

1922-1936, los concursos nacionales de escultura

VICTORIA MARTÍNEZ AURED*

Resumen

En este artículo se pretende ofrecer una visión general sobre una iniciativa estatal surgida en 1922 que congregó entre participantes y jurado a un amplio elenco de escultores, representativos de las tendencias habituales en la plástica española de los años veinte y treinta.

In this article we want to show a general vision of a government's initiative born in 1922, which brought together a wide number of sculptors, among participants and jury, who represented the most habitual languages of the ages 20s and 30s in Spain.

Palabras clave

Arte español, escultura, concursos, arte público.

Spanish art, sculpture, competition, public art.

* * * * *

En 1922 surgió por parte del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes una iniciativa encaminada a proteger la producción artística nacional. Conscientes del escaso apoyo estatal que solían recibir los profesionales dedicados al arte, dependientes de esporádicos trabajos planteados a nivel institucional o privado, se planteó la celebración anual de unos concursos de Escultura, Música, Literatura, Grabado y Artes Decorativas. Si bien en la propia Real Orden de 27 de septiembre de 1922 se admitía que la compensación económica no resultaba todo lo espléndida que cupiera esperar, se confiaba en ampliarla con posterioridad¹ y que sirviera de estímulo para la creación, al mismo tiempo que sus resultados beneficiasen a la sociedad. Con respecto al caso específico de la escultura en el que nos centraremos, revertiría positivamente *dignificándose el ornamento de nuestras ciudades, ofreciéndole al niño, en parques y jardines, motivos escultóricos que mejoren y complazcan su curiosidad (...)*.² A partir de entonces, se convocaron ininterrumpidamente y su éxito creciente de manifestó en

* Profesora asociada del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Realiza la tesis doctoral sobre escultura aragonesa del primer tercio del siglo XX bajo la dirección de Concepción Lomba. Dirección de correo electrónico: vicmar@unizar.es.

¹ La inicial consignación de quince mil pesetas fluctuó a lo largo de las convocatorias.

² BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Ediciones Istmo, 1981, pp. 128-130.

el aumento paulatino de la afluencia, que englobó las diferentes tendencias de la escultura española de los años veinte y treinta y cuya revisión ofrece un panorama más fidedigno que el que pudiera derivarse de la concurrencia a las Exposiciones Nacionales. Pero esa progresión al alza que alcanzó el cenit en los años anteriores a la Guerra Civil, quedó interrumpida por su estallido, un paréntesis tan desolador que supuso una brecha difícilmente salvable. Y es que, a pesar de que tras la misma se retomaron, los de posguerra poco tuvieron que ver con sus precedentes, cuantitativa y cualitativamente.

La amplitud del tema permitiría enfocararlo desde muy diversas perspectivas, pero la extensión de este artículo obliga a plantear una revisión general y se ha acotado el margen cronológico entre 1922 y 1936. El grueso de la información ha surgido del análisis de la documentación que a este respecto conserva la biblioteca del MNCARS,³ que si bien ofrece datos relevantes y esclarecedores, son parciales y desiguales, por lo que se ha completado con otras fuentes. De hecho, se aprecia la ausencia de carpetas completas de algunos años (1926 y 1936), en ocasiones sólo se dispone de las bases y actas del jurado, o de la enumeración de los lemas, que no desvela el anonimato de las autorías. Sin embargo, la correcta interpretación de los documentos puede revelarnos referencias desconocidas, por lo que su divulgación se considera relevante y necesaria.

Dotación económica y creciente aceptación de la iniciativa

Sin duda estos concursos ofrecían suficientes alicientes para convertirse en una cita gratamente concurrida, ya que al reconocimiento público y factor propagandístico derivado de la elección del proyecto, se sumaba la nada desdeñable cantidad de quince mil pesetas, que no sólo premiaba su concepción sino que incluía su realización en materia definitiva —piedra de buena calidad, ocasionalmente combinable con bronce—. Además, el auge que experimentaba la escultura hacía esperar una abundante afluencia, pero resultó bastante exigua en las tres primeras convocatorias con una decena de concurrentes de media, quizá debido a una deficiente

³ Desde aquí quisiera agradecer la atención, interés y profesionalidad del personal de la biblioteca.

Las carpetas referentes al apartado de escultura de los concursos se conservan en la Biblioteca del MNCARS en los legajos denominados *Borradores de Órdenes Ministeriales*, *Actas de Jurados* y *Documentación variá correspondiente* relativa a cada año. Para evitar un número excesivo de notas al pie, precisar que la información expuesta concerniente a cada certamen se basa en su carpeta respectiva, a no ser que se especifique otra fuente.

divulgación.⁴ Sin embargo, pronto tornó al alza, presentándose veintisiete en 1925, y a partir de esa fecha nunca se descendió de la veintena, alcanzándose las cifras más elevadas en los años treinta⁵, demostrando el éxito de una convocatoria apreciada por principiantes y veteranos.⁶

Conforme transcurrió el tiempo, la dotación económica se acrecentó, aunque de manera desigual,⁷ y su reparto se modificó de forma paralela al aumento de partícipes. Y es que, a pesar de que en algunos casos no se amplió el galardón principal, sí se diversificó, sumándose a él menciones y accésits que reconocían la labor igualmente meritoria de otros autores.⁸ De este modo se ampliaban las posibilidades de lograr un incentivo que, de forma simbólica, premiaba el trabajo creativo. Esta opción surgió por iniciativa del propio jurado en el concurso celebrado en 1925-26, cuando solicitó poder ofrecer una mención honorífica, no estipulada en las bases, a Alberto Sánchez.

