

## Una iniciativa (fallida) para la conservación del patrimonio: la exposición de artistas en beneficio del Pilar (1930-35)\*

ALBERTO CASTÁN CHOCARRO\*\*

VICTORIA MARTÍNEZ AURED\*\*\*

### Resumen

*En 1930, a raíz de la suscripción abierta para contribuir a las obras de consolidación de la basílica del Pilar, surgió por parte de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza la iniciativa de organizar una exposición artística para contribuir a dicho fin. La muestra, inaugurada el 2 de enero de 1935, no respondió a las expectativas generadas ni en relación a la recaudación económica obtenida ni como escaparate representativo del panorama artístico aragonés del momento.*

*In 1930, as a result of the open call to contribute to works of consolidation of the basilica del Pilar, the Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza proposed to organize an artistic exhibition to contribute to this aim. This exhibition, released finally on January the 2<sup>nd</sup>, in 1935, didn't get the whole expectations, neither from the economic aspects, nor as a representative show of Aragonese art at that moment.*

\* \* \* \* \*

Hace ya algunos años que el estudio de la cultura artística del primer tercio del siglo XX, se ha revelado como un instrumento fundamental para el conocimiento de los mecanismos que posibilitaron no sólo el nacimiento y consolidación de la modernización de la plástica española, si no también la de aquellos lenguajes que triunfaban en los certámenes oficiales y coincidían con los gustos del público mayoritario. Desde el estudio pionero realizado por Jaime Brihuega,<sup>1</sup> han proliferado los trabajos que, desde este planteamiento, nos han ayudado a profundizar en la naturaleza del mercado artístico, las posibilidades de exhibición y difusión

---

\* Queremos agradecer a los responsables de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, en especial a Wifredo Rincón García, así como a los de la revista *El Pilar*, el habernos permitido la consulta de sus respectivos archivos.

\*\* Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, investiga sobre pintura aragonesa y española del siglo XX y está finalizando su tesis doctoral bajo la dirección de la Dra. Concepción Lomba. Dirección de correo electrónico: [alcastan@unizar.es](mailto:alcastan@unizar.es).

\*\*\* Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, realiza la tesis doctoral sobre escultura en Aragón en el primer tercio del siglo XX bajo la dirección de la Dra. Concepción Lomba. Dirección de correo electrónico: [vicmar@unizar.es](mailto:vicmar@unizar.es).

<sup>1</sup> BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1980.

con que contaban los artistas y el papel desempeñado por instituciones oficiales, entidades privadas y asociaciones de artistas.

En el ámbito de los estudios relativos a la plástica contemporánea aragonesa, a algunas cuestiones ya apuntadas por García Guatas y Borrás, hay que añadir las más recientes aportaciones realizadas por Concha Lomba.<sup>2</sup> Por nuestra parte, pretendemos contribuir a esta línea de investigación dando a conocer un hecho, hasta el momento inédito, que viene a completar el conocimiento de la realidad cultural zaragozana de los años treinta. Las crónicas dedicadas al arte de este periodo insisten en dibujar un proceso caracterizado por el afianzamiento de unos nuevos lenguajes ya ensayados durante la década anterior y el desarrollo del foco aragonés como uno de los más importantes dentro del surrealismo español. Pero, al mismo tiempo, no hay que olvidar la pervivencia de una serie de soluciones plásticas mucho más convencionales, no sólo debidas a la labor de una generación que venía trabajando desde las últimas décadas del siglo XIX, sino también a través de artistas mucho más jóvenes que, en determinados casos, serán protagonistas del ambiente cultural de posguerra.

### ¡El Pilar se hunde!

El 9 de diciembre de 1929, al día siguiente de la celebración de un multitudinario oficio, se cerró al culto la mitad del templo del Pilar por peligro de desplomes. Poco después los medios locales trataron de explicar la situación y evitar alarmas innecesarias.<sup>3</sup> El problema fundamental se había detectado en el arco situado sobre el altar de la Virgen de la Esperanza, el último de los que recorrían el espacio del coro. Pero la prudencia inicial dio paso a la alarma.

En realidad, las deficiencias constructivas eran sobradamente conocidas. Ya en 1796 los arquitectos Rocha y Sanz habían llamado la atención sobre ellas. Durante más de un siglo se habló de ruina en diferentes ocasiones, pero los altos costes que supondría la verdadera consolidación del edificio, obligaba a que tan sólo se realizaran intervenciones puntuales

---

<sup>2</sup> 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; LOMBA SERRANO, C., *La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001)*, Zaragoza, Ibercaja, 2002.

<sup>3</sup> S. A., «El templo del Pilar. Hace 134 años que fueron denunciadas las causas del presente peligro», en *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 12-XII-1929), p. 3; S. A., «Las obras del templo del Pilar», en *El Noticiero*, (Zaragoza, 12-XII-1929), p. 1.

para frenar temporalmente los riesgos. De hecho, el prelado zaragozano, cardenal Soldevila, gestionó su declaración como Monumento Nacional en 1902, para que el Estado quedara obligado a cooperar en tan urgente empresa.<sup>4</sup> Sin embargo, no llegó a llevarse a cabo y se priorizaron obras menos apremiantes, como la construcción de la segunda torre del templo. Los años desperdiciados entretanto llevaron a que el estado de ruina fuera ya inminente en 1929.

