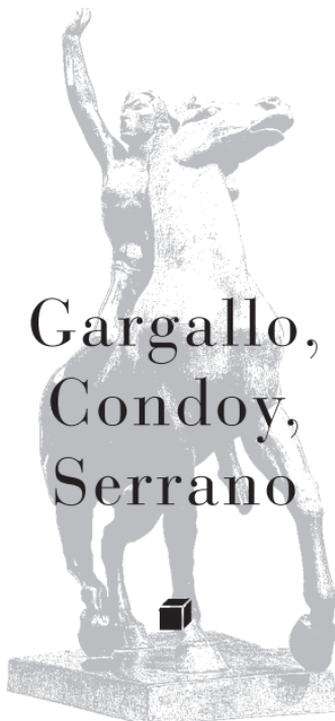


Ángel Azpeitia



Equipo 

Dirección:

Guillermo Fatás y Manuel Silva

Coordinación:

M^a Sancho Menjón

Redacción:

Álvaro Capalvo, M^a Sancho Menjón, Ricardo Centellas

Publicación nº 80-28 de la
Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón

Texto: Ángel Azpeitia

Ilustraciones: Museo Pablo Gargallo, Fundación Pablo Serrano, Archivo
Institución «Fernando el Católico», J. L. Capalvo, P. J. Fatás, S. Liesa,
L. Mínguez, R. Ordóñez y C. Villarroya

I.S.B.N.: 84-88305-96-6

Depósito Legal: Z. 2325-99

Diseño: VERSUS Estudio Gráfico

Impresión: Edelvives Talleres Gráficos

Certificados ISO 9002



ÍNDICE



Introducción	5
PABLO GARGALLO CATALÁN	21
Su vida	23
Principales obras y etapas	33
Dónde se puede ver obra de Gargallo en Aragón	44
HONORIO GARCÍA CONDOY	45
Su vida	47
Principales obras y etapas	55
Dónde se puede ver obra de Condoy en Aragón	64
PABLO SERRANO AGUILAR	65
Su vida	67
Principales obras y etapas	78
Dónde se puede ver obra de Serrano en Aragón	88
Bibliografía	90

Este pequeño libro pretende facilitar un mayor conocimiento sobre los tres escultores aragoneses del siglo XX (Pablo Gargallo, Honorio García Condo y Pablo Serrano) cuyo nombre ha llegado con más frecuencia —aunque no el de todos por igual— al público de su propia tierra y, hasta cierto punto, de otros ámbitos, aunque en este segundo aspecto haya diferencias entre ellos. Podemos considerarlos artistas de vanguardia y por ello hubieron de sufrir, particularmente los dos primeros (pues no es exactamente el caso de Pablo Serrano), el choque con las posturas oficiales, el distanciamiento del público de su propio tiempo y un aprecio sólo minoritario en vida.

Aproximarse a la vanguardia aragonesa en cualquiera de las artes plásticas, como la escultura, resulta una tarea difícil, puesto que supone entrar en problemas —y en firmas— apenas estudiados hasta el momento y en planteamientos o métodos que arrancan de puntos de vista muy distintos en un terreno ideológico. Acercarse a través de estos autores concretos hace el trabajo aún más arduo y laborioso, en especial porque se trata de personajes que no han vivido exactamente en el mismo momento histórico, no eran de carácter humano similar ni mantuvieron actitudes estéticas semejantes.

LAS VANGUARDIAS

Los intentos de contextualización del arte a ultranza, de ofrecerlo encuadrado en el espacio y el tiempo, que con tanta frecuencia sólo consiguen hinchar el relato, sin contacto con la obra y sin contribuir a disfrutarla ni a entenderla, no son el sistema más adecuado para abordar el estudio del arte contemporáneo, ni mucho menos para el actual, aunque pudieran ser positivos en algunos aspectos y con unas directrices concretas. Pero aquí tienen que aplicarse de modo muy limitado, puesto que los tres protagonistas no crearon bajo condiciones parecidas: ni por las corrientes dominantes durante la trayectoria de cada uno ni por el lugar en el que desarrollaron sus obras, como luego se verá.

