Condoy: Zaragoza, 1900-Madrid, 1953: homenaje en el centenario de su nacimiento*. Zaragoza, Diputación Provincial, 2000, p. 41.

los que trasladó estas inquietudes al territorio aragonés. El turolense Antonio Gisbert, hijo del pintor Salvador Gisbert, aunque fallecido muy joven, realizó obras que se ajustan a esta tipología, como *Hombre del Bajo Aragón*, prototipo de hombre rural, con el pañuelo en la cabeza y ataviado con la camisa y blusón de la vestimenta baturra. Pedro Sánchez Fustero también se sintió atraído por esta corriente y en su cabeza *El tío Besugo* consiguió una tremenda expresividad. Se observa, al igual que en el resto de piezas nacionales, una visión del modelo sincera y respetuosa al mismo tiempo.

Si los rostros masculinos captaban gestos rudos y severos, no resultaban menos sugerentes los femeninos. Lo había demostrado Julio Antonio con el bronce *Mujer de Castilla* y el zaragozano Enrique Anel ganó una Bolsa de Viaje en la Exposición Nacional de 1926 por *Mujer aragonesa*, una evidente adaptación del tema, en el mismo material. La baturra miraba al frente, desafiante, luciendo unos característicos pendientes. Este escultor ya se había interesado por este argumento de raíz regionalista. En la *II Exposición de Arte Aragonés* de abril de 1923 presentó un yeso con el mismo título y, dos años más tarde, expuso la versión en madera policromada. En estas ocasiones talló el personaje hasta la cadera, sobre la que apoya un cántaro y en ambas, la joven de rostro dulcificado, porta los pendientes, el mantón y resto de indumentaria.

También en madera policromada y similar en concepto, aunque más tradicional y realista, es la aragonesa con que José Bueno concurrió a la Exposición de bustos policromados de 1922. El personaje, de rasgos dulces, se muestra serio y porta el vestuario y complementos propios de la región. Félix Burriel mostró otra baturra en la *Exposición de Artistas Aragoneses* celebrada en 1936 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Del mismo estilo es el retrato de la jotera Felisa Galé que Isaac Delplán realizó para su homenaje en 1934. Incluso ese tono regionalista se extendió a figuras decorativas como *La Nuera*, una terracota de Pascual Salaberry protagonizada por una pareja de baturros, o *Reposo*, de Ángel Modrego, en la que descansa uno de cierta edad.

El influjo del Realismo castellano sobrepasó el simple impulso del anecdotismo regionalista y afectó a la propia práctica escultórica. Superó lo temático e incidió en lo formal. En pocos casos los aragoneses pudieron aplicar la talla directa, método preferido por esta corriente, pero sí en algunas piezas se intuyen esas superficies definidas por planos o una estilización característica. Por ejemplo, un altorrelieve tallado en madera de palo de rosa de Brasil del escultor-decorador Francisco Sorribas, recuerda a los relieves que decoran el monumento a Ramón y Cajal, realizados por Victorio Macho, en la manera en que Sorribas resolvió los rasgos de las dos cabezas de perfil de un hombre y una mujer, en especial los ojos almendrados, ligeramente abultados, así como el tabique nasal unido directamente con la frente. También los recuerda, junto al

espíritu clasicista de Julio Antonio, la estela funeraria que diseñó Ramón Acín para el cementerio de Huesca, en la que un hombre desnudo, arrodillado, aparece semicubierto por un manto de marcados pliegues³.

Además del monumento al ilustre científico aragonés, Victorio Macho fundió su cabeza en bronce, dispuesta de un modo similar al *Busto de Cajal*, del que Ángel Bayod realizó varias versiones en piedra y bronce. El zaragozano apostó en ella por los rasgos facetados, que le otorgan un aire de modernidad que le acerca a la corriente castellana. Bayod aplicó este tratamiento a varias obras de su juventud, caso de *El Tío Jotero*, retrato de este popular personaje de Fuentes de Ebro, al que confirió gran expresividad. En uno de sus proyectos de escultura pública incorporó a la potencia de las formas, la idea de reconocer la labor de los campesinos, considerados como héroes olvidados; estableciendo además la piedra y el bronce como los materiales apropiados para su consecución. Su *Monumento al labriego* (fig. 2) no llegó a erigirse, pero constituye un ejemplo del legado que dejaron artistas como José Capuz o Emiliano Barral.