Teodoro Ríos Balaguer, el arquitecto encargado de las obras en la basílica elaboró un informe detallando el estado del edificio.<sup>5</sup> Afirmaba que la fábrica se movía los días de viento e incluso aconsejó su reconstrucción en otro emplazamiento. Una comisión encargada por la Junta de Obras del Pilar trasladó este estudio al Ministerio de Instrucción Pública, paso obligado por su condición de Monumento Nacional. La respuesta de las autoridades fue inmediata y, al tiempo que enviaban para inspeccionar los daños a los arquitectos Modesto López Otero y Joaquín Rogí, destinaban trescientas mil pesetas para las obras. Una cantidad que pronto se reveló insuficiente. Por otra parte, y apenas unos días después, la prensa católica valoró cómo la dimisión del General Miguel Primo de Rivera podía afectar al compromiso del Gobierno con el mantenimiento del Pilar.<sup>6</sup>

Aunque de forma algo tímida, los medios se hicieron también eco de la disyuntiva entre reconstruir el templo o consolidar el existente. En un primer momento, derribar la estructura original parecía la única opción posible.<sup>7</sup> Sin embargo, los análisis técnicos se prolongaron y hasta principios de mayo no se supo que el informe ultimado por Ríos Balaguer y refrendado por los arquitectos ministeriales, apostaba por la consolidación como solución definitiva. Resulta significativo señalar que cuando la prensa planteaba la cuestión del derribo, únicamente se alu-

---

<sup>4</sup> Así lo cuenta el ingeniero militar Carlos Mendizábal Brunet, autor en 1902 del informe sobre la situación del templo que precipitó esta iniciativa [MENDIZÁBAL BRUNET, C., «Por las obras del templo del Pilar», en *El Pilar*, 2693, (Zaragoza, 21-IX-1935), pp. 5-7].

<sup>5</sup> La labor llevada a cabo por este arquitecto en la basílica ha sido recogida recientemente en ALDAMA FERNÁNDEZ, L., «Teodoro Ríos Balaguer. Arquitecto restaurador e investigador de la Basílica del Pilar. Proyectos de consolidación (1923-1930)», en *Actas del XIII Coloquio de Arte Aragonés*, (en prensa).

<sup>6</sup> Concretamente, el semanario *El Pilar* señalaba: *no es que dudemos de los sentimientos cristianos de los nuevos ministros, ni del Jefe del Gobierno; pero el entusiasmo, el cariño con que acogió el General Primo de Rivera todo lo referente a la Virgen del Pilar, difícilmente será igualado por su sucesor*; [S. A., «Por la Virgen del Pilar. Las obras del templo del Pilar», en *El Pilar*, 2.410, (Zaragoza, 1-II-1930), p. 2].

<sup>7</sup> La revista católica madrileña *La Lectura Dominical* afirmaba tajantemente: *aquellas cúpulas singulares, que caracterizan el amado templo, han de ser desmontadas; aquellas naves, en donde se han alzado voces de toda España y podríamos decir de todo el mundo, alabando y ensalzando a la Madre de Dios, serán derruidas, y el templo acotado, dejando libre solamente el rinconcito que guarda a la Virgen, que es lo menos y lo más que se puede guardar. Esa es la última impresión*. Extracto recogido en S. A., «Una realidad tristísima», en *El Pilar*, 2.406, (Zaragoza, 4-I-1930), p. 3.

día a la riqueza de las obras artísticas que albergaba el edificio, pero nunca se habló del valor patrimonial de la arquitectura que las contenía. En contra de la reconstrucción jugaba el apartarse de un espacio vinculado a la tradición, así como la completa interrupción del culto que traería consigo. Si bien el argumento decisivo esgrimido ante la opinión pública en favor de la consolidación fue el del coste considerablemente inferior que ésta suponía.<sup>8</sup>

Una ciudad que desde la polémica suscitada por el derribo de la Torre Nueva en 1892, había visto cómo otras muestras de su patrimonio se deterioraban o, directamente, eran destruidas, se enfrentó a finales de 1929 a la posibilidad de que su monumento más emblemático desapareciera. No hay duda de que, en última instancia, fue la importancia simbólica del edificio la que permitió la movilización popular a favor de su conservación. La España posterior al desastre del 98 había sufrido un proceso de interrogación en torno a su identidad y a los símbolos que la conformaban, que tuvo su equivalente en los distintos territorios españoles con el desarrollo del regionalismo. Éste, en su exaltación de lo propio, lo vernáculo de cada zona, se valió de una serie de iconos que se identificaban con su discurso, entre los que el Pilar jugó un papel fundamental para el caso aragonés. Paralelamente, la Virgen del Pilar se había convertido en emblema de la unidad religiosa y cultural entre España y las repúblicas hispano-americanas.

Tras los pertinentes informes técnicos y con los refuerzos necesarios para evitar el hundimiento, era el momento de pasar a la acción. El arzobispo Doménech pidió apoyo económico al Estado para unas obras presupuestadas en unos seis millones de pesetas. Pese a que las autoridades ofrecieron continuar colaborando, el alto coste obligaba a llevar a cabo una suscripción popular; una idea presente desde un inicio pero que no se puso en marcha hasta entenderse como la única opción viable.<sup>9</sup> El llamamiento que inició la colecta no se dirigió únicamente a zaragozanos, aragoneses y españoles, sino también a *nuestros hermanos de América y a los que viven esparcidos en tierras extranjeras*; abundando en la vocación internacional de la empresa.<sup>10</sup> Las aportaciones se sucedieron de manera inme-

---

<sup>8</sup> Así se apuntaba en JIMÉNEZ, R., «La consolidación del templo del Pilar», en *El Pilar*, 2.433, (Zaragoza, 26-VII-1930), pp. 8-9.

<sup>9</sup> «Las obras de consolidación del Templo del Pilar. En el palacio arzobispal y convocada por el prelado doctor Doménech, se celebró ayer una reunión de todas las autoridades y representaciones de organismos para constituir una junta magna encargada de abrir una suscripción», en *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 24-V-1930), p. 3.

