

## La figura de la mujer en la producción escultórica aragonesa entre 1900 y 1939

VICTORIA MARTÍNEZ AURED\*

### Resumen

*Desde siempre la escultura se ha interesado por la figura femenina y todavía en el primer tercio del siglo XX se distingue como una fuente inagotable de inspiración. La producción escultórica aragonesa de estos años refleja las variadas soluciones formales en torno a este tema, igualmente presentes en la escultura española, pero acude con frecuencia a diversas convenciones tradicionales, a prototipos establecidos, que no se corresponden con la realidad de la mujer contemporánea.*

*Depuis toujours la sculpture s'est intéressée à la figure féminine et pendant le premier tiers du XXème siècle, elle représente encore une interminable source d'inspiration. La production sculpturale aragonaise de ces années reflète les nombreuses solutions formelles autour de ce sujet, qui sont présentes aussi dans la sculpture espagnole mais elle répond fréquemment à différentes conventions traditionnelles, à prototypes établis, qui ne se correspondent pas avec la réalité de la femme contemporaine.*

\* \* \* \* \*

### Relaciones entre la mujer y la práctica escultórica

La figura femenina ha estado presente de manera continuada en la escultura desde sus primeros ensayos, destacándose como protagonista habitual a lo largo de los siglos. Esta disciplina tal vez sea la que ha evolucionado en menor medida en cuanto a temática se refiere. Tan sólo hay que aludir a las Venus primitivas, símbolos de la fertilidad, como un asunto que ha perdurado, con mayores o menores variaciones ideológicas y formales, hasta la más cercana actualidad. El estudio del cuerpo humano y el perfeccionamiento de su plasmación han sido búsquedas constantes del oficio del escultor y, en concreto, la anatomía femenina ha acaparado gran parte de la atención, no sólo por cuestiones puramente estéticas, sino por las implicaciones derivadas de ella. En general su presencia ha respondido a propósitos narrativos, al representar personajes mitológicos, religiosos, históricos, como personificación de conceptos abstractos, tales

---

\* Becaria de Investigación del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Realiza su tesis sobre la escultura aragonesa del primer tercio del siglo XX, bajo la dirección de la doctora Concha Lomba Serrano. E-mail de contacto, VIC\_MAR\_81@hotmail.com.

como virtudes, fenómenos temporales (estaciones, momentos del día), ciudades, artes... Fue en el primer tercio del siglo XX cuando se consideró suficiente el potencial intrínseco de la figura de la mujer y ésta protagonizó piezas sin la necesidad de otra justificación. Aunque, como se analizará a continuación, el nexo con la tradición continuó vigente y la imagen que se ofreció respondía a las visiones convencionales, variando únicamente el tratamiento formal de los asuntos ya establecidos.

Por contra, un hecho significativo es la ausencia de la mujer real en la escultura aragonesa. Los artistas se inspiraron principalmente en un modelo de belleza ideal o en tipos prefijados como el de la bailarina o la mujer rural, que responden a unos estereotipos que poca relación mantienen con la mujer del momento. El cuerpo desnudo es la opción más frecuente, pero en el caso de aparecer vestido, se opta en unas ocasiones por los atavíos regionales y en otras por túnicas que remiten al pasado clásico. Por tanto, la mujer urbana, moderna, de principios de siglo, que sí aparece en la pintura y en algunos ejemplos de la escultura española, está ausente en las obras escultóricas aragonesas, inclusive en las de los autores más innovadores. Las piezas no pretenden ser objetivas, sino dar forma a las cualidades que se presuponen a la condición femenina, como continuación de prototipos ya asentados en la plástica.

Del mismo modo que la imagen de la mujer contemporánea fue ignorada, la escultura supuso un terreno vedado para ellas desde el punto de vista práctico. En el seno de una sociedad todavía muy conservadora, se consideraba apropiado que las jóvenes desarrollaran sus habilidades artísticas como parte de su formación y, de hecho, el número de alumnas matriculadas en las escuelas de Artes y Oficios aumentó progresivamente. Sin embargo, ciertos nombres femeninos comenzaron a destacar en fechas ya avanzadas y este hecho se retrasa en el ámbito escultórico, tal vez por la consideración tradicional que suponía indispensable la potencia física para acometer el oficio. Esta premisa contrasta, sin embargo, con la realidad del caso aragonés, en el que se impone mayoritariamente el modelado sobre la talla directa.