Sea como fuere, consideramos a estos tres grandes escultores aragoneses como los más representativos de nuestra vanguardia y casi como un resumen de la misma, aunque su actitud de apertura a las innovaciones fue compatible, en todos ellos, con unos comienzos o unos desarrollos más clásicos. Claro que los tres (Gargallo, García Condoy y Serrano), aunque parcialmente contemporáneos, no comparten íntegramente el mismo tiempo, como antes se ha indicado, y tienen distintas características o estilos.

Por encima de su indudable importancia, sólo hasta cierto punto les une el hecho de ser las personalidades salidas de Aragón con mayor prestigio nacional e incluso interna-

cional. Porque hasta su fortuna crítica (es decir, el grado de aprecio en que los han tenido los expertos coetáneos y de épocas posteriores) varía mucho y quizás resulte más rotunda, por ejemplo, en Gargallo que en García Condoy, al menos si los enjuicamos a través de lo que se ha publicado sobre ellos. Por lo que se refiere a éxitos y honores obtenidos en vida, ninguno logra los que alcanzó Pablo Serrano. Pero no debería olvidarse que éste llega a la década de los ochenta de este siglo, cuando las instituciones asumen la vanguardia y dejan de oponerse a su progreso, según indicábamos antes, lo que supone la desaparición del conflicto entre los artistas más creativos y el estamento oficial. Éste recupera, así, nombres famosos, los exalta y procura aprovecharlos para potenciar su propia imagen.

En otro orden de cosas, a los dos Pablos, Gargallo y Serrano, se les han dedicado sendos museos en Zaragoza, hoy abiertos y activos. Por lo demás, conviene hacer hincapié, para precaverse contra los errores a la hora de interpretar su figura, en que sus fechas de nacimiento están lo bastante alejadas como para que casi pertenezcan a distintas generaciones (Pablo Gargallo, 1881; Honorio García Condoy, 1900; Pablo Serrano, 1908); y todavía se distancian más las de muerte (1934, 1953 y 1985, respectivamente), por lo que no es razonable buscarles excesivas similitudes. Quizá también podría haberse añadido algún nombre más dentro de las vanguardias históricas, como es

el caso del oscense Ramón Acín (1888–1936), cuyos datos biográficos coinciden con los de Gargallo. Pero su trascendencia —pese a su interesantísima condición humana, reflejada en perspectivas diversas— quizás parezca menor en el campo de la escultura, en el que, a fin de cuentas, se le conoce poca obra. De manera que bien pueden presentarse como los más significativos, al menos entre finales del siglo XIX y los comienzos del XX —e incluso después—, los tres artistas cuyas trayectorias describe este libro.



Desde la torre de San Felipe, la fachada del Museo Pablo Gargallo, antiguo palacio de los condes de Argillo (Foto: L. Mínguez)

Conviene aclarar previamente, sin embargo, que hay estilos ya asentados y que tienen una larga pervivencia antes de que la escultura española introduzca los conceptos vanguardistas. Entre 1850 y 1898 dominan el realismo y los detalles en la factura de las obras, con nombres como Jerónimo Suñol, Manuel Oms (el del *Monumento a Isabel la Católica* en Madrid), Miguel Blay, Agustín Querol (del que tenemos en Zaragoza el monumento *A los Sitios*) o Mariano Benlliure (autor de los mausoleos de *Gayarre* en El Roncal y de *Joselito* en Sevilla, así como del *Monumento a Velázquez* y de los ecuestres de *Martínez Campos* y *Alfonso XII*, los tres últimos en Madrid), que también popularizó temas taurinos y aspectos anecdóticos. En Zaragoza dejó el *Monumento a Agustina de Aragón*. Súmense a ellos Ricardo Bellver (con su *Ángel caído* en el Retiro madrileño), Aniceto Marinas o Mateo Inurria.