<sup>10</sup> S. A., «Por la Virgen del Pilar. La voz del Prelado», en *El Pilar*, 2.427, (Zaragoza, 31-V-1930), pp. 1-2.

diata y antes de cumplirse un año, ya se superaban los tres millones trescientas mil pesetas.<sup>11</sup>

### El compromiso de los artistas

En este mismo contexto surgió una iniciativa que implicaba al ambiente artístico del momento. El 8 de junio de 1930, en junta ordinaria de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis,<sup>12</sup> Joaquín Pallarés propuso *invitar a todos los artistas españoles o extranjeros, amantes de la Virgen del Pilar, a ofrecer obras suyas, que pueden contribuir por medio de la venta o del sorteo, a la consolidación del gran templo de Nuestra Señora del Pilar, amenazado de ruina*.<sup>13</sup> En realidad, esta idea había aparecido ya en las páginas del semanario *El Pilar*, donde se añadía la posibilidad de que las obras donadas tuviesen relación con la Virgen del Pilar, de modo que se organizara una *exposición pilarista, a la que pudieran añadirse otras obras de arte antiguo, también pilaristas*.<sup>14</sup> Paralelamente, el pintor albaceteño Juan Gómez Alarcón [fig. 1], residente en ese momento en Borja, ofreció uno de sus trabajos, *Los árboles de oro*, para que fuera *vendido, rifado o subastado* de modo que los beneficios obtenidos engrosaran la suscripción<sup>15</sup>. El ofrecimiento era significativo ya que Gómez Alarcón había obtenido una primera medalla en la Exposición Nacional de 1930, un logro que había



Fig. 1. Verano, lienzo de Juan Gómez Alarcón, publicado en la portada de la revista Blanco y Negro de 3-I-1926.

<sup>11</sup> S. A., «Las Obras del Pilar», *Aragón*, 65, Zaragoza, SIPA, febrero de 1931, p. 34.

<sup>12</sup> Archivo de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza [A.R.A.N.B.A.S.L.Z.], *Libro de Actas abril 1925-octubre 1941*, 8-VI-1930, p. 44.

<sup>13</sup> S. A., «Las obras del Pilar. Nueva lista de suscripción facilitada por la Junta Central y relación de donativos que continúan recibiendo en la administración del HERALDO», en *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 4-VII-1930), p. 2.

<sup>14</sup> S. A., «Una iniciativa», en *El Pilar*, 2.428, (Zaragoza, 7-VI-1930), p. 2.

<sup>15</sup> S. A., «Las obras del Pilar. Nueva lista de suscripciones facilitada por la junta Central y el ofrecimiento que hace el laureado artista Juan Gómez Alarcón», en *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 17-VI-1930), p. 2.

sido ponderado por la prensa aragonesa como si se tratara de un autor local.

Finalmente fue la Real Academia de San Luis la institución encargada de posibilitar que artistas aragoneses y de otros puntos de España tomaran parte en la labor emprendida para salvar el Pilar. La implicación de los artistas en la sociedad de su momento es un tema fundamental a la hora de analizar la plástica contemporánea. En este caso se trató de un compromiso relativo a la defensa del patrimonio, una cuestión que contaba con determinados precedentes dentro del ámbito aragones. Sólo hay que pensar en los esfuerzos llevados a cabo durante la década de 1910 para adquirir la casa natal de Goya en Fuendetodos y dedicarla a la memoria del pintor, gracias, eso sí, al impulso de Ignacio Zuloaga.<sup>16</sup> Este homenaje a una figura que se había convertido en referente fundamental para los artistas aragoneses (y españoles) del momento, demostraba también el progresivo afianzamiento de una sensibilidad preocupada por la conservación de determinados testimonios de nuestra historia.

En este caso, se optó por la organización de una exposición cuyas obras se subastarían o rifarían al final de la misma. En un primer momento se barajó la posibilidad de conceder unos premios honoríficos, seguramente para servir de acicate a los artífices. Una opción que, finalmente, se desechó. El plazo límite para la recepción de las obras se fijó el 1 de octubre de 1930, pero cuando, avanzado el mes, sólo se habían recibido cuarenta, se prorrogó hasta el 15 de diciembre, con intención de inaugurar la muestra el 2 de enero del año siguiente, día de la celebración de la Venida de la Virgen. Sin embargo, en esos meses intermedios los ofrecimientos no fueron demasiado numerosos, incluso tras haber admitido *cuadros u objetos* de artistas no profesionales.<sup>17</sup> Los aplazamientos se convirtieron en la tónica habitual del proyecto. En enero, con más de sesenta y cinco obras, se prefirió aguardar a que llegase el buen tiempo, con la esperanza de aumentar esta cifra y de obtener una mayor difusión y respuesta por parte del público. El 15 de marzo de 1931 se acordó llevar a la siguiente sesión un proyecto de exposición que no prosperó. Los

---

<sup>16</sup> La relación de Zuloaga con Aragón y sus diferentes iniciativas en la localidad de Fuendetodos aparecen recogidas en el catálogo de la exposición: *Zuloaga en Fuendetodos. Colección del Museo Zuloaga de Zumaia*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Consorcio Goya Fuendetodos, 1996. Consultar también LOZANO, J. C., «La memoria de Goya en Aragón (1828-1978), a golpe de efemérides», en *La memoria de Goya (1828-1978)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008, pp. 45-135, espec. pp. 83-88.

<sup>17</sup> S. A., «Academia de Bellas Artes. La devolución de los objetos que fueron enviados a la Exposición de Barcelona», en *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 15-XI-1930), p. 3.

preparativos se retomaron en verano, cuando Joaquín Pallarés y Luis Gracia tasaron las obras pictóricas.<sup>18</sup>

### Ubicación y difusión del evento

La revisión de los fondos documentales de la Academia de San Luis nos ha permitido conocer con detalle el modo en que se desarrolló el proyecto expositivo y, por tanto, qué cuestiones preocuparon y qué pasos se llevaron a cabo.

Más de un año después del nacimiento de la idea se planteó la ubicación de la muestra. Mientras Mariano de Pano opinaba que sería conveniente disponerla en la salita del Museo donde trabajaba Mariano Ara Burges<sup>19</sup>, Joaquín Pallarés se decantaba por celebrarla fuera, para que la afluencia de gente fuera más numerosa, y apuntó la posibilidad del saloncillo de *La Voz de Aragón*.<sup>20</sup> Sin embargo, de Pano señaló que podría ocasionar un conflicto con el resto de periódicos, con los que interesaba mantener una relación cordial para que se hicieran eco del acontecimiento artístico, y supondría la contratación de una persona para controlarla. Un gasto que se ahorrarían de celebrarla en el taller de Ara, más accesible y en el que se podrían comenzar los preparativos con calma.<sup>21</sup> Aunque fue éste el local escogido, los trabajos quedaron de nuevo en suspenso.