Resulta cuanto menos curioso apereibir cómo la participación de la mujer en los certámenes organizados en la época, si se exceptúa la particularidad de la pintura centrándonos en lo tridimensional, se circunscribe a una vertiente tan doméstica como es la costura. Artífices como Concha Lago, Mercedes Arrarte o Carmen Casamayor, participaron en la vida cultural y artística aragonesa con sus muñecos de trapo<sup>1</sup>, unas pie-

---

<sup>1</sup> Participaron en los Salones de Humoristas, véase por ejemplo, HIDALGO, N., «En el II Salón de Humoristas. ¿Aquí hay de todo, como en botica?», en *La Voz de Aragón*, (Zaragoza, 11-V-1930),



*Fig. 1. Margarita. Retrato en alabastro realizado por Ángel Bayod y presentado a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1926.*



*Fig. 2. Monumento a los hermanos Argensola, sito en la zaragozana plaza de San Pedro Nolasco, obra de José Bueno. Fotografía publicada en Exposición antológica de los escultores aragoneses: José Bueno, 1884-1957 (1.º centenario), Félix Burriel, 1888-1976: Palacio de la Lonja de Zaragoza del 6 al 28 de octubre de 1984, Zaragoza, Ayuntamiento, Delegación de Difusión de la Cultura, 1984, p. 46.*

zas que aunaban ingenio, habilidad y sentido del humor a partes iguales. La ceramista Dionisia Masdeu, becada por el Patronato Villahermosa Guaquí y el Ayuntamiento de Zaragoza, logró reconocimiento en el entorno de las artes decorativas, pero con cierta afinidad con la escultura.

### El retrato femenino

El retrato fue uno de los asuntos más demandados por los sectores acomodados de la sociedad, ya que encajaba con su deseo de notoriedad y permanencia en el tiempo. En un momento en que los artistas solían lamentarse por las escasas ventas y el exiguo apoyo recibido por parte del público y las instituciones, este tipo de encargos privados suponían una momentánea seguridad económica además de permitirles trabajar en materia definitiva. Si bien es cierto que ésta es una parcela artística que concede un limitado radio de acción, debido al peso del academicismo y por deber acomodarse a los rasgos del modelo y al gusto del encargante; abundó la actividad en este terreno, como atestigua su elevada presencia en las exposiciones organizadas en la capital aragonesa.

Gran parte de los retratos son masculinos o infantiles pero, de forma puntual, trabajan igualmente femeninos, en los que las protagonistas son miembros de familias influyentes, artistas de otras disciplinas<sup>2</sup>, o pertenecen al entorno del autor. Algunas de estas obras son *Pilarín* de Pedro Sánchez Fustero, *Margarita* (fig. 1) o *Mi hermana* de Ángel Bayod, *Paquita* de Luis Iberní, *Doña Adela Villacampa* de José María Aventín. Si bien este tipo de piezas se presupone dependiente de la observación del natural y, por tanto, debieran plasmar mujeres reales; lo cierto es que, en general, responden a una concepción distintiva y específica en la que se privilegia la belleza sobre el resultado final. Evitan el tratamiento duro de las facciones, las aristas marcadas y la plasticidad de las superficies, a los que se recurría con frecuencia en el caso masculino, para plasmar los rasgos con delicadeza, a través de líneas suaves que modelan el rostro sin marcar las imperfecciones. Todo ello con el fin de lograr un resultado armónico.

---

p. 10; aunque asimismo acudieron a exposiciones regionales de bellas artes: «Primer salón regional de Bellas Artes», en *La Voz de Aragón*, (Zaragoza, 19-XI-1929), p. 3; ALFARO, E., «Lo que ha sido el II Salón regional de Bellas Artes», en *La Voz de Aragón*, (Zaragoza, 28-12-1930), p. 10.

<sup>2</sup> Sirva de ejemplo el busto de Pilar Bayona realizado por Pedro Sánchez Fustero o el de Felisa Galé, por Isaac Delpán.

## La mujer en la escultura pública y ornamental

La vertiente escultórica más accesible al público es la que éste encuentra a diario en las calles de su ciudad. Durante el primer tercio del siglo XX se llevaron a cabo una serie de intervenciones en Zaragoza, tanto en el ámbito de la escultura pública como en el de la ornamentación arquitectónica, en los que la presencia de la mujer se distingue como asunto recurrente. Reseñaremos primero su lugar en los proyectos monumentales efectuados al comienzo de la centuria, encargados a figuras nacionales. El *Monumento a Agustina de Aragón* de la plaza del Portillo, debido a Mariano Benlliure, se insertaba en el contexto del centenario de los Sitios de Zaragoza y es el único erigido como homenaje a una mujer, la más célebre defensora de la ciudad. Ésta se alza orgullosa, con el cañón a sus pies, en lo alto del pedestal, que se decora con relieves alusivos a las acciones heroicas de otras mujeres durante los asedios.