Naturaleza de las temáticas propuestas

Al fijarse el disfrute social como objetivo, es natural que en el caso de la escultura se potenciara el sentido ornamental y se concibiera principalmente para aplicarla al contexto urbano. De hecho, en las bases del concurso de 1922 se estipulaba como finalidad buscar *la sensibilidad adormecida de unos, respondiendo a la agudamente despierta de otros y estimulando, además, las iniciativas inéditas, las legítimas aspiraciones de los artistas humildes que todavía encuentran sin eco su labor.*

A pesar de que esta intención se mantuvo, las exigencias, objetivos, formatos y temáticas se modificaron cada año, evitando el estancamiento en un área determinada y favoreciendo la multiplicidad de propuestas. En ocasiones se otorgó al artista casi total libertad de acción, como en 1922 ó 1930, cuando simplemente se aludió al carácter decorativo de la obra que se insertaría en la ciudad. Sin embargo, en otras, se acotaron

⁴ La prensa reflexionó acerca de ello y sobre cómo la organización decidió no premiar a un mismo autor de manera consecutiva para evitar la participación de los mismos escultores año tras año [LAGO, S., «De los Concursos Nacionales y del ornato urbano», *La Esfera*, 658, (Madrid, 14-VIII-1926), p. 33].

⁵ Se superaron los cuarenta lemas en 1930, 1932 y 1934 y los setenta en 1933.

⁶ Convivieron nombres menos conocidos como los de Antonio León, Gabriel Rebollar o Miguel Paredes, con artistas reconocidos y premiados en certámenes oficiales como José Bueno, Moisés de Huerta, Ignacio Pinazo o Julio Vicent.

⁷ Mientras en 1930 el primer premio ascendió a veinte mil pesetas, en 1934 se redujo a ocho mil, aunque para valorar este dato en su justa medida es necesario tener en cuenta la naturaleza de las obras, ya que en el segundo caso, se trataba de un busto.

⁸ Por ejemplo, en 1928 la obra premiada recibió tan sólo diez mil pesetas, pero a ellas se sumaron ocho mil para un segundo premio y dos menciones de quinientas pesetas.



Fig. 1. *Fragmento de Poesía*, proyecto ganador del Concurso Nacional de Escultura de 1924, de José Chicharro Gamo. [Catálogo del VI Salón de Otoño. Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1925, s. p.].



Fig. 2. Proyecto de ganador de fuente para una Escuela Nacional de Niños, Enrique Monjó, 1925. [LAGO, s., «De los Concursos Nacionales y del ornato urbano», *La Esfera*, 658, (Madrid, 14-VIII-1926), p. 33].

las características del proyecto, como al especificarse en 1923 el sentido ornamental a la par que práctico de un banco o exedra para un parque, jardín o plaza pública; o al fijarse las particularidades de las alegorías que decorarían el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.⁹ Sin duda en este último caso, se pretendía lograr un conjunto unitario a pesar de englobar intervenciones de diversa autoría.

Además de las aportaciones al ornato urbano (1922, 1923, 1930, 1936) o aplicadas a edificios estatales (1929, 1931-1933), se plantearon

⁹ En 1929 se convocó las correspondientes al ornato de la fachada, pero las bases se especificaron más si cabe en 1931, 1932 y 1933, cuando para el interior se concretó la preferencia por el desnudo o semidesnudo y las limitaciones de espacio derivadas de unas hornacinas de medidas precisas.

varias específicas vinculadas a la infancia. En 1924 se premió una figura o grupo que versara sobre un episodio o evento desarrollado en un libro español relacionado con el público infantil. Entre las diez propuestas recibidas se encontraban *Sutileza* de José M.^a Perdigón, *Perico el de los Palotes* de Julio Vicent, *Las dos hermanas* de Carmelo Vicent o las dos versiones de *La Cenicienta* de Vela y Darreto. Pero se escogió *Poesía*, de Chicharro Gamó, la cual, a juzgar por el fragmento que se contempló en el *Salón de Otoño* de 1925,¹⁰ se relacionaba más con la recuperación del lenguaje clásico desde una perspectiva arcaizante, que con formas presupuestamente infantiles [fig. 1]. Prosiguiendo con



Fig. 3. Detalle del grupo que coronaba el proyecto de Enrique Monjó, modelado de manera definitiva, 1925. [LAGO, s., «De los Concursos Nacionales y del ornato urbano», *La Esfera*, 658, (Madrid, 14-VIII-1926), p. 33].

esta misma idea, en 1925 se propuso la construcción de una fuente para patio, jardín o atrio de una escuela nacional y de entre las realizadas por artistas como José M.^a Palma, Alberto Sánchez, Rafael Vela, Agustín Ballester o José Planes, se alzó ganadora tras ajustada votación la fuente diseñada por Enrique Monjó [fig. 2], cuyo moderno perfil arquitectónico contrastaba con el tradicional grupo escultórico que la remataba [fig. 3]. Al año siguiente se incidió en el mismo destino, aunque sin la necesidad de limitarse al concepto de fuente; una convocatoria que confirmó a Ángel Ferrant como uno de los renovadores de la escultura española gracias a su célebre relieve *La escolar*,¹¹ que compitió con Marés o Alberto, entre otros. El concurso de 1928 se centró de nuevo en una *estela, medallón, banco, estatua, grupo, fuente u otro motivo de ornamentación* para una Escuela Nacional de Niños, y se distinguió con primer premio la fuente de Francisco Pérez Mateo [fig. 4], en cuya sencillez de volúmenes netos destacaba como única decoración escultórica un relieve que representaba un desnudo de niño sedente y de perfil con una paloma sobre su mano.¹² Se comple-

¹⁰ *Catálogo del VI Salón de Otoño*, Madrid, Asociación de Pintores y Escultores, 1925.