Es preciso mencionar dos géneros que continuaron vigentes durante estos años debido a la demanda del sector privado: el retrato y la escultura devocional. La mayor parte de escultores se dedicaron a ellos en alguna ocasión pero, en líneas generales, no supusieron demasiada innovación. Por una parte, la religiosa se definía por una iconografía concreta que habían de respetar y el peso de la tradición era difícil de superar. Proliferaron los Sagrados Corazones en todo el territorio, así como los Cristos crucificados y los pasos de Semana Santa. En Aragón, destaca la labor desempeñada por Felipe Coscolla⁴, que no dudó en incorporar ciertos toques de modernidad, a través de una marcada musculación y composiciones dinámicas, en las que fuerza la posición de las figuras; como en *La enclavación*, de Huesca. El retrato es uno de los géneros en los que el escultor goza de menos libertad, al atenerse al gusto del cliente, por lo que con frecuencia son obras de corte realista, fieles al natural y que, habitualmente, parten del modelado en barro para trasladarse a posteriori a la materia definitiva.

En este contexto en que la escultura se sentía todavía deudora del pasado, una minoría de artistas comenzaron a introducir ciertas novedades en las formas y en el uso de los materiales, iniciando la renovación. Algunas de estas figuras fueron José Planes, Emiliano Barral, Daniel González, Manolo Hugué, Julio González y Ángel Ferrant.

Resulta más complicado establecer paralelismos entre estos artistas y los aragoneses. En primer lugar, porque fueron pocos los locales que se adscribieron

³ LOMBA SERRANO, C. (com.), *Ramón Acín*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003, p. 41.

⁴ LASAOSA SUSÍN, R., *Felipe Coscolla, escultor. 1880-1940*. Huesca, Sínderesis, 1997.

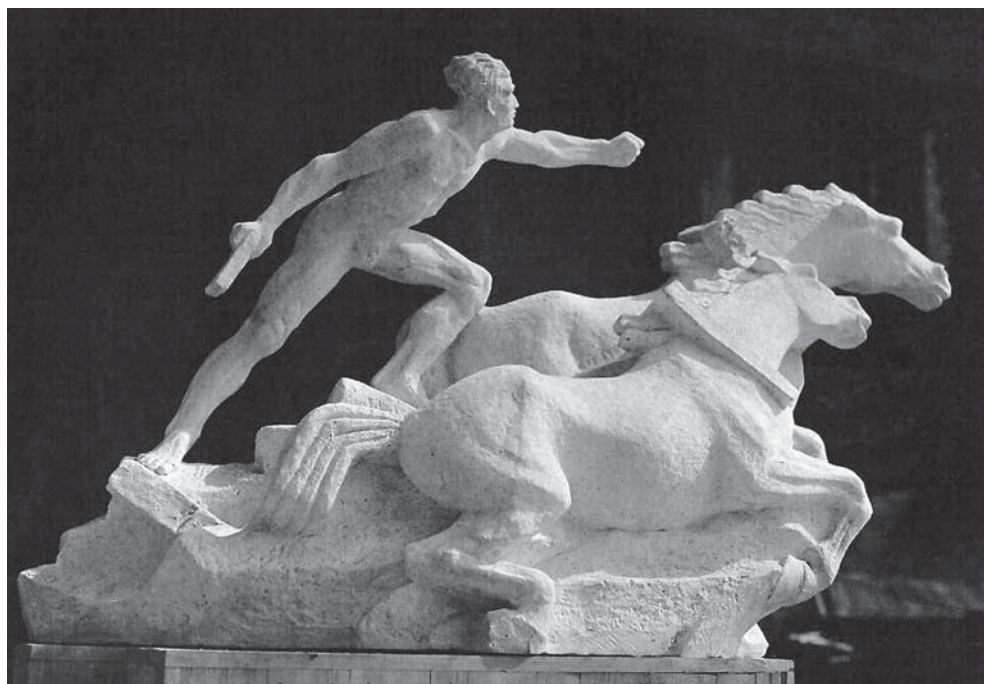


Figura 2: Proyecto de *Monumento al labriego*. Ángel Bayod, 1933.

a esta línea de trabajo y, en segundo, porque si algo caracteriza a la vanguardia es la búsqueda de un lenguaje propio y la ausencia de una ideología. Se podría considerar como única norma, la ausencia de ellas. Lo que sí llama la atención es el hecho de que un buen número coincida en acudir a los metales como materia artística. A pesar de que algunos de ellos no se dedicaron exclusivamente a la escultura, y su trabajo se hallaba a mitad de camino entre lo escultórico y lo decorativo e industrial, no se puede ignorar el papel que llevaron a cabo. Otro punto en común es que ninguno rompió con la realidad como referente, sino que se mantuvieron ligados a ella.