Sin embargo, además de la figura de Agustina, también atrae la atención del espectador la de un baturro, situado en el frente, a un nivel inferior, que alza el brazo en gesto victorioso y cuya presencia anecdótica se debe más bien a fines compositivos, ya que sería prescindible para la comprensión del mensaje. Del mismo modo, la inclusión de figuras femeninas que acompañaban al homenajeado y simbolizaban alguna de sus virtudes, valores que defendió en vida o algún personaje creado por él, fue un recurso habitual en los monumentos de corte tradicional, como el madrileño a Juan Valera en el que se incorporó la imagen de Pepita Jiménez. En ocasiones se conciben matronas sedentes, tal como ocurre en el erigido en 1923 en honor de los hermanos Argensola en la zaragozana plaza de San Pedro Nolasco. José Bueno la concibió portando un libro, atributo alusivo al oficio de los literatos, cuyos bustos se reducen a unos sencillos bajorrelieves en el interior de unos medallones dispuestos en segundo plano, de modo que la mujer de estética clasicista se convierte en el personaje principal (fig. 2).

Retomando la misma línea de reconocimiento del arrojito femenino en situaciones límite, destaca por su gran expresividad el grupo de las mujeres defensoras de la ciudad, dentro del monumento realizado por Querol en el seno de la Exposición Hispano-Francesa. Esta visión de una mujer armada y combativa, tan poco habitual, queda mitigada con la inclusión de la madre que porta en sus brazos un niño (fig. 3). Este detalle alude, por una parte, al sentido maternal femenino y, por otra, a los motivos personales que les impulsan y justifican esa acción violenta, insólita en la mujer. Otro detalle significativo es la cesta que sostiene Agustina mientras prende la mecha del cañón, en el lado opuesto del monu-



*Fig. 3. Detalle del monumento a los Sitios. Agustín Querol.*



*Fig. 4. Boceto de fuente, en escayola patinada, realizado por Adolfo Aznar en 1929, conservado por la Asociación Cultural «Florián Rey».*



Fig. 5. Alegorías de la Escultura, la Arquitectura y la Pintura, fachada del Museo de Zaragoza. Carlos Palao, 1908.

mento. Con todo ello, si por una parte se les reconoce su coraje en situaciones límite, tampoco se omite el papel tradicional que cumplen día a día en la sociedad, el de madre y esposa. Otra figura interesante es la que corona el monumento, no tanto desde el punto de vista formal, sino por el significado que comporta. Querol se sirvió de la convención de personificar las ciudades a través de figuras femeninas, como ya había hecho en 1904 en el *Monumento a los Mártires de la Religión y de la Patria*. En esta ocasión, presenta Zaragoza como una mujer enérgica, joven, que extiende su brazo protector sobre la ciudad real.

Datada en 1920, la obra del aragonés José Bueno *Mujer dormida*, situada en la plaza Paraíso, se aleja del fin conmemorativo que predominaba en las actuaciones de esos años y elige el busto de una mujer como motivo único. Se vale del sentido estético y decorativo de la representación de un ideal femenino, personificación de la belleza, dispuesto en una actitud sugerente, sin tratarse de un desnudo de cuerpo entero, cuya plasmación podría no entenderse fuera de un contexto alegórico<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> José Ramón Morón Bueno en su tesis *Dos escultores zaragozanos: José Bueno y Félix Burriel*, Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza, 1980, alude a que *La tarde*, obra de Bueno propuesta para ser convertida en escultura pública, no llegó a materializarse, posiblemente por considerarse inapropiada al tratarse de un desnudo.

El estudio del cuerpo femenino experimentó un resurgir como tema autónomo durante los años veinte y treinta, por lo que no es de extrañar que los escultores lo incorporaran en la concepción de obras monumentales, como es el caso de *L'Ona*, que proyectó Felipe Coscolla para decorar una plaza de Cataluña y en el que incluyó varios desnudos femeninos, con las potentes musculaturas tan características de su forma de hacer<sup>4</sup>. O que incluso una sola figura se convirtiera en asunto central, como el caso de un boceto para fuente pública en el que el almuniese Adolfo Aznar modeló una joven reclinada sobre un promontorio en actitud de tocar el agua<sup>5</sup> (fig. 4).