A lo largo del proceso se tuvieron en cuenta varios aspectos encaminados a la adecuada promoción del evento, puntal básico para lograr la colaboración ciudadana. Por ejemplo, consideraron necesario un cartel anunciador que fue encargado a Ara Burges.<sup>22</sup> Pero todavía otorgaron mayor relevancia al catálogo, como medio de difusión esencial para facilitar la venta de las obras.<sup>23</sup> A pesar de que en septiembre de 1931 se planteó imprimirlo, se aplazó de nuevo, probablemente con la intención de añadir las nuevas incorporaciones.<sup>24</sup> Sin embargo, éstas continuaron incluso después de la inauguración.

---

<sup>18</sup> Dichas tasaciones aparecieron publicadas en S. A., «Lista de cuadros y objetos de arte donados a la Academia de Bellas Artes de San Luis, con destino a las obras del Templo del Pilar de Zaragoza», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, 15, Zaragoza, 1933, pp. 99-101.

<sup>19</sup> A.R.A.N.B.A.S.L.Z., Caja de Expedientes 1931, carta fechada 27-VIII-1931.

<sup>20</sup> A.R.A.N.B.A.S.L.Z., Caja de Expedientes 1931, carta fechada 17-IX-1931.

<sup>21</sup> A.R.A.N.B.A.S.L.Z., Caja de Expedientes 1931, carta fechada 19-IX-1931.

<sup>22</sup> A.R.A.N.B.A.S.L.Z., Caja de Expedientes 1931, carta fechada 19-I-1931.

<sup>23</sup> A.R.A.N.B.A.S.L.Z., Caja de Expedientes 1931, carta fechada 7-I-1931.

<sup>24</sup> A.R.A.N.B.A.S.L.Z., *Libro de Actas abril 1925-octubre 1941*, 23-XII-1932, f. 64 v.





Fig. 2. Número extraordinario de la revista *El Pilar*, publicado el 12 de octubre de 1935.

### Una oportunidad desaprovechada

Mientras tanto, las obras de la basílica avanzaban a buen ritmo [fig. 2]. Cuando se planteó la apertura de la muestra, se había decidido impulsar de nuevo la suscripción para proceder a la adecuación y decoración del templo.<sup>25</sup> En ese momento surgió la idea de no devolver el aspecto original a los espacios que habían sufrido durante los años de obras, así como utilizar los andamios existentes para proceder a la decoración pictórica de alguna de las bóvedas todavía faltas de la misma [fig. 3]. La Academia de San Luis capitaneó la iniciativa y convocó a los organismos

implicados, creando una comisión a tal efecto, que planteó a la Junta Magna de Obras del Templo del Pilar la posibilidad de convocar un concurso nacional con tal fin.<sup>26</sup> El proyecto, sin embargo, no fructificó y hubo que esperar hasta el encargo directo realizado en 1941 al pintor valenciano Ramón Stolz, para que se produjera una intervención de este tipo.

### La nómina de participantes

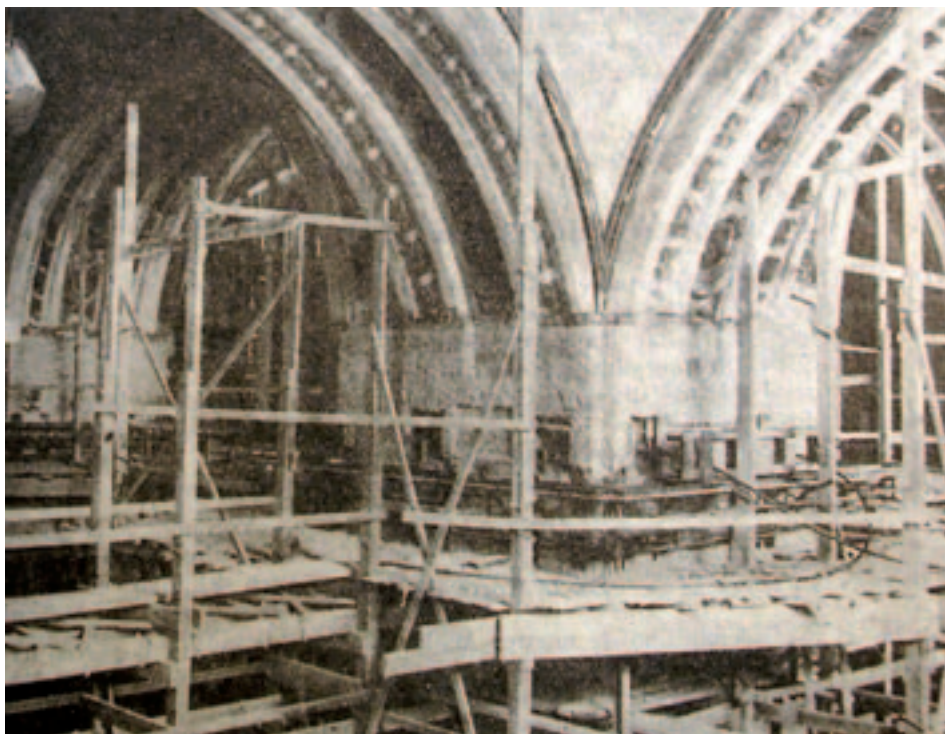
Finalmente, la exposición de artistas a beneficio de las obras del Pilar se inauguró el 2 de enero de 1935. Si bien el acto se redujo a la visita por la sala de los académicos presentes.<sup>27</sup> A diferencia de otras exposiciones del momento, ésta apenas recibió atención por parte de la prensa. Desde la noticia de la apertura, no existió ninguna otra referencia hasta junio del mismo año, cuando se aludió a que, tras cinco meses, las pie-

<sup>25</sup> LA JUNTA MAGNA DE OBRAS DEL PILAR, «Restauraremos la casa de la Virgen», en *El Pilar*, n.º extraordinario, (Zaragoza, 12-X-1935), p. 3.