Sin duda, las principales figuras innovadoras en Aragón fueron Pablo Gargallo y Honorio García Condoy. Pertenecientes a dos generaciones distintas, maduraron su arte en ambientes asimismo diferentes, aunque ambos experimentaron una evolución que partió de presupuestos académicos. Su salida de Aragón resultó un hecho clave en sus trayectorias. En el caso de Gargallo, se trasladó a Barcelona a los siete años de edad, por lo que su andadura artística comenzó en el ambiente modernista catalán. Sin embargo, Condoy, marchó de Zaragoza con el amargo sabor de la incompreensión, tras denegarle por tercera vez la pensión que otorgaba la Diputación de la capital aragonesa y advirtiendo que, para progresar artísticamente, debía viajar e instalarse en París, una ciudad que supuso mucho para ambos.

Pablo Gargallo es el escultor aragonés de mayor fama internacional y constituye un referente en sí mismo. Tras sus inicios en el Modernismo y *Noucentisme*, comenzó su experimentación en busca de un estilo propio, que logró gracias a juegos entre lo cóncavo-convexo, la inclusión del vacío como parte del volumen escultórico y su trabajo con chapas metálicas. Otro español en París, Julio González, también se sirvió de las láminas recortadas, aunque la progresión de su obra le condujo a la abstracción.

Al igual que estos dos maestros, materiales como el hierro o el cobre se convirtieron en la materia elegida por diversos aragoneses para expresar sus inquietudes artísticas. De este modo, el polifacético oscense Ramón Acín, añadió a sus pinturas y dibujos unos interesantes ejemplares, de enorme simplicidad, pero especialmente sugestivos. Si Gargallo se servía de cartones para sus plantillas, Acín emplea este mismo material para sus bocetos, como en la maqueta de la *Fuente de las pajaritas*, instalada en el parque de los niños de Huesca. En la obra definitiva, la chapa de hierro se dobla como si de papel se tratase, para conformar esa forma tan sencilla, que se aleja de la tipología común de escultura pública.

En otras ocasiones, moldeó la hojalata o la lámina de aluminio, hasta que cobraron vida. En las siluetas femeninas recostadas, actualizó las Bañistas académicas que producían sus coetáneos. El tratamiento de los cabellos, logrados al retorcer finas tiras paralelas de chapa, recuerda la solución empleada por Gargallo en *Pequeña máscara con mechón* o *Pequeña máscara de perfil*. El frágil material se torna majestuoso en *El Agarrotado* y, en sus versiones de *Bailarina* (fig. 3), aprovecha las características de la chapa de aluminio para transmitir la sensación de liviandad, de armónica ligereza. Gargallo sintió también la inquietud de plasmar el movimiento a través de la escultura. Un ejemplo es su *Pequeña bailarina española* (fig. 4) en la que, además de reproducir el paso de baile, incorporó líneas ondulantes a su alrededor, que asemejaban los volantes del vestido y aumentaban el dinamismo. Un poco posterior es *Ritmo*, realizada por el forjador Manuel Tolosa y que igualmente representa una bailarina, ataviada con el traje de cola y la peineta y en la que la chapa de hierro parece adaptarse al compás de la danza.

Manuel era hijo del también forjador Carlos Tolosa⁵, especializado en cerrajería artística. Aunque solían trabajar juntos, fue principalmente el hijo quien utilizó el dominio del oficio para crear piezas rebosantes de imaginación, que le valieron un justo reconocimiento en el ámbito de las artes decorativas. Sus

⁵ VV.AA, *Carlos y Manuel Tolosa: la forja en su esplendor*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996.



Figura 3: *Bailarina*. Ramón Acín, h. 1929.



Figura 4: *Pequeña bailarina española*. Pablo Gargallo, 1927.

manos expertas trabajaron el hierro, repujado, forjado o en forma de chapa movida, conformando obras de variada naturaleza y temática; desde desnudos femeninos situados en un bosque de columnas en el relieve *Patio con bañistas*, hasta escenas con exuberante vegetación, animales exóticos y volutas de estilo art decó en las composiciones más decorativistas. Son especialmente interesantes las piezas exentas como *Mojado en seco*, un marinero que toca el acordeón; o *Fin de fiesta*, un conjunto de siete figuras en hierro forjado, dispuestas ante un telón y cuyos cuerpos se reducen a las formas imprescindibles para su comprensión y, al mismo tiempo, muy originales.