En cuanto a la escultura aplicada a la arquitectura, la figura femenina se revela, junto al elemento vegetal, como uno de los motivos preferidos. Continúa ausente la realidad de la mujer coetánea, ya que las imágenes están ligadas al concepto clásico, visible tanto en los rostros que se adosan a las fachadas de los edificios, con facciones y cabellos que remiten al arte grecolatino<sup>6</sup>, como en las de cuerpo entero que se incluyeron en programas decorativos de mayor envergadura. Un edificio que incluyó estos arquetipos fue el pabellón diseñado por Ricardo Magdalena para la Exposición Hispano-Francesa de 1908, concebido para desempeñar la función posterior de Museo de Bellas Artes. En su exterior, los dos escultores de mayor renombre regional, Dionisio Lasuén y Carlos Palao, otorgaron cuerpos de mujer a conceptos abstractos, una práctica tradicional, al igual que el tipo de modelos que desarrollaron. Palao convirtió la Escultura, la Arquitectura y la Pintura, en tres mujeres jóvenes, cubiertas con amplios ropajes, identificadas por los inconfundibles atributos que portan (fig. 5).

Partícipes del mismo espíritu clasicista, pero con unos símbolos menos reconocibles, son las personificaciones del Comercio y la Arqueología<sup>7</sup>, dos figuras sedentes guarecidas en una suerte de templete, encargadas a Lasuén. Responden a la tipología de matrona, de formas potentes, que contó con buena aceptación por adaptarse a cualquier contexto. Años más tarde, por ejemplo, Félix Burriel desarrolló el tema del Paso

---

<sup>4</sup> LASAOSA SUSÍN, R., *Momentos y contextos: escultura de Ribagorza en el siglo XX: Lux Ripacurtiae VII. 20 de diciembre de 2003- 1 de febrero de 2004*, Ayuntamiento de Graus, Graus, Ayuntamiento de Graus, 2003, p. 38.

<sup>5</sup> PEMÁN, J. M.<sup>a</sup>, *Adolfo Aznar. Escultor y cineasta (1900-1975)*, Zaragoza, Asociación Cultural «Florión Rey», 2002, p. 151.

<sup>6</sup> Sirvan de ejemplo los números 25 y 48 de la zaragozana calle de San Miguel.

<sup>7</sup> Algunos autores han visto en ésta última la personificación de la Industria. AA. VV., *La modernidad y la Exposición Hispano Francesa de Zaragoza en 1908: Parainfno de Zaragoza, diciembre 2004-febrero 2005*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Vicerrectorado de Proyección Social y Cultural y Relaciones Institucionales, 2004, p. 38.



de la Vida en el relieve que ornamentaba la Caja de Previsión Social y en el centro de la composición colocó este arquetipo de figura femenina, acompañada por otra de pie, en el lateral izquierdo, con un niño en brazos, símbolo de la juventud<sup>8</sup>. El mismo autor recurrió de nuevo a este modelo en el *Monumento al Ahorro*, datado entre 1945 y 1946, que corona el edificio que hace chaflán entre la Gran Vía y el Paseo de Sagasta, que se decoró además con imágenes femeninas de cuerpo entero adosadas al muro.

La elección de la mujer como motivo ornamental, en ocasiones en forma de alegoría, se aplicó a la decoración interior durante el primer tercio del siglo XX. Claro ejemplo de ello son las reformas acometidas en estos años en el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola. La mujer está presente tanto en relieves como en piezas de bulto redondo, imbuidas de un clasicismo sereno, patente en especial en las alegorías de la Fruta, la Carne y el Vino que ornamentaban el salón restaurante, obras de José Bueno. En 1934 se encargó a cinco escultores aragoneses sendas personificaciones de las artes para el Salón Café. A aquellas ya desarrolladas casi una treintena de años antes por Palao, se sumaron la Música y la Poesía. En esta ocasión modernizaron, ya no el asunto, sino el modo de afrontarlo, adaptándolo a una de las corrientes dominantes de la escultura española, el *Noucentisme* catalán. Ello les permitió mantener un acento clásico y ofrecer, al mismo tiempo, una visión renovada. Los autores coincidieron en el tipo femenino de formas robustas, actitud pausada y en la decidida apuesta por el desnudo, en contraste con los enfoques anteriores más pudorosos. Los atributos se mantienen en un segundo plano. Por ejemplo, la Arquitectura se reconoce por el fragmento de construcción que asoma tras ella, o la Escultura se concreta a través de una maza que apoya sobre un hombro (fig. 6). El resto, los sujetan con una mano y los colocan en un lateral, de modo que se prioriza el protagonismo de las figuras. Unos años antes, Adolfo Aznar revisó el tema tradicional de la alegoría de las artes, con unos resultados más avanzados, debido a la simplificación formal y a que los rostros de las jóvenes se alejan de la copia exacta de la realidad. En concreto, modeló la *Literatura* y la *Pintura*<sup>9</sup>, representadas igualmente con el torso desnudo, las piernas semicubiertas por un paño que se adhiere al cuerpo, cuyo acabado rugoso contrasta con la suavidad de la piel y con los símbolos ubicados a un lado para no restar