¹¹ Ángel Ferrant, (MNCARS, 18 mayo-24 agosto 1999), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999, pp. 281-282.

¹² ALIX TRUEBA, J., (comis.), *Francisco Pérez Mateo, escultor, 1903-1936*, (MNCARS, 21 junio-18 agosto 2002), Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, p. 77.



Fig. 4. Proyecto de fuente para una Escuela de Niños por Francisco Pérez Mateo, ganador del Concurso Nacional de Escultura de 1928.

[MÉNDEZ CASAL, A., «La actualidad artística. Exposiciones y concursos», Blanco y Negro, 1936, (Madrid, 24-VI-1928), pp. 9-12, espec. p. 12].



taron los reconocimientos con el segundo galardón para Santiago Costa [fig. 5] y las menciones para Soriano Montagut y Felipe García Coronado.

Un apartado específico lo conforman los concursos de temáticas vinculadas a efemérides, como el de 1927 encaminado a recordar a Luis de Góngora en el tercer centenario de su fallecimiento, a través de una estela, medallón, busto o estatua del literato o una figura o grupo inspirados en alguna de sus obras. De los veintidós proyectos se alzó vencedor el lema *S* de Vicente Beltrán,¹³ y se distinguieron con dos menciones de mil pesetas *Toledo* y *El bulto vivo y haciéndole dormido*, de Alberto Sánchez¹⁴ y Eva Aggerholm respectivamente. En 1935 se aprovechó la coincidencia con el tercer centenario de otro poeta, Lope de Vega, para plantear una obra en su honor con la que se rememorase la escultura renacentista española.¹⁵ Por ello se demandó la talla de un

Fig. 5. Hermano San Francisco de Asís, de Santiago Costa, que obtuvo el segundo premio del Concurso Nacional de Escultura de 1928.

[MÉNDEZ CASAL, A., «La actualidad artística. Exposiciones y concursos», Blanco y Negro, 1936, (Madrid, 24-VI-1928), pp. 9-12, espec. p. 12].

¹³ ALIX TRUEBA, J., *Escultura española 1900-1936*, (Palacio de Velázquez, Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, 23 mayo-22 julio 1985), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, pp. 92-93.

¹⁴ El fragmento en yeso modelado a tamaño definitivo presentado por Alberto correspondía a la cabeza de Góngora, que actualmente se halla en el MNCARS [BRIHUEGA, J. y LOMBA, C. (comis.), *Alberto, 1895-1962*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Aldeasa, 2001, pp. 41 y 217].

¹⁵ Se señaló a Berruguete como el paradigma de la escultura de la época que había de inspirar las obras.

relieve en madera dorada y policromada que se basara en una creación del escritor para, a su vez, recuperar una tradición escultórica española muy arraigada siglos atrás y que ya en 1922 había pretendido revitalizarse con la exposición de bustos policromados. *La muerte de Adonis* de Pérez Comendador fue propuesta por el jurado;¹⁶ mientras que Julio y Carmelo Vicent recibieron sendos segundos premios y Gabino, Montagut y Ballester¹⁷ los tres accésits. Se juzgó muy positivamente la cantidad y la valía de todos los trabajos, sobre todo por el esfuerzo añadido de ejecutarlos en materia definitiva.

Igualmente, el concurso del año posterior a la proclamación de la II República se dedicó a la representación de un busto femenino exento de la misma. A pesar de los cuarenta y tres ejemplares recibidos, un buen número de ellos de alta calidad no pudo ser juzgado puesto que no se ajustaba a las bases.¹⁸ El jurado no halló ninguno de suficiente notoriedad, por lo que el galardón se repartió entre José Bueno, Alfonso Gabino¹⁹ y Pérez Comendador, adjudicando las menciones a G. Rebollar y M. Paredes.

Concurrentes: reflejo de la plástica contemporánea

Estos quince concursos se inscriben en un contexto de claro empuje de la práctica escultórica, una disciplina habitualmente minoritaria pero que en el primer tercio del siglo XX proliferó y experimentó una evolución que conllevó la superación de los presupuestos decimonónicos a los que había quedado anclada a fines del XIX. En ellos se dieron cita los protagonistas de esta renovación, desde los maestros que introdujeron los cambios, hasta jóvenes que iniciaban su andadura, pasando por defensores de un clasicismo academicista y escultores que abrieron nuevas vías de expresión. Por ello suponen una trasposición más o menos fidedigna de la heterogénea realidad del momento, ya que dieron cabida, e incluso llegaron a recompensar, a propuestas más arriesgadas que las aceptadas en las Exposiciones Nacionales. Quizá favoreció esta concepción más aper-

¹⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Enrique Pérez Comendador. Escultor e imaginero, 1900-1981*, Sevilla, Diputación Provincial, 1993, pp. 29, 82-83.