En chapa movida y repujada conformó los cuerpos de varios animales para la decoración del Café Salduba de Zaragoza. Un *Pez decorativo* de gran expresividad expuso también José Belbiure en el *Salón Regional de Bellas Artes* de 1933. Fue otro de los artífices dedicados a la forja ornamental, especializado en la soldadura autógena, fue pensionado por el Ayuntamiento en 1930 para perfeccionar su formación. Participó en las exposiciones regionales y nacionales en la sección de Artes Decorativas, pero aplicó la soldadura industrial a esculturas de pequeño formato e interesante morfología, como *Venus*, *Mariana Pineda* o un retrato de Goya.

El artista aragonés del hierro que obtuvo reconocimiento nacional en torno a 1930 fue el bilbilitano Pablo Remacha⁶, que desde temprana edad se dedicó a la forja artística. Igualmente pensionado por la Diputación de Zaragoza, sus esfuerzos quedaron recompensados con diversos premios en certámenes nacionales e internacionales. Formado en el taller familiar, amplió sus horizontes en Madrid e incluso París y su producción aunó piezas tan diversas como percheros, lámparas, candelabros, abrecartas, cancelas..., en los que incluyó figuras atractivas desde el punto de vista escultórico, como la diosa *Minerva* que coronaba un farol forjado y cincelado, premiado en el Concurso Nacional de Artes Decorativas de 1929. Lo regional encuentra también un sitio, como en el plafón de pared *La Jota*, o en *Mocica del cántaro*. Sin embargo, otras obras actúan como verdaderas esculturas, por ejemplo *San Francisco*, en el que logra transmitir mucho con una simplificación formal extrema; o *El Violinista*, que tanto en el asunto como en el material recuerda a una obra de Gargallo, pero que formalmente difiere, ya que optó por la estilización del cuerpo del músico, cuyos miembros evitan doblarse en ángulo recto y se arquean otorgando elegancia a la pieza.

Tres años más joven que Remacha es el turolense Eleuterio Blasco Ferrer, otro artista polifacético que emigró en busca de un ambiente más apropiado. Sus primeros años transcurrieron en Barcelona, se exilió en París al estallar la Guerra Civil y permaneció en Francia la mayor parte de su vida. Aunque muchas de sus obras son posteriores a las fechas que nos atañen, conviene mencionarlo por el influjo de Pablo Gargallo y su labor con el hierro. Por ejemplo, los dos representaron a la actriz Greta Garbo sirviéndose de láminas de metal intercaladas con zonas vacías, en un juego de líneas onduladas, presencias y ausencias. En algunas piezas se centra en detalles anecdóticos, como en *Acordeonista*, mientras que en otras se aleja de la realidad y representa un rostro empleando la voluta como forma predominante y definitiva.

El otro gran artífice aragonés de la vanguardia es Honorio García Condoy. No trascendió internacionalmente tanto como Gargallo, mas es indudable el valor de su aportación. Su producción partió del realismo, de desnudos y bustos del estilo de Julio Antonio; pero pronto incorporó un tono arcaizante, principalmente en los rostros, simplificó las formas y las superficies se tornaron granuladas. Algunos escultores pertenecientes a los presupuestos clásicos, ensayaron en ocasiones estas soluciones, como José Bueno en *Rapaza*, o Enrique Anel, en *Mujer con cántaro*.

⁶ *Cantaba su martillo sobre el yunque con alegre esperanza: dibujos y poemas de Pablo Remacha*. Calatayud, Ayuntamiento de Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución «Fernando el Católico», 2003.

En una entrevista otorgada en octubre de 1929⁷, Condoy defendía la necesidad de crear un arte nuevo y comentaba con entusiasmo sus futuros viajes a París, Moscú y América, que consideraba una ocasión de aprender y contactar con las últimas tendencias. Expresó su desacuerdo con la escultura contemporánea anclada en el academicismo, de la que únicamente salvaba la labor de Gargallo, Manolo Hugué, Enrique Casanovas y Ángel Ferrant, a quien consideraba la figura con mayor talento artístico. Esta admiración se traduce en una cierta similitud formal. Por ejemplo, la manera en que Ferrant talló en ébano el cuerpo desnudo de una mujer, hacia 1925, exageradamente alargado y con los brazos levantados, recuerda los desnudos que Condoy empezó a llevar a cabo en torno a 1929 y para los que empleó asimismo la madera, principalmente de boj. Las figuras de Condoy se caracterizan por una gran delicadeza, por transmitir una sensación de fragilidad a través de la estrechez de sus cuerpos y a los movimientos ligeramente sinuosos que describen (fig. 5). Su acabado pulimentado y brillante contrasta con las calidades rugosas que otorgaba por esas mismas fechas a las piezas de escayola o bronce, como puede observarse en el relieve *Las Aguadoras*. En él las protagonistas siguen siendo esas figuras de anatomías robustas, musculosas, de tobillos gruesos y rostros simplificados, similares a las que aparecen en otros relieves de Ángel Ferrant, como *Mujeres en reposo*.