---

<sup>8</sup> *Exposición antológica de los escultores aragoneses: José Bueno, 1884-1957 (1ª centenario), Félix Burriel, 1888-1976: Palacio de la Lonja de Zaragoza del 6 al 28 de octubre de 1984*. Zaragoza, Ayuntamiento, Delegación de Difusión de la Cultura, 1984, p. 51.

<sup>9</sup> PEMÁN, J. M.<sup>a</sup>, *Adolfo Aznar...*, op. cit., pp. 150-151.



Fig. 6. La Escultura, Antonio Torres Clavero. Salón Café del Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza. 1934.

relevancia a la figura. Si, temáticamente, la mayor parte de la escultura recae en asuntos pasados, la opción que resta es la actualización de los mismos.

### La Maternidad

Ya se ha aludido a conjuntos en los que una mujer aparecía acompañada de un niño, manifestando el instinto protector y afectivo considerado intrínseco de la mujer. Este tema no aparece únicamente de manera anecdótica, sino que es tratado en grupos con entidad propia, abundantes tanto en el ámbito nacional como internacional y correspondientes a modelos tradicionales y de estética moderna. Su interés reside en la elección

del motivo en sí, ya que el concepto de maternidad se consideraba en la época como la principal función de la mujer. En el caso de plasmarse el sentimiento paternal a través de la representación de un hombre con su hijo, nunca aparece solo, en actitud cariñosa con el niño, sino acompañado de la figura de su compañera, obteniendo como resultado el retrato de la unidad familiar<sup>10</sup>.

En un artículo firmado por Dumas en 1935 se definía de este modo la *Maternidad* (fig. 7) modelada por el escultor bilbilitano Juan Cruz Melero, autor que ya había desarrollado la misma idea cinco años antes en otra pieza: *grupo acabadísimo en el que una joven mujer, de líneas perfectas, lleva en sus brazos al hijo, en cuyo rostro se dibuja la salud y la alegría que el amor maternal proporciona*<sup>11</sup>. Esta descripción podría hacerse extensible a gran parte de los ejemplos, ya que se conciben siempre mujeres jóve-

<sup>10</sup> Un ejemplo en el caso aragonés es el bajorrelieve *La familia*, publicado en el número de marzo de 1929 que la revista Aragón dedicó a los artistas aragoneses.

<sup>11</sup> DUMAS, «De Jaca. Actos culturales merecedores de gran alabanza», en *La Voz de Aragón*, (Zaragoza, 31-XII-1935), p. 9.

Fig. 7. Maternidad. Juan Cruz Melero, 1935.

nes, con un hijo habitualmente varón, en una escena que se antoja extraída de la intimidad cotidiana y en una actitud de complicidad considerada inherente a la condición de la mujer. La esencia femenina implica algo más que el ideal de belleza, aunque en muchos casos no se renunciará a la elección del desnudo para ambas figuras, o aparecen semicubiertos por paños o túnicas que de nuevo suponen un claro anacronismo con respecto a la realidad.

Cuestión aparte es el tratamiento otorgado a la pieza, específico de cada autor, en el que puede distinguirse su estilo personal, en los volúmenes, los acabados, como sucede con los trabajos de Emiliano Barral, José Capuz, Juan Adsuara, Vicente Navarro... En el caso aragonés, reseñar que la dualidad academicismo-modernidad presente en la trayectoria de Pablo Gargallo (fig. 8) afecta igualmente a las variadas versiones que realiza del asunto. De igual modo que Honorio García Condoy es autor de maternidades realistas y de otras que se reducen a formas simplificadas pero reconocibles.



### El desnudo

El estudio anatómico, presente de forma constante en la escultura, experimentó una revitalización en el primer tercio del siglo XX y, en especial, el desnudo femenino fue un género practicado por la inmensa mayoría de artífices, independientemente del material empleado, la finalidad de la obra, o el tratamiento formal concedido, ya que se prestó tanto a los proyectos más academicistas como a las propuestas más innovadoras<sup>12</sup>. A su proliferación contribuyó que una de las principales líneas de acción

<sup>12</sup> Se lleva a cabo un estudio pormenorizado de las posibilidades que el tema ofreció a la plástica del primer tercio del siglo XX en *Desnudo. Una tradición moderna en el arte español*, Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 2003.

del ámbito escultórico español, el *Noucentisme* catalán, apostara decididamente por él y lo convirtiera en el centro de su universo iconográfico. Crearon el prototipo de una mujer joven, fuerte, atemporal, paradigma de la belleza sublime, de la armonía clásica. Una mujer ideal, símbolo de vida, de perfección, en actitud reposada.