<sup>26</sup> A.R.A.N.B.A.S.L.Z., Caja de Expedientes 1935, informe fechado 9-IV-1935.

<sup>27</sup> A.R.A.N.B.A.S.L.Z., *Libro de Actas abril 1925-octubre 1941*, f. 108 v.





*Fig. 3. Vista de los andamios que se pretendían aprovechar para completar la decoración interior del templo, publicada en la revista El Pilar el 12-XII- 1935, p. 3.*

zas continuaban expuestas. Precisamente entonces se publicó el listado completo de las noventa obras en venta.<sup>28</sup>

La Academia de San Luis había solicitado la colaboración de los artistas nacionales por medio de una circular. Ésta fue difundida a través de instituciones oficiales como la Academia de San Carlos de Valencia, el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla o la Academia de España en Roma. En cualquier caso, la limitada presencia de autores foráneos no se debió tanto al compromiso de éstos con el proyecto, como a los contactos directos realizados por algunos miembros de la Academia. En este sentido destaca la labor llevada a cabo por Joaquín Pallarés, quien solicitó la colaboración de personalidades como José Benlliure y Gonzalo Bilbao, compañeros en su periplo romano. Bilbao, uno de los máximos representantes de la pintura costumbrista andaluza envió uno de sus trabajos

---

<sup>28</sup> A. H., «Los artistas contribuyen a las obras del templo del Pilar. Una exposición de pintura y obras artísticas para allegar recursos», en *El Noticiero*, (Zaragoza, 12-VI-1935), p. 8.

recientes *Pepa, la gitanilla*.<sup>29</sup> Como era de esperar, el propio Pallarés también cedió una de sus obras, *Vista de Tarazona*, la última que pudo ver expuesta, ya que falleció durante los meses de celebración de la muestra [fig. 4]. A su misma generación pertenecía Hermenegildo Estevan, quien, desde Roma, quiso responder a la petición de ayuda con una obra, *Rome-ría*, en la que aparecía representado el Canopo de la Villa Adriana, en las cercanías de Tivoli.<sup>30</sup>

Por su parte, Vicente Palmaroli, hijo del afamado maestro de Pallarés, lamentaba desde el Consulado de España en Génova, el no poder colaborar puesto que en esa ciudad no había artistas españoles y los extranjeros *ignoran que haya una Virgen del Pilar o, mejor dicho, lo han olvidado, pues otras Virgenes más modernas han sabido emplear los sistemas de propaganda eficaces para distraer la atención de las gentes de sus antiguas creencias*.<sup>31</sup> Otro pintor que excusó su colaboración fue el extremeño Abelardo Covarsi, quien, según señalaba, en una reciente visita a Zaragoza había realizado un donativo en metálico para la causa.<sup>32</sup>

Vicente Cobreros Uranga, pintor vasco que ya había expuesto en Zaragoza en 1926, donó *Casa del pirata. Rentería*, así como una pieza realizada por su esposa, la peruana Isabel Morales Macedo. Los *Tipos vascos* de Martínez de Ubago fueron la otra nota que evidenció la relación del ámbito artístico aragonés con esa región. Otro autor nacional presente fue el ya citado Juan Gómez Alarcón, quien añadió un nuevo paisaje, *Nieve en Riaza*, a la obra ya ofrecida a *Heraldo de Aragón*.

Capítulo aparte supone la presencia de autores que no lo hicieron por iniciativa propia sino a través de donaciones de particulares. Alfredo Llatsé envió la obra *Un clérigo* de José Luzán, la más antigua de la exposición junto a una carta de Manuel Bayeu donada por el conde de Casal, así como una cabeza de moro atribuida a Pradilla. Por su parte, Emilia Soro cedió varios trabajos de Ramos,<sup>33</sup> un paisaje del catalán Joan Vila-Puig y dos obras de artistas aragoneses: una acuarela de Agustín Peiró y un paisaje de Antonio González.

Por su parte, la representación de artistas extranjeros fue prácticamente anecdótica. Desde Burdeos, Alfredo Gómez-Gimeno enviaba un *Niño Jesús*, pintado por su hijo Ricardo Gómez-Gimeno, habitual en ese momento de las exposiciones zaragozanas. Muy probablemente a su labor

<sup>29</sup> A.R.A.N.B.A.S.L.Z., Caja de Expedientes 1930, carta fechada 12-XI-1930.

<sup>30</sup> A.R.A.N.B.A.S.L.Z., Caja de Expedientes 1930, carta fechada 12-XI-1930.

<sup>31</sup> A.R.A.N.B.A.S.L.Z., Caja de Expedientes 1930, carta fechada 8-VII-1930.

<sup>32</sup> A.R.A.N.B.A.S.L.Z., Caja de Expedientes 1930, postal fechada 1-IX-1930.

<sup>33</sup> Si bien no contamos con datos concluyentes al respecto podría tratarse del ferrolano Máximo Ramos (1880-1944) o, más probablemente, del costumbrista andaluz José García Ramos (1852-1912).

se debiera también la llegada desde París de *Primavera* de René X. Prinnet, muestra de la técnica impresionista propia de este autor.

Más interesante resulta el analizar en qué medida la nómina de artistas presentes en la exposición era representativa de la pintura aragonesa del momento. En primer lugar, hay que llamar la atención sobre la coincidencia entre los nombres que colaboraron con esta iniciativa y en el *I Salón de Arte Regional* celebrado en 1929.<sup>34</sup> Algunos incluso donaron las mismas obras que habían presentado en el citado salón, como Cecilio Almenara y Vicente Aparicio, ambos con visiones de la zaragozana plaza de San Nicolás; Luis de la Figuera y sus acuarelas del Torreón de la Zuda; o Enrique Vicente Paricio, pintor aragonés formado en Valencia que se dio a conocer en la exposición de 1929, donde ya presentó su *Sala de Goya en el Museo de Valencia*, que posteriormente ofreció a este proyecto de la Academia.