Tras esta fase, hacia finales del siglo XIX, y muy condicionadas por el progreso industrial, aparecen una serie de posibilidades de ruptura con las normas vigentes que solemos designar con el nombre de modernismo, aunque en realidad se trate de varios estilos simultáneos —o casi— en distintos sitios: *Art nouveau*, en Francia; *Modern Style* o *Liberty*, en Inglaterra; *Floreale*, en Italia; *Sezession*, en Austria, o *Jugendstil*, en Alemania. A veces, por esnobismo, cada país toma el nombre en otro idioma. Con un carácter dinámico y de inclinaciones decorativas, para la arquitect-

tura en general se tiende a emplear diseños audaces y materiales nuevos, preparando así los planteamientos posteriores.

La escultura modernista descansa sobre las siguientes bases plásticas: para la forma, modelos helenísticos, trazos orientales (de las estampas japonesas), enfoque ornamental del simbolismo e influencia de Rodin, el gran maestro francés que procuraba superar el equilibrio clasicista y romper la polaridad entre lo cerrado y lo abierto. Como consecuencia, desarrollos de inspiración líquida y fluida que se proyectan al entorno, regidos por la espiral y los ritmos musicales que proporcionan un aspecto etéreo, de gran ligereza, y también una dinámica que abandona el movimiento congelado y teatral propio del momento anterior.

El repertorio naturalista de sus temas evolucionará hacia lo fantástico, con lo que se prelude el surrealismo y el arte abstracto. En el uso de materiales, se rompe la distancia entre los llamados “materiales nobles” (bronce o mármol) y los demás. Por otra parte, el modernismo gusta de los colores y, en correspondencia con su sistema de utilizar los que en Física se denominan complementarios, formula también las líneas complementarias. Con sus asociaciones simbólicas supone, en pintura, escultura y artes aplicadas, un paso imprescindible entre el impresionismo y el expresionismo. Es decir, abre la puerta a la formulación de las vanguardias del XX.



El amor (*Ayuntamiento de Zaragoza, Museo Pablo Gargallo*),
hacia 1906, (Foto: P. J. Fatás)

Quizás proceda recordar, dentro del breve preámbulo informativo, que con el modernismo la escultura española tuvo en Cataluña un elenco de figuras encabezado por José Llimona, Eusebio Arnau y el propio Gaudí, tan conocido como arquitecto. Tienen su interés, aunque nos afecten menos, el del País Vasco, a partir de Paco Durrio y Nemesio Mogrobojo, y el andaluz, con Manuel Garnelo. En el fin de siglo, digamos entre 1898 (desastre colonial) y los años cuarenta del XX (aparición de los grupos *Pórtico* y *Dau al Set*), los deseos evolutivos o de cambio se toparon con una fuerte resistencia y muchos creadores de la época tuvieron que marcharse de su país. Nacido en la Cataluña francesa, triunfaba Maillol, en cuyo clasicismo mediterráneo se inscriben Enrique Casanovas o José Clará. Pasados los fervores modernistas ya descritos, se impone un renovado código naturalista, como el de José Viladomat, por ejemplo, aunque hallemos variantes como las figuras con orígenes egipcios de Juan Rebull. El principal agente del intenso realismo castellano es Julio Antonio, quien, por cierto, aprendió en Cataluña e influiría bastante sobre Honorio García Condoy.

Poco podemos añadir a estos nombres históricos desde una perspectiva aragonesa, aunque proceda citar a Dionisio Lasuén, Carlos Palao o Jorge Albareda. Sin que se les nieguen valores, conviene advertir acerca de las nulas o sólo relativas referencias de vanguardia en su producción. Porque los artistas españoles, en general, abordarán ésta,

como volverá a señalarse posteriormente, más en París que en la Península. La vanguardia tiene mayor sentido si se enfoca como un conjunto de tendencias que avanza hacia una mayor libertad, con movimientos diversos aunque relacionados entre sí, de modo que no hay obstáculo para que un mismo artista cultive sucesiva e incluso simultáneamente varios de ellos. Pero, para una adecuada comprensión del panorama internacional, suele sistematizarse su análisis en tres grandes bloques: el expresivo, el geométrico y el suprarracional. Que, por supuesto, se interfieren y solapan, además de que, dentro de una determinada evolución, los tres pueden conducir hacia el abstracto.