¹⁷ Antonio Ballester. *Esculturas y dibujos*. (IVAM Centre Julio González, 23 mayo-2 julio 2000), Valencia, IVAM, 2000, pp. 18, 32, 110-111.

¹⁸ No obstante, uno de los miembros del Jurado, Ramón Núñez Fernández, hizo constar su discrepancia, ya que consideraba el concepto de busto de una manera más amplia.

¹⁹ Las críticas acerca de la interpretación del busto de la República por Alfonso Gabino Pariente no siempre fueron positivas, como quedó de manifiesto al exponerlo en el Salón de Otoño de ese mismo año [DE GALINSOGA, L., «El XIV Salón de Otoño de la Asociación de Pintores y Escultores», *ABC*, (Madrid, 21-XI-1934), pp. 6-7].

turista el no estar estrechamente vinculados con el ambiente académico, o la propia composición variable y variada de los jurados.²⁰ A lo largo de los años calificaron escultores como Blay, Inurria, Marinas, Macho, Capuz, Cristóbal, Barral, Pérez Mateo, Higuera, Orduna, Ortells, Quintín de Torre o Planes, y los críticos José Francés y Margarita Nelken. En cuanto a los participantes, resultaría excesivamente monótona la recapitulación de los mismos a lo largo de esos tres lustros, sobre todo teniendo en cuenta masivas citas como la de 1933 y sus setenta y ocho proyectos; por lo que se comentarán algunas de las tendencias en términos generales.

Aunque el peso de la tradición permaneció latente, el poso clásico se percibió de manera más evidente en los primeros años, tanto en las obras seleccionadas como en las presentadas. Sirvan de ejemplo el proyecto ganador de banco decorativo de Federico Marés [fig. 6] y el propuesto por Orduna [fig. 7], ambos de 1924. Esta línea prosiguió e incluso se acentuó en el grupo que corona la fuente para patio de una Escuela Nacional de Enrique Monjó, de 1925, que recuerda por su carácter anecdótico y decorativista a la producción escultórica de finales del siglo XIX. Seguramente escogido por ser su protagonista un niño de regordetas mejillas [fig. 3], no obstante el año anterior se había demostrado con *Poesía* de Chicharro Gamo que una obra dedicada al público infantil no había de desarrollar necesariamente temas sencillos y obvios, sino que podía ser inspiradora a la par que moderna [fig. 1]. Este poso clásico se vio incentivado por determinados temas, sobre todo figuras alegóricas desnudas o semidesnudas que, en teoría, se ajustaban a los presupuestos academicistas y promulgaban un concienzudo estudio anatómico, principalmente femenino. De este modo, un amplio porcentaje de artistas apostaron por una suerte de venus mediterraneístas, de formas potentes y modelado acabado, como la presentada por González Migolla en 1932 [fig. 8]. No obstante, otros lograron modernizar estos prototipos al huir de la copia servil del natural, aunque sí valiéndose de las manidas alusiones mitológicas que todavía en fechas tardías suponían apuesta segura. Así Juan Luis Vassallo se impuso en el concurso de 1936 con la figura decorativa para jardín *Desnudo con cisne*²¹ y Santiago Costa alcanzó una mención en 1930 con *Diana* [fig. 9]. En otros casos se resolvieron a partir de una concepción volumétrica por planos mucho más sugerente, como *La Ciencia y Las Artes* de Adsuara, cuya potencia expresiva nada convencional fue acertadamen-

²⁰ El sistema que se fijó en un inicio para escoger a los jurados aparece expresado en BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas...*, op. cit., p. 130.

²¹ *La materia en la obra de J. L. Vassallo*, (Castillo de Santa Bárbara, Alicante, 9 febrero-5 abril 2001), Alicante, Fundación Eduardo Capa, 2001, pp. 128-129.



Fig. 6. Banco decorativo de Federico Marés, ganador del Concurso Nacional de Escultura de 1923. [Gaceta de Bellas Artes, 230, (Madrid, 15-XII-1923), p. 7].



Fig. 7. Proyecto de banco ornamental presentado por Fructuoso Orduna al Concurso Nacional de Escultura de 1923. [PANTORBA, B. de, «Exposición Orduna», Gaceta de Bellas Artes, 232, (Madrid, 15-I-1924), pp. 6-8, espec. p. 7].



Fig. 8. Obra presentada por Miguel González Migolla al Concurso Nacional de 1932. [«La apertura del curso universitario en Madrid. Retratos de actualidad. Una obra escultórica», Mundo Gráfico, 1092, (Madrid, 5-X-1932), p. 11].

de monumento a Góngora y en 1930 provocó gran revuelo con su *Monumento a los niños*, ya que rompía el concepto tradicional de escultura pública.²⁴ Otros renovadores de la plástica reconocidos en este contexto fueron Francisco Pérez Mateo —en el de 1928, aunque ya había tomado parte en el de 1925— y Antonio Cruz Collado —presente en los de 1932, 1933 y 1941—, galardonado en 1930 por 3 [fig. 11]. Recién llegado de una estancia en Italia, Cruz Collado presentó este trabajo conocido como *Fuente de la muchacha que duerme*, resuelto con esos volúmenes simplificados

te valorada por el jurado de 1929.²² Asimismo se apreció la tendencia a la estilización de la *Alegoría de la Música* de Vicente Beltrán, quien se decantó por los valores esenciales e igualmente innovadores de la grácil figuración *Art Decó* [fig. 10]. De la misma forma que la simplificación formal de *Desnudo con pez* le valió el segundo premio a un jovencísimo Cristino Mallo en la multitudinaria cita de 1933.²³