Las variantes en este sentido fueron infinitas y al mismo tiempo, repetitivas. En pie, sentadas, recostadas, en cuclillas, elevando los brazos, girando la cabeza... La cantidad de obras, tan sólo en Aragón, es realmente profusa ya que, además de haberse convertido en un género valorado, les permitía demostrar sus dotes en la copia del natural a la hora de concurrir a los certámenes regionales y nacionales (figs. 9 y 10). En un momento en que se consideraba la *conquista de la Belleza, supremo ideal del Arte*<sup>13</sup>, no es de extrañar que se considerara la plasmación del cuerpo femenino como uno de los medios para alcanzarla. De hecho, el oscense José María Aventín así lo comentó en una entrevista publicada en *La Voz de Aragón: yo tengo ocasión de ver a muchas mujeres desnudas que se prestan a posar para mis esculturas. Y nunca veo en ellas otra cosa que la forma bella. Cuando nada encuentro en ellas que merezca plasmarse les confieso francamente que no sirven para nada al escultor*<sup>14</sup>.

El fin último de las obras no responde a intereses históricos o mitológicos como en la centuria anterior, aunque en ocasiones se refieran a Venus —como las versiones de la *Venus del Ebro* de García Condoy— o Ninfas —como en un relieve de Acín—. Algunos títulos indican que actúan como personificaciones de conceptos abstractos, tal como marcaba la tradición alegórica: *Canción* y *Floración* de Enrique Anel, *Juventud* de Félix Burriel, y otros que aluden a actitudes que las piezas transmiten, como *Ritmo* o *Reposo* de Felipe Coscolla, *Indiferencia* de Pedro Sánchez Fustero, *Reflexión* de Burriel... Pero el verdadero interés lo concentra el estudio del desnudo en sí que, frente a las potentes musculaturas de los masculinos, ofrecía un amplio abanico de posibilidades, desde las derivadas de la plasticidad sutil que conducía a la consecución de una belleza elevada en el caso de los escultores más tradicionales, hasta las que brindaba al escaso número de vanguardistas que encontraron en el cuerpo femenino un campo de experimentación. A pesar de que muchos de ellos partían del estudio con modelos, el hecho de aspirar a una belleza ideal, eliminaba los nexos que pudieran per-

<sup>13</sup> Declaraciones del escultor Enrique Anel en «¿Qué proyectos tiene Vd. Para 1925?», en *El Noticiero*, (Zaragoza, 1-1-1925), p. 9.

<sup>14</sup> SANZ RUBIO, J., «Boceto. El escultor José María Aventín», en *La Voz de Aragón*, (Zaragoza, 17-VI-1931), p. 9.

sistir con la realidad. Y este hecho se incrementaba en las obras más avanzadas que, al alejarse de la copia servil, al tender a la estilización de volúmenes y superficies, se apoyaban igualmente en una idea general que nada tenía que ver con la especificidad de la mujer coetánea (fig. 11).

### Bailarinas y bañistas

Sin duda se trata de dos temas habituales en la plástica de los años veinte y treinta y en los que podría suponerse la posibilidad de encontrar una visión cercana a la mujer de la época, tal y como sucede en el ámbito pictórico. Sobre todo en el caso de las bañistas, podría enlazarse con la imagen de la *eva moderna*, de una mujer deportista, independiente, a la manera de las retratadas por Picasso o Ramón Acín<sup>15</sup>. En el caso de la escultura resulta imprescindible aludir a las que Mateo Hernández (fig. 12) y Pérez Mateo realizan en 1925 y 1935 respectivamente, ataviadas con el traje de baño que marcaba la moda del momento, pero que, ante todo, ofrecen la imagen de una mujer cuyo canon y rasgos físicos poco tienen que ver con el prototipo de perfección noucentista, el cual, a pesar de recurrir a unas formas también potentes, a través de la posición de las figuras y la dulzura los rostros, busca lograr un conjunto armónico, que en estos casos no interesa.