Condoy prosiguió su evolución hacia una mayor simplificación durante los años de posguerra. En muchas de ellas, si bien cercanas a la abstracción, siempre se intuye un cierto paralelismo con lo anatómico, una referencia, aunque sea mínima a la figura humana. Esto lo diferencia de artistas como Picasso o Alberto Sánchez, que llegaron a prescindir de un modelo real. Condoy rehuye la incorporación de detalles y consigue piezas sugerentes a través de planos y un predominio de las líneas curvas, en unas piezas que todavía hoy se nos antojan modernas.

Tras esta revisión comparativa de la producción escultórica del territorio español y aragonés, se pueden extraer una serie de conclusiones. En primer lugar, los aragoneses responden al prototipo de artista local, que comienza muy joven su aprendizaje en el centro local especializado en la docencia artística. Debido a la ausencia de estudios superiores, han de trasladarse a Madrid o Barcelona. Reciben una formación eminentemente académica, en la que se considera primordial el dominio de la técnica, por lo que les resultará complicado romper con estos presupuestos tradicionales. Los más afortunados, consiguen becas y pensiones de organismos públicos que les permiten viajar al extranjero, habitualmente a Roma y París, unas estancias que les enriquecen tanto personal como artísticamente. Algunos regresan a su tierra con la ilusión de esta-

⁷ P., «El pintor Sáinz de la Maza y el escultor García Condoy discuten como buenos amigos», *La Voz de Aragón*. Zaragoza, 31 de diciembre de 1929, p. 8.



Figura 5: *Desnudo femenino*. Honorio García Condoy, h. 1927-1929.

blecerse con éxito –afán logrado por unos pocos escogidos–, otros permanecen fuera al comprender que difícilmente variará ese ambiente poco propicio para la creación, y los espíritus más inquietos marchan a otros países, donde se les reconoce su labor innovadora.

No existe una única razón que explique la ausencia de una escuela regional en Aragón, sino que más bien se debió a una suma de factores: la ausencia de unos precedentes de peso, la formación lejos de su lugar de origen, la dispersión posterior, el escaso apoyo que recibieron, la ausencia de intereses comunes, el carácter independiente y competitivo... Si bien no existió homogeneidad, ni una escultura definitoria del carácter aragonés, sí trabajaron líneas similares: las de los lenguajes dominantes en ese momento, con un claro predominio de lo tradicional. Hay que recordar que, debido a las dificultades para vivir exclusivamente de la práctica escultórica, solían compaginarla con actividades, habitualmente ligadas a la docencia. No sólo lo académico ejerció un peso en su juventud, sino que lo siguieron practicando en su madurez, influyendo de este modo en la obra de las generaciones posteriores.

Se adaptaron a las circunstancias del momento, optando por el novecentismo o el realismo castellano como puntos de arranque, sobre todo a la hora de concebir las piezas a presentar en los certámenes nacionales. Desplegaron los mismos recursos temáticos y formales que la mayoría, con el fin de integrarse en el mercado nacional y de acercar esas tendencias en alza al público aragonés. Resulta evidente el influjo que ejercieron las grandes figuras, un hecho comprensible si se tiene en cuenta que muchos aragoneses completaron su formación en sus talleres, al más puro estilo gremial. Así, por ejemplo, Mateo Inurria fue maestro de Félix Burriel, Adolfo Aznar, José Belbiure y José M.^a Lorda; Victorio Macho ejerció su magisterio sobre Antonio Gisbert; y Benlliure hizo lo propio con Ángel Bayod.

Si bien las obras regionales son reflejo de las producidas en el resto del territorio, habitualmente, la escasez de recursos les impide trasladar sus ideas a la materia definitiva. A pesar de la calidad formal que puedan presentar, las pátinas o variados acabados sobre la escayola no pueden competir con las cualidades reales de la piedra, el mármol o el bronce. Caso aparte es el del hierro que, quizás por su maleabilidad, o por la existencia de una arraigada tradición, unido al florecimiento de las artes decorativas, fue considerado por muchos aragoneses como el material adecuado para dar rienda suelta a su imaginación, a través de obras de pequeño formato que, sin duda, aportan la visión más rupturista.

Sea como fuere, en escayola o chapa, de pequeñas o grandes dimensiones, desnudos femeninos o castizos campesinos, de calidad reconocida u olvidadas por la historiografía... lo cierto es que la escultura aragonesa, al igual que la española, vivió un evidente resurgir digno de valorar, de la mano de un extenso elenco de artistas.