Mediados los años veinte comenzaron a frecuentar los certámenes nombres habitualmente alejados de las Exposiciones Nacionales, como Alberto Sánchez, lo cual determina un paso adelante hacia la aceptación de los cambios que éstos fueron introduciendo. El escultor toledano, tras haber manifestado su valía en la muestra de la SAI de 1925, concurrió al de ese mismo año y el jurado expresó su deseo de concederle una mención honorífica. De nuevo probó fortuna en el de 1926, por fin en 1927 fue galardonado por su proyecto

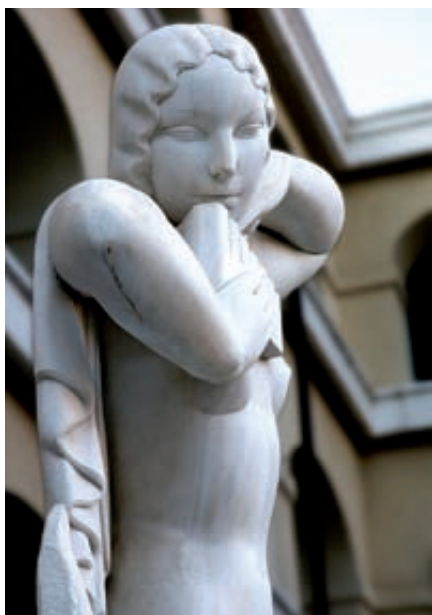
²² Juan Bautista Adsuara, Valencia, Asociación de coleccionistas de arte, 1992, pp. 27-31.

²³ Cristino Mallo, *exposición homenaje*, (Museo Español de Arte Contemporáneo, enero-marzo 1985), Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1985, pp. 45, 58.

²⁴ BRIHUEGA, J. y LOMBA, C. (comis.), *Alberto, 1895-1962...*, op. cit., pp. 44-46.



Fig. 9. Maqueta y fragmento a tamaño natural de Diana, de Santiago Costa, que recibió una mención en el Concurso Nacional de Escultura de 1930. [*Rumbos, exposiciones y artistas. Un gran monumento de «Alberto», Blanco y Negro, 2040, (Madrid, 22-VI-1930), pp. 9-12, espec. p. 10*].



y rasgos arcaizantes habituales en su producción más particular.²⁵

Por supuesto no se puede eludir el triunfo de Ángel Ferrant en 1926, con ese magnífico bajo relieve tan afín a los realismos de nuevo cuño. Al igual que es preciso referirse a la escultora danesa Eva Aggerholm, una de las pocas mujeres, junto con Isabel Pastor, que intervinieron en estos certámenes. Pese a ser conocida principalmente como la esposa del pintor Vázquez Díaz,²⁶ reivindicó un puesto en la renovación de la escultura española con su participación en exposiciones como la de la SAI en Charlottenborg.²⁷ Su mérito fue reconocido en varios de estos concursos, en concreto con una de las dos menciones otorgadas en 1927 y uno de los tres accésits de 1933, junto a Juan Núñez y Gregorio Helzel Ruiz, además de asistir al de 1932. Restaría por repasar los envíos de habituales como Pérez

Fig. 10. Alegoría de la Música de Vicente Beltrán, ganador del Concurso Nacional de 1933. Forma parte de los fondos del MNCARS, actualmente depositada en el Museo de Escultura de Leganés, se puede contemplar en el patio del Rectorado de la Universidad Carlos III de esta localidad. [Fotografía realizada por José Antonio Carreras].

²⁵ PÉREZ FERRERO, M., «Arte. Las musas quietas del hombre que vuelve», *La Gaceta literaria*, 90, (Madrid, 15-IX-1930), p. 8.

²⁶ BARBA ROBLES, J., (comis.), *Vázquez Díaz y Eva Aggerholm en las colecciones del Reina Sofía de Madrid*, (Febrero-mayo 2000), Nerva, Fundación Vázquez Díaz, 2000.

²⁷ *Artistas Ibéricos. Exposición de obras en Charlottenborg*, Madrid, Sociedad de Artistas Ibéricos, 1932.



Fig. 11. Detalle del monumento ganador del Concurso Nacional de Escultura de 1930, de Antonio Cruz Collado. [ABRIL, M., «Rumbos, exposiciones y artistas», Blanco y Negro, 2044, (Madrid, 20-VII-1930), pp. 2-6, espec. p. 3].

Comendador, Carmelo Vicent, Rafael Vela, José Planes, Pérez Sejo..., pero ello excedería las pretensiones de este artículo.

Repercusión de las obras

El modo de presentar los proyectos varió en cada convocatoria en función de sus particularidades pero, por normal general, incluían una maqueta a escala junto con un fragmento modelado de manera definitiva y que podía acompañarse de dibujos o acuarelas que especificasen algún detalle o disposición de la pieza en el entorno. Una vez finalizado el plazo de recepción, se exponían al público en el Ministerio de Instrucción Pública y posteriormente se emitía el veredicto del jurado [fig. 12].