Como es sabido, en un sentido histórico se entiende por expresionismo el movimiento de predominio de lo subjetivo que nace en el XIX, aunque no reciba el nombre hasta el XX. Su fundamento reside en manifestar y dar preferencia a los sentimientos y emociones del autor, más que en trasladarnos las impresiones del mundo externo. De modo que se opone a la propuesta impresionista. En cuanto al cubismo, supone el comienzo de las tendencias geométricas en las vanguardias de nuestro siglo. Encuadra la naturaleza, como ya pretendía su predecesor Cézanne, con formas geométricas. Progresivamente rechaza la visión en perspectiva y proyecta los planos del objeto sin profundidad, en superficies paralelas a la del cuadro (principio que se puede trasponer a la escultura, o sea, a los volúmenes



*Gargallo y su hija Pierrette en la casa del Parque
Montsouris (París, 1931)*

reales en el espacio y no sólo a los representados en un plano). El término “suprarracional”, por su parte, abarca un ámbito muy amplio con el que algunos críticos designan todas las actitudes artísticas que se mueven —o pretenden hacerlo— por encima de la razón o incluso contra ella —anti-rracionales—, entre las que contaríamos el movimiento Dadá, la pintura metafísica o la surrealista. Estas posibilidades se hallarán, en una u otra medida, dentro del arte aragonés del siglo XX, por más que sean desiguales las proporciones y nitidez con que se mezclan. Además, llegan hasta nosotros con cierto retraso, si no respecto de la media española, sí al compararlas con el inicio europeo de las tendencias.

Durante la República, los escultores españoles se orientan por dos líneas fundamentales: la realista y la surrealista. Véanse, a este respecto, las obras de Barral, Pérez Mateo o Mateo Hernández, para la primera, si no contamos a Victorio Macho, tan independiente que era llamado *El*

Selvático. Por esas fechas trabajan los aragoneses José Bueno (muerto en 1957) y Félix Burriel (fallecido en 1976).

Cabría añadir los problemas de un regionalismo artístico que no vamos a detallar ahora. Porque los verdaderos artistas de vanguardia comienzan a marcharse fuera de España y no procede ni siquiera un esbozo —que excedería este libro— de lo mucho que París innova por entonces. Sólo diremos que allí trabajaron Picasso y, por supuesto, Gargallo y García Condoy. También Pablo Serrano estuvo, más tarde, en la capital francesa. Pero es muy distinto lo que ésta significa para uno y otros.

La demora, que ya existía antes de la Guerra Civil, se acentúa en los años inmediatamente posteriores, ya que el conflicto supuso un corte brutal para los aspectos más punteros, aunque no desaparezcan por completo algunas de las adquisiciones previas.

Sin negar influjos surrealistas o expresionistas, que los hubo y cuantiosos, antes del conflicto bélico ya pesaba en el terreno escultórico, de manera muy especial, el cubismo cuyo reflejo hemos de ver en Gargallo y García Condoy, como corresponde a la época en que trabajaron. El primero, de hecho, no vive la posguerra, mientras que el segundo se halla por entonces fuera de España, salvo en brevísimas ocasiones, casi siempre en París. En cuanto a Pablo Serrano, tampoco permanece ajeno al impacto cubista e incluso éste se impone en su última serie: *Divertimentos*

con Picasso, la guitarra y el cubismo. Pero el suyo es un proceso especial, puesto que la estancia americana le libra, según piensa el historiador Pérez Gállego, de dos circunstancias: del provincialismo madrileño o catalán (como París a los dos mayores) y del trauma bélico y sus consecuencias inmediatas