Otra cuestión que conviene poner de manifiesto es la escasa presencia de la generación de pintores aragoneses nacidos entre los años setenta y ochenta del siglo XIX, precisamente la que se correspondía con ese regionalismo pictórico que, en sus planteamientos, parece tan cercano a los de esta iniciativa. Tal vez la razón se encuentre en que, para esas fechas, muchos de ellos habían abandonado Zaragoza para abrirse camino en otros centros que ofrecían mayores posibilidades. En cualquier caso, esta ausencia no es exclusiva de la cita que nos ocupa. Ya el crítico Zeuxis, en relación al *Salón Regional* de 1931, se había hecho eco de la falta de atención que determinados artistas prestaban hacia los proyectos que se desarrollaban en su tierra.<sup>35</sup> Pese a todo, llegó desde Madrid una *Madonna* remitida por el pintor religioso Luis Iñigo y, una vez iniciada la muestra, Rafael Aguado Arnal, envió una de sus características vistas de Zaragoza; con toda seguridad una de las piezas más interesantes que pudieron verse. Entre los miembros de esta generación que permanecían en Zaragoza sí que estuvieron Luis Gracia, Emilio Fortún o Vicente García Martínez, autor que jugó un importante papel en el panorama local antes y después de la Guerra Civil, todavía pendiente de

---

<sup>34</sup> Nombres presentes en ambos eventos son los de Rafael Aguado Arnal, los hermanos Albarreda, Leopoldo Albesa, Cecilio Almenara, Vicente Aparicio, Mariano Ara Burges, Víctor Balaguer, Francisco de Cidón, Hermenegildo Estevan, Luis de la Figuera, Emilio Fortún Sofí, Félix Fuentes, Honorio García Condoy, Félix Gazo, Juan Gómez Alarcón, Ricardo Gómez Gimeno, Mariano Gratal, Salvador Martínez, Joaquín Pallarés, Ángeles Pareja, Ricardo Pascual Temprado, los Tolosa y Enrique Vicente Paricio.

<sup>35</sup> Concretamente criticó la ausencia de, entre otros, José Bueno, Ángel Díaz Domínguez, Julio García Condoy, Vicente Rincón, Manuel León Astruc, Juan José Gárate o Pablo Remacha (ZEUXIS, «II Salón Regional de Bellas Artes», *Aragón*, 65, Zaragoza, SIPA, febrero de 1931, pp. 23-5, espec. p. 23).



*Fig. 4. Vista de Tarazona realizada por Joaquín Pallarés utilizada como boceto para el telón de boca del teatro de dicha ciudad.*

estudio. Por último, hay que citar a Francisco Marín Bagüés, quien ofreció la realización de un retrato a carbón, eso sí, una vez acabada la exposición.

Por otra parte, dentro del panorama artístico zaragozano de los años treinta hay que destacar el nacimiento del Estudio Goya, asociación artística que, si bien partiendo de unas premisas plásticas poco rompedoras, contribuyó a la formación de toda una generación de artistas. En este grupo se puede englobar a algunos de los autores presentes en la exposición como Félix Fuentes, Cecilio Almenara, los ya citados Emilio Fortún y Vicente García o, por supuesto, Mariano Gratal.

Faltaría por destacar el bodegón enviado por Mariano Ara Burges, el proyecto de decoración de Salvador Martínez y la *Vista del Coso* de Leonardo Pérez Obis, habitual por aquellos años de los Salones de Otoño madrileños, donde mostró una serie de trabajos desiguales que oscilaban entre los lenguajes tradicionales y una figuración algo más renovadora. Igualmente, es probable que la *Calle* presentada por Félix Gazo fuera una de las obras más avanzadas de la exposición.

La representación escultórica fue más bien escasa, al abstenerse de participar autores en activo como José Bueno, José Mateo Larrauri, Virgilio Garrán, Armando Ruiz Lorda, Pedro Sánchez Fustero, Isaac Delplán,



Fig. 5. Maternidad, grupo escultórico donado en un principio por Juan Cruz Melero.

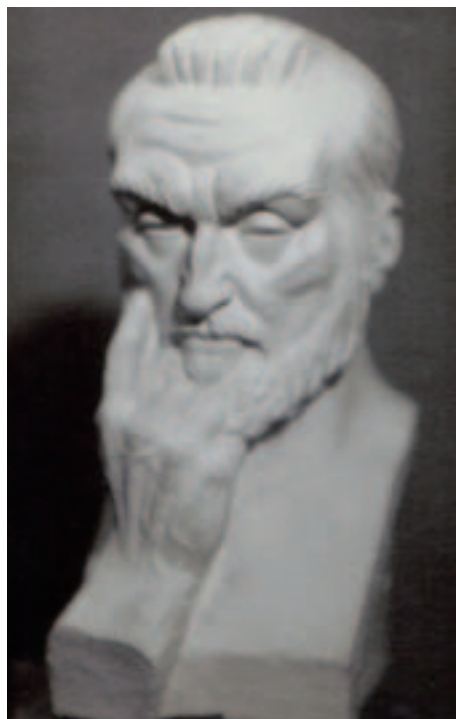


Fig. 6. Meditación, obra en yeso de Ángel Bayod.

o José María Aventín, quienes, a pesar de pertenecer a generaciones diferentes, compartían las mismas premisas figurativas. A las ausencias se sumó el hecho que algunos escultores optaran en esta ocasión por otras disciplinas, como el escultor-decorador Francisco Sorribas, quien presentó un óleo una vez inaugurada la muestra.<sup>36</sup> Asimismo, se pusieron a la venta cuatro dibujos, apuntes de diversas vistas de la ciudad, realizados por Jorge Albareda. En un principio, cabría imaginar que se trataba de obras del fallecido Jorge Albareda Cubeles, pero al recogerse en prensa que eran donativos del autor, surge la posibilidad de que fuese el jovencísimo Jorge, hijo de Joaquín, el artífice de los mismos.<sup>37</sup> No faltó la habitual participación conjunta de los Hermanos Albareda, que concurren con un pequeño retablo tallado y dorado de estilo gótico, *Ecce-Homo*.

El asunto religioso fue el escogido también por Pascual Salaberri, que modeló en yeso un medallón que representaba al apóstol Santiago

<sup>36</sup> A.R.A.N.B.A.S.L.Z., *Libro de Actas abril 1925-octubre 1941*, 13-I-1935, f. 108 v.

<sup>37</sup> A. H., «Los artistas contribuyen...», *op. cit.*



en la Batalla de Clavijo. Al igual que Ricardo Pascual Temprado, quien interpretó el tema del Sagrado Corazón de Jesús en forma de un busto de tamaño natural. Este argumento le resultaba cercano, ya que había participado en años anteriores en los concursos para la construcción de un monumento a esta advocación, tanto en Bilbao<sup>38</sup> como en Zaragoza, por lo que es factible que reaprovechara alguno de esos trabajos no premiados.

Tanto Félix Burriel como Honorio García Condoy se decantaron por ofrecer un vale para la realización de un busto retrato. Los dos se realizarían en yeso, si bien en un primer momento, la prensa anunció que la obra de Burriel se haría en mármol.<sup>39</sup> Es probable que Juan Cruz Melero se decidiera por esta misma propuesta, tras haber resultado dañada en el transporte hasta Zaragoza la *Maternidad* en escayola con pátina de bronce que en un principio había decidido donar [fig. 5]. Tuvo noticia de estos desperfectos una vez resuelta a su favor la polémica oposición para la beca de escultura otorgada por la Diputación de Zaragoza y que provocó la airada reacción de los defensores de Honorio García Condoy. Consciente de la controversia suscitada, Melero no creyó oportuno presentar la pieza reparada y prefirió ofrecer un vale por un busto o por la adquisición de una obra de las que tenía intención de presentar en una exposición en Zaragoza en otoño de ese mismo año, imaginando que ésta a favor de las obras del Pilar tendría lugar de manera inminente.<sup>40</sup>

Al igual que la idea inicial de Melero, Enrique Anel presentó una *Maternidad* que, según indicó el autor, estaba realizada en barro cocido y montada sobre un basamento de mármol. Sin embargo, en prensa apareció como un grupo de figuras en yeso,<sup>41</sup> estimado en cincuenta pesetas por la Academia, misma tasación que recibió la pieza ofrecida por Ángel Bayod. Ésta, un fragmento de estatua en yeso titulado *Meditación*, se había contemplado en Zaragoza durante el *Salón Regional* de 1929 [fig. 6]. Ya entonces, había recibido positivas críticas por la manera de tratar los volúmenes por planos, hasta el punto de haber sido comparado con la manera de hacer de uno de los grandes maestros de la escultura nacional del momento, Victorio Macho.<sup>42</sup> La participación escultórica fina-

---

<sup>38</sup> ÁLVAREZ CRUZ, J. M., «El monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao», *Ondare*, 22, Donostia, 2003, pp. 5-44, espec. p. 14.

<sup>39</sup> «Una obra magna. Por la restauración del templo de Nuestra Señora del Pilar», en *El Noticiero*, (Zaragoza, 23-X-1930), p. 1.

<sup>40</sup> A.R.A.N.B.A.S.L.Z., Caja de Expedientes 1931, carta fechada 3-III-1931.

<sup>41</sup> A. H., «Los artistas contribuyen a las obras...», *op. cit.*

<sup>42</sup> M., «Primer Salón regional de Bellas Artes», en *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 14-XII-1929), p. 3.



lizaba con las dos figuras en barro cocido que la familia de Carlos Palao donó en enero de 1935, tras haber fallecido el maestro el 28 de noviembre del año anterior.<sup>43</sup>

En cuanto a las denominadas artes decorativas, el *Ciervo corriendo* de Carlos y Manuel Tolosa, así como los sujeta-libros de José Belbiure, se encargaron de mostrar el renacer de la forja en Aragón. Aunque se dejaron sentir las ausencias del bilbilitano Pablo Remacha o el turolense Epifanio Abad, hábiles artífices en el manejo del hierro. Las aportaciones de Melchor Gaspar Arnal y Víctor Balaguer manifestaron la renovación del esmalte por parte de los artífices regionales. En el caso de Gaspar Arnal, se trataba de una *Piedad*, esmaltada en relieve sobre plata. La cerámica artística estuvo representada una pieza de Dionisia Masdeu, cuya meritoria labor se había podido apreciar en el Centro Mercantil en mayo de 1931. Mercedes Arrarte con su *Baturro*, mostró otra de las tendencias en boga en el momento —habitualmente ligada al humorismo—, que consistía en la recreación de diversos personajes en forma de muñecos de trapo. De haber concurrido otras firmas aragonesas, como Rogelio Quintana, José Lapayese, Germán Gil Losilla o José Benedicto; se podría haber ofrecido una visión más global y completa del creciente interés por las artes decorativas que se estaba experimentando en ese momento.

### Notables ausencias

A la luz de la nómina expuesta de autores participantes, no podemos pasar por alto la ausencia de las personalidades más avanzadas de la plástica aragonesa como Santiago Pelegrín, José Luis González Bernal, Luis Berdejo, Ramón Martín Durbán, Ramón Acín, Felipe Coscolla o Federico Comps, los cuales sí que concurrieron al referido *Salón Regional* de 1929. En cualquier caso, el panorama más vanguardista del arte aragonés quedaba fuera de la iniciativa en pro del Pilar. Desconocemos si este hecho partió de una selección previa realizada por los académicos, poco proclives a incluir *excentricidades* entre sus convocatorias, o si los autores vinculados a la vanguardia se apartaron conscientemente de una empresa que presentaba ciertos tintes conservadores. Incluso desde el punto de vista ideológico no deja de ser significativo que algunos de los artistas que subastaron sus obras para el Pilar como Félix Fuentes, Vicente García, Dionisia Masdeu, Enrique Anel, Ángel Bayod, los Tolosa, Marín Bagüés,

---

<sup>43</sup> A.R.A.N.B.A.S.L.Z., *Libro de Actas abril 1925-octubre 1941*, 13-I-1935, f. 108 v.