En cuanto al destino de las obras, habitualmente tan sólo las distinguidas con los principales premios quedaban en propiedad del Estado, acrecentando los fondos de los museos nacionales, incorporándose al ornato urbano, o formando parte de la decoración de edificios, habitualmente en la capital española. No obstante, en ocasiones su instalación no se llevó a cabo de manera inmediata, como sucedió con la fuente de Vicent seleccionada en el primer concurso y donada al ayuntamiento madrileño para que se situara en el Paseo de Recoletos [fig. 13]. Todavía sin emplazar en agosto de 1926,²⁸ la prensa criticó la desidia del Conce-

²⁸ LAGO, S., «De los Concursos Nacionales y del...», *op. cit.*



Fig. 12. Fotografía tomada durante la inauguración de la muestra del Concurso Nacional de Escultura de 1931. [«Dos exposiciones en Madrid», Blanco y Negro, 2092, (Madrid, 28-VI-1931), p. 30].



jo,²⁹ que finalmente la dispuso en el Zoológico. De manera similar se retrasó el montaje del banco ornamental de Marés destinado al Jardín Botánico. Otros proyectos más afortunados se ubicaron con mayor premura, como *Poesía* de Chicharro Gamo en la Plaza de Bilbao. En la actualidad podemos contemplar otros como el *Monumento a Góngora* de Vicente Beltrán premiado en 1927, en el Parque

Fig. 13. Proyecto de fuente de Julio Vicent, seleccionada en el primer Concurso Nacional de Escultura de 1922. [Gaceta de Bellas Artes, 212, (Madrid, 15-III-1923), p. 4].

²⁹ FRANCÉS, J., «Vida artística. El escultor Julio Vicent», *La Esfera*, 621, (Madrid, 28-XI-1925), pp. 21-22.

del Retiro; o la *Alegoría de la Música* del mismo autor, propiedad del MNCARS y depositada en el Museo de Escultura de Leganés [fig. 10].

Rivalidades y polémicas suscitadas

A pesar de que la variable conformación de los jurados y el sistema anónimo de lemas por el que en ocasiones se optó parecían asegurar la imparcialidad y evitar las intrigas y el tráfico de influencias, surgieron conflictos que revelan una elevada competencia y confirman la relevancia que los artistas otorgaban a estos concursos. De hecho, ya el primer año se desencadenó la controversia cuando, tras valorar cada propuesta y haber dejado fuera de concurso tres de ellas debidas a Ángel y Rafael García, se seleccionó la fuente de Julio Vicent que precisamente había recibido unas estimaciones desfavorables [fig. 13]. Incluso el Ministro recibió una solicitud que rogaba se desestimara la decisión de un jurado que había descrito esta obra como de tamaño *microscópico*, de *un mal sentido estilo barroco español* y, aunque bien modelada, de *un imperdonable anacronismo que hace imposible toda unión y destruye el sentido estético*. El inesperado cambio de parecer, atribuido a amiguismos y que finalmente fue ratificado, descartó proyectos de escultores noveles que precisaban mayor apoyo y que habían recibido positivas valoraciones, como el de Isidro Carballo.

La polémica persiguió a Julio Vicent. En 1924 José M.^a Perdigón manifestó la supuesta incompatibilidad entre éste y el miembro del jurado Juan Adsuara, ya que en la última Exposición Nacional habían ocupado funciones inversas y Vicent había favorecido a Adsuara, hecho que podría suponer una ventaja para el primero. Sin embargo, se consideró una mera suposición, que no se había incumplido ninguna base y que debería haber mencionado esa posible contradicción con antelación. Además, la opinión de Adsuara no sería definitiva al estar conformado el jurado por cuatro personas más. En este caso finalmente se alzó ganador Chicharro Gamo, pero en 1931 Vicent fue objeto de otro intento colectivo de descalificación a través de una carta dirigida al vocal del concurso firmada por *los expositores*, rogando la retirada de su obra, amparándose en una base que impedía optar al premio a artistas seleccionados en otras ediciones. Pero dicho punto se refería exclusivamente a los elegidos en el certamen del año anterior, por lo que se declaró improcedente, al no haber ganado dicho artista más que el de 1922. De hecho, cuando en julio se reunió el jurado, su propuesta se impuso en reñida votación sobre la de Vicente Beltrán, curiosamente con el apoyo, entre otros, de Adsuara. No es de extrañar que los participantes, a sabiendas de la posible superioridad del

valenciano, procurasen allanar el terreno eliminando un duro competidor.

El año anterior otro escrito colectivo sí consiguió su propósito de dejar fuera de concurso a José Ortells. Se desconocen los firmantes, ya que quisieron preservar la incógnita impuesta en las bases, pero consideraban que el lema *Albert* no se ajustaba a la intención del certamen, que pretendía escoger una obra de tema libre que decorase un emplazamiento público. Y es que Ortells presentó un relieve que sustituiría a uno preexistente en una fuente del Retiro. Por tanto, se aceptó la petición y se retiró, por no tratarse de un trabajo de nueva concepción.