En la escultura aragonesa no abundan las Bañistas y cuando aparecen, suelen referirse a la mujer tras su aseo íntimo, simple excusa para representar un desnudo, como la presentada por Anel al *Primer Salón Regional de Bellas Artes*. Compartía con las modernas antes referidas los volúmenes rotundos que fueron calificados como *formas rubenianas*<sup>16</sup> al alejarse del prototipo habitual más estilizado. Pero el sentido clásico prevalecía, al igual que en *Bañista* de Pablo Gargallo (fig. 13) o en *Patio con bañistas*, un relieve de 1933, del artífice del hierro Manuel Tolosa que en otra ocasión versionó este tema desde un punto de vista más moderno, captando el momento de zambullirse en el agua<sup>17</sup>. El mismo argumento lo desarrolló Ramón Acín sirviéndose, en este caso, de la chapa de aluminio, con la que actualizó el desnudo femenino recostado en una de

<sup>15</sup> LOMBA SERRANO, C., *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2003.

<sup>16</sup> J.S.R., «En el Mercantil. Inauguración del primer Salón regional de Bellas Artes», en *La Voz de Aragón*, (Zaragoza, 6-XII-1929), p. 3.

<sup>17</sup> *Carlos y Manuel Tolosa: la forja en su esplendor: Palacio de Montemuzo, 4-30 de junio de 1996*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1996.



*Fig. 8. Maternidad. Pablo Gargallo, 1922. Publicado en ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, R., Catálogo del Museo Pablo Gargallo. Zaragoza, Ayuntamiento, Delegación de Acción Cultural, 1988, p. 99.*



*Fig. 10. Reposo. Felipe Coscolla, h. 1931. Ayuntamiento de Huesca. Publicado en LOMBA SERRANO, C., La plástica aragonesa contemporánea (1876-2001), Zaragoza, Ibercaja, 2002, p. 174.*



*Fig. 9. Desnudo femenino en alabastro. Juan Cruz Melero.*

*Fig. 11. Desnudo femenino. Honorio García Condoy, h. 1931-32. Madera de boj. Colección del Ayuntamiento de Zaragoza. Fotografía publicada en 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, p. 153.*



*Fig. 12. Bañista. Mateo Hernández, 1925. Granito coral de Finlandia, MNAC. Fotografía publicada en Escultura en España, 1900-1936: un nuevo ideal figurativo. Madrid, 14 de noviembre 2001-13 enero 2002. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001, p. 229.*

sus sugerentes piezas. Este mismo autor trató con su particular sentido plástico el tema de la bailarina, que cuenta con precedentes antiquísimos y en el que, por tradición, danza y mujer se hallan íntimamente ligadas, unidas por conceptos como el ritmo, la gracilidad e inclusive la sensualidad, que se consideraban innatos en la mujer. Acín las redujo a la mínima expresión, pero las siluetas transmitían a la perfección el movimiento y la liviandad (fig. 14).

El gran artífice aragonés de los metales, Pablo Gargallo, halló también en las bailarinas un motivo adecuado para la consecución de sus piezas, de una elegancia y sentido estético tan particulares. Las bailarinas clásicas y las españolas con sus trajes de volantes, son captadas en pleno baile, congeladas en un instante concreto, en un intento de que su movimiento neutralice el estatismo inherente a la escultura. Este tipo de imágenes fue practicado por otros aragoneses, como el anteriormente citado Manuel Tolosa en *Ritmo* o Felipe Coscolla en *Maja española*. Si bien las ideas de la música y la danza fueron una constante en la producción de los artistas más innovadores, con estas piezas no pretendieron retratar la realidad de las mujeres dedicadas a la profesión, o un momento de ocio y diversión, sino que acudieron a una imagen convencional y explotaron los valores plásticos que ésta ofrecía.

### La mujer aragonesa

El retorno al orden desplegado en los desnudos clasicistas convivió en este período con otra tendencia denominada Realismo Castellano que acudió a modelos reales de ambos sexos, trabajadores y humildes, representantes de la sociedad mayoritaria y del carácter español o específico de cada región. *Minera de Puertollano* de Julio Antonio, *Mujer de Segovia* de Emiliano Barral o *Cargadora bilbaína* de Quintín de Torre, ya no responden al prototipo de belleza ideal, sino que plasman la realidad de la mujer que se esfuerza día a día, que sufre, que siente. Siguiendo este modelo, los aragoneses quisieron plasmar los tipos de su tierra pero, en el caso de la mujer recurrieron, en general, a la visión regionalista de la baturra. José Bueno realizó dos versiones en 1921 y 1922 (fig. 15) y también en los años veinte Enrique Anel ejecutó tres de *Mujer aragonesa*, en diversos materiales. Las representadas son jóvenes, en cuyos gestos concentrados podría distinguirse el carácter regional, pero sin duda son los detalles anecdóticos de las prendas y aderezos (largos pendientes, manto, cabello recogido) los que definitivamente lo concretan. *Moza de Ejea de los Caballeros*, exhibida por Honorio García Condoy en el Salón de



Otoño de 1925<sup>18</sup> no responde al tipismo de las anteriores, sino que plasma con sencillez los rasgos de una joven real, enlazando con la manera de trabajar de Julio Antonio, cuya labor admiraba.