Salvador Martínez, Pérez Obis, Félix Burriel, Luis de la Figuera, Gratal o Pascual Temprado, estuvieron presentes en alguna de las exposiciones celebradas en Zaragoza en 1936 a beneficio del bando Nacional.

### Sistema de recaudación

La Academia dudó sobre el modo de venta más adecuado, planteando desde el inicio la idea de una tómbola o rifa. Este método para recaubar fondos no era novedoso, tal y como demuestran las múltiples iniciativas promovidas en este sentido por instituciones como el Círculo de Bellas Artes madrileño.<sup>44</sup> Se trataba de un instrumento más del que se servían los artistas dentro del precario mercado artístico español del momento<sup>45</sup> para difundir sus obras y captar la atención del público, además de obtener medios para diferentes causas. En el caso aragonés, se había recurrido a él con anterioridad, normalmente con fines benéficos.<sup>46</sup> Cabe destacar la rifa organizada en Zaragoza en 1913 durante la *Exposición Industrial y de Artes*, cuya recaudación contribuiría a la ya citada adquisición de la casa natal de Goya. Un empeño que seguía presente tres años después durante la celebración de la exposición *Zuloaga y los artistas aragoneses*, cuyos ingresos por la venta de entradas se dedicaron al arreglo de ese mismo edificio.

Acerca del funcionamiento de la rifa se barajaron diversas soluciones. Si se comparan los precios fijados por la Academia para las obras y el listado final de las adquisiciones conservado en su Archivo, en el que aparecen los importes de las mismas junto con los respectivos compradores, las cantidades no coinciden<sup>47</sup>. De hecho, se vieron reducidas notablemente. Es probable que la prohibición de las rifas, incluso de carácter benéfico, a finales de 1934, afectara a la celebración del sorteo tal y como se había planteado.<sup>48</sup> Todo ello incita a suponer que se adquirieron por el precio ofrecido por el comprador, o bien se subastaron al mejor postor.

---

<sup>44</sup> TEMES, J. L., *El Círculo de Bellas Artes: Madrid, 1880-1936*, Madrid, Alianza, 2000.

<sup>45</sup> Perfectamente retratado por Jaime Brihuega en BRIHUEGA, J., *Las vanguardias...*, pp. 118-132.

<sup>46</sup> Por nombrar algunos ejemplos de tómbolas o rifas con obras artísticas como premios, referir la Exposición de Bellas Artes de 1911, las verbenas de la Prensa, o la iniciativa a favor de los periodistas fallecidos Añoso, Aznar Navarro y Urbano en 1927. También la exposición homenaje a Félix Lafuente organizada en Huesca por Ramón Acín y otros discípulos en 1925 para recaudar fondos que aliviaran la situación económica de su maestro.

<sup>47</sup> A.R.A.N.B.A.S.L.Z., Caja de Expedientes de 1936, informe fechado 5-XII-1933.

<sup>48</sup> S. A., «Nota oficial. Las rifas serán consideradas contrabando», en *La Voz de Aragón*, (Zaragoza, 4-XII-1934), p. 9.

En cualquier caso, la cantidad recaudada tras la venta de sesenta y seis obras ascendió a 3.975 pesetas, que la Academia redondeó y fijó en cuatro mil. Objetivamente, la cuantía fue escasa en comparación con lo que logró alcanzar la suscripción popular. Pero el proyecto se caracterizó desde el principio por un valor más sentimental y simbólico que por el exclusivamente económico. Sin embargo, no es menos cierto que de haberse puesto en práctica e inaugurado de inmediato, hubiese contado con un mayor respaldo.

### Conclusiones

El conocimiento de la Exposición de Artistas Aragoneses a beneficio del Pilar, nos permite acercarnos a una iniciativa que, desde el ámbito artístico, pretendía contribuir a la preservación de nuestro patrimonio. Al mismo tiempo, nos ayuda a completar nuestro conocimiento sobre las posibilidades expositivas con que contaba la ciudad de Zaragoza, los nombres propios que eran tenidos en cuenta en ese ambiente, las notables dificultades a que se enfrentaba un proyecto de este tipo, así como el papel que jugaba una institución como la Real Academia de San Luis.

Por otra parte, a la exigua recaudación obtenida hay que añadir lo limitado de las propuestas plásticas que pudieron reunirse. La Academia demostró no ser partícipe de la renovación que tenía lugar por aquellos años en el panorama artístico español. Quedaron fuera no sólo las prácticas surrealistas, sino también la nueva figuración derivada de las premisas del retorno al orden ensayadas desde comienzos de la década anterior. Ni siquiera puede hablarse de una recuperación tardía de la poética regionalista. Pese a todo, lo que pudo contemplarse sirve para trazar una visión aproximada del ambiente artístico oficial del momento, que se correspondía con el gusto de una buena parte del tejido social y, por supuesto, de los responsables de la Academia. Sin embargo, inexplicablemente, ni siquiera el carácter conservador de las obras expuestas trajo consigo el éxito esperado. Eso sí, la nómina final de autores presentes nos anuncia con bastante claridad lo que será la plástica aragonesa de posguerra.

La causa era justa pero nuestros artistas no supieron conjugar ese fin último con la organización de un verdadero acontecimiento que podría haber enriquecido el panorama cultural zaragozano —y español en caso de haberse logrado una verdadera participación más allá de lo local—. Un hecho que nos permite dudar del modo en que se desarro-

lló el evento. La sensibilidad hacia el patrimonio demostrada por Mariano de Pano y Joaquín Pallarés, el modo en que se preocuparon por la correcta exhibición o por la obtención del mayor número posible de obras, no dieron como fruto un resultado satisfactorio. Hemos narrado, por tanto, la historia de un (relativo) fracaso.