Representación aragonesa en los concursos nacionales

El análisis de la documentación ha constatado la concurrencia de varios escultores aragoneses a estos certámenes, aunque es probable que fuera mayor, debido a lo incompleto de la información. No obstante, podemos afirmar que Adolfo Aznar, el escultor-cineasta nacido en La Almunia de Doña Godina, presentó un proyecto de fuente para una escuela en el de 1925 y una alegoría de la pintura en el de 1931. De hecho, respecto a esta última, *El Imparcial* publicó una fotografía en la que aparecía en pleno proceso de modelado.³⁰ Igualmente es probable que concibiera para otro concurso, probablemente el de 1929 ó 1933, una figura de lenguaje muy similar que parece representar a la *Arquitectura*³¹



Fig. 14. Alegoría de la Arquitectura de Adolfo Aznar. Publicada en PEMÁN, J. M.^a, Adolfo Aznar, Escultor y cineasta (1900-1975), Zaragoza, Asociación Cultural «Florián Rey», 2002, p. 150.

³⁰ DON JUSTO, «Cinemastas y cineastas. Adolfo Aznar», *El Imparcial*, (Madrid, 13-VI-1931), p. 8.

³¹ PEMÁN, J. M.^a, *Adolfo Aznar, Escultor y cineasta (1900-1975)*, Zaragoza, Asociación Cultural «Florián Rey», 2002, pp. 150-151. Aunque en esta publicación se identifica como la *Literatura*, los



Fig. 15. Labor Pro Patria, proyecto presentado por Ángel Bayod al Concurso Nacional de Escultura de 1929. Colección particular.

[fig. 14]. Esta hipótesis la certifica la cabeza que conserva la Asociación Cultural «Florián Rey» y que ha servido de modelo para el galardón que ofrece en su muestra de cortometrajes y que no es sino un fragmento a tamaño definitivo de esta última alegoría.

Una fotografía conservada por la familia de Ángel Bayod desvelaba una figura femenina de corte clásico con la inscripción en la base: *Labor Pro Patria*, uno de los lemas presentados en 1929 [fig. 15]. Así que ésta fue parte de su propuesta para la ornamentación de la fachada del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Igualmente entre los títulos de los trabajos, esta vez de 1930, se halla *Felina*, del escultor de ascendencia aragonesa y residente en Barcelona Florencio Cuairán, una obra característica de su producción animalista que pudo adscribirse cómodamente, al igual que la de Luis Benedito, en esa convocatoria que planteaba una pieza que se ubicaría en una plaza o jardín. Aunque no obtuvo ninguno de los tres premios, el jurado propuso la adquisición del fragmento tallado a tamaño definitivo para que formara parte de los fondos del Museo Nacional de Arte Moderno³² [fig. 16]. Si bien la fauna supone la parte primordial de su producción, también demostró que podía afron-

bloques que porta parecen aludir más a la construcción que a volúmenes de libros y podría formar parte de una interpretación global de las Artes junto a la *Pintura*.

³² «Exposiciones y noticias artísticas», *ABC*, (Madrid, 29-VI-1930), p. 36.



Fig. 16. Fragmento de Felina, presentado por Florencio Cuairán al Concurso Nacional de Escultura de 1930, que forma parte de los fondos del MNCARS.

tar con soltura la resolución de la figura humana, y de hecho participó en el concurso de 1932 en el que se planteaba una estatua en mármol blanco. Junto a él, otros cuarenta y un escultores, entre los que se encontraban los zaragozanos Félix Burriel y José Bueno, cuyos trabajos se consideraron admirables hasta el punto de poder haber recibido los accésits.³³

Prosiguiendo con Bueno, ya había probado fortuna en el de 1930, un dato que se desprende de la carta que firmó junto a artistas como Pérez Comendador, Ballester, Benedito, Soriano Montagut o Álvarez Laviada, solicitando una prórroga en el plazo de entrega, alegando coincidencia de fechas con la Nacional de ese año. Además del mencionado de 1932, también acudió al de 1933, en el que incluso optó al segundo premio gracias al voto de Quintín de Torre, aunque fue elegido por mayoría Cristino Mallo y Bueno no recibió ningún accésit. El ansiado reconocimiento llegó en 1934 —aunque tuvo que conformarse con compartirlo—, gracias a su busto de la República que ofreció a la Diputación Provincial

³³ IBERO, J., «Del momento artístico. El Salón de Otoño y el arte de la naturaleza», *Blanco y Negro*, 2158, (Madrid, 23-X-1932), pp. 115-119.

de Zaragoza.³⁴ Este mismo año también concurrió un escultor gallego de nacimiento y zaragozano de adopción, José Mateo Larrauri,³⁵ que aunque centrado en la labor docente que ejercía en la Escuela de Artes y Oficios de la capital aragonesa, participó puntualmente en exposiciones y concursos a nivel nacional.

La formidable afluencia en la convocatoria de 1933 obligó a prorrogar el plazo de valoración de los setenta y ocho proyectos para las hornacinas del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Además del aludido José Bueno, también acudieron dos aragoneses residentes en Madrid, Honorio García Condoy³⁶ y José María Aventín.³⁷ García Condoy procuraba reafirmar el éxito alcanzado con la medalla de segunda clase en la Nacional del 32, poco antes de optar a la pensión de la Academia de Bellas Artes de Roma;³⁸ mientras que el oscense Aventín, especializado en la retratística, abordaba un tema poco frecuentado en su trayectoria, el desnudo.