La baturra protagonizó otras escenas de tono amable, como *La Nuera* (fig. 16) de Pascual Salaberri, una terracota de pequeñas dimensiones expuesta en el *II Salón regional de Bellas Artes*<sup>19</sup> y adquirida casi inmediatamente. De este hecho poco usual se desprende el concluyente éxito que estas piezas de corte aragonesista alcanzaban en el mercado, que podría responder a un deseo de autoafirmación. A este ámbito pertenecían las obras tituladas *Camino de la Fuente*, desarrolladas por Félix Burriel y Francisco Sorribas en 1925<sup>20</sup> y 1935 respectivamente y que podrían considerarse los ejemplos más cercanos a la vida laboral tradicional de la mujer o, por lo menos, a sus quehaceres cotidianos. Sin embargo, se encuentran asimismo ligadas a la tendencia de representar aguadoras que abundó durante estas décadas y cuyas implicaciones sobrepasan el trabajo en sí. Simplemente hay que acudir a la producción de Gargallo o García Condoy para descubrir mujeres desnudas portadoras de cántaros que, evidentemente, no plasman una actividad verosímil ni responden a un interés por el ámbito femenino auténtico.

Por tanto, si bien a través de esta suerte de realismo, la disciplina se acercó a la condición femenina desde otra perspectiva, alejada del estudio anatómico de formas ideales, acudió a otro arquetipo promovido por el impulso regionalista, el de la mujer rural joven, en el que tan sólo una minoría se identificaría y que quedó definido no tanto psicológicamente cuanto de modo superficial a través de detalles triviales.

## A modo de conclusión

Retratos femeninos, alegorías, figuras dolientes en sepulturas, parte de la composición narrativa de monumentos u ornamental de edificios, aguadoras, venus, maternidades, ninfas, bañistas, musas, baturras, diosas, torsos, personificaciones de símbolos y conceptos... están presentes, no únicamente en la práctica escultórica del primer tercio del siglo XX, sino

<sup>18</sup> AA. VV., *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, p. 41.

<sup>19</sup> ALFARO, E., «Lo que ha sido el II Salón regional de Bellas Artes», en *La Voz de Aragón*, (Zaragoza, 28-XII-1930), p. 10.

<sup>20</sup> En 1926 la desarrolló en madera de nogal, como se recoge en MORÓN BUENO, J. R., *Dos escultores zaragozanos...*, *op. cit.*



*Fig. 13. Bañista (cabeza levantada). Pablo Gargallo, 1924. Publicada en Gargallo, Esculturas, cartones y dibujos: Museo de Navarra, 28 de enero-14 de marzo, Pamplona, Museo de Navarra, 1999, p. 59.*



*Fig. 14. Bailarina. Ramón Acín. Hacia 1929. Chapa de aluminio, Museo de Huesca. Publicado en LOMBA SERRANO, Concha (com.), Ramón Acín, Zaragoza, Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, 2003, p. 251.*



*Fig. 15. Aragonesa.  
Busto en madera policromada.  
José Bueno, 1922.*



*Fig. 16. La nuera. Terracotta,  
Pascual Salaberry, 1930.*

a lo largo de toda la historia del arte, interpretadas por múltiples culturas, en diferentes épocas y lugares geográficos de todo el globo, con diversidad de técnicas, procedimientos, propósitos y resultados. Esta numerosa variedad manifiesta la figura femenina como uno de los motivos más recurrentes de la experiencia artística, cuyo significado e intención han de entenderse en el contexto del momento y lugar en el que fue desarrollado. Sin lugar a dudas, el factor determinante para su elección ha sido el componente estético y expresivo derivado de su cuerpo. Llama la atención el hecho de que, tras siglos de estudio y en el contexto de la modernidad del primer tercio del siglo XX, fueran tan escasos los trabajos escultóricos a nivel nacional que se propusieran ir más allá de los arquetipos y las convenciones que giraban en torno a la mujer y que decidieran investigar sobre su condición real, dispuestos a superar los patrones del pasado.