Respecto a los aragoneses presentes en las convocatorias durante la posguerra, es preciso mencionar a José Camón Aznar, que ejerció de jurado en varias ocasiones y, como participante, al escultor natural de Sos del Rey Católico pero residente en Madrid, Juan Modrego. Ambos coincidieron en el concurso de 1944 para el que se había fijado la realización de una figura o grupo en madera. La recompensa se dividió en dos por considerarse que ninguna de las siete obras reunía el mérito necesario para disfrutarla en su totalidad, pero *Firmeza*, de Modrego, no fue una de las distinguidas.

Los Concursos Nacionales de Escultura tras la Guerra Civil

Los certámenes celebrados durante la posguerra mantuvieron la misma periodicidad y similares características pero distaron sobremanera de los desarrollados apenas tres años antes. Las variaciones se percibieron desde su convocatoria a través de la Orden Ministerial de 27 de agosto de 1940: se exigía la acreditación documental de afección al Régimen, la recompensa económica se reducía a un único premio de diez mil pesetas

³⁴ Recogido en la tesis inédita de José Ramón Morón Bueno, *Dos escultores zaragozanos: José Bueno y Félix Burriel*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1980, p. 277.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ «Arte y artistas. El concurso nacional de Escultura», *ABC*, (Madrid, 31-V-1933), p. 37.

³⁷ LASAOSA SUSÍN, R., «José María Aventín. Escultor de rostros», en *Momentos y contextos: escultura de Ribagorza en el siglo XX: Lux Ripacurtiae VII*. (Ayuntamiento de Graus, 20 diciembre 2003-1 febrero 2004). Graus, Ayuntamiento de Graus, 2003, pp. 73-95.

³⁸ *El escultor Honorio García Condoy. Zaragoza, 1900-Madrid, 1953. Homenaje en el centenario de su nacimiento*. (Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza, 4 octubre-26 noviembre 2000). Zaragoza, Diputación Provincial, 2000, pp. 59, 84-85.

y se proponía la realización de una imagen del Sagrado Corazón de Jesús o de la Virgen con el Niño, que limitaba el margen de acción y, por supuesto, de renovación. La precaria situación financiera tras la guerra justifica la disminución del galardón, pero no es de extrañar que tan escaso incentivo repercutiera en el súbito descenso de participantes, tan sólo nueve. Se trataba además, de la primera ocasión en que se abordaba una temática religiosa, dato que avanzaba la tendencia que dominaría el arte oficial a partir de esa fecha. Igualmente revelador es el hecho de que las obras habían de concebirse para reproducirse en serie, con el fin de suplir el compendio de escultura devocional desaparecido durante la guerra; y que junto a Capuz y Pérez Comendador ejerciera de jurado un religioso, Fray Justo Pérez de Urbel.

Presentados con el sistema de lema, tan sólo se procedió a la apertura del sobre del proyecto seleccionado, *Esperanza Nuestra*, de Eugenio Martín Laurel. Por lo que el resto de participantes quedó en un anonimato desvelado en la actualidad, y que descubre a Damián Villar, José Pérez Sejo, Antonio Cruz Collado, Antonio Cano, Salvador Vicent, José M.^a Aguilar, Alfonso Gabino y Francisco Gutiérrez Frechina. Exceptuando a Pérez Sejo y Cruz Collado, el resto de nombres no eran demasiado conocidos a nivel nacional y, lo cierto es que a partir de esta fecha escasearon las figuras destacadas, ya que un buen número de las que se hallaban en activo durante los años anteriores había desaparecido del panorama artístico español, debido a su exilio o a su trágico fallecimiento durante los enfrentamientos. De modo que si bien tomaron parte artistas como Ramón Mateu, Juan Luis Vassallo, Inocencio Soriano Montagut o Francisco Marco Díaz-Pintado, la nómina restante, además de no muy abundante, la conformaban creadores cuya actividad se circunscribía al ámbito local.

Esta circunstancia repercutía de manera manifiesta en la calidad de los trabajos, por lo que en más de una ocasión se estimó conveniente declararlos desiertos. Éste fue el caso del certamen de 1942, para el que se había propuesto la realización de un modelo en escayola de la efigie de Cervantes para la Pinacoteca Ambrosiana o una lápida conmemorativa dedicada a los Caídos por Dios y por España dependientes del Ministerio de Educación Nacional. A pesar de haber aumentado la consignación económica,³⁹ según José Francés, Fructuoso Orduna y Moisés de Huerta, ninguna de las ocho obras reunía *la alta categoría artística y estética que los temas requerían y toda vez que los beneméritos Concursos Nacionales tienden a estimular entre los artistas españoles y preferentemente los jóvenes, aquellas dotes de capacidad que les aconsejan intervenir en ellos.*

³⁹ Se otorgaban treinta mil pesetas para el proyecto de estatua y veinte mil para la lápida.

De esta manera, aquellos que habían vivido en primera persona el auge de la primera etapa de los concursos nacionales, fueron igualmente testigos directos de cómo las circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales de la posguerra condujeron a su inevitable empobrecimiento. Sirva al menos esta primera aproximación general para reconocer la amplia trascendencia lograda por aquella iniciativa estatal que apostó por un medio de promoción artística que a la vez repercutiera práctica y positivamente en la sociedad y que supuso un impulso fundamental para el desarrollo de la escultura española de los años veinte y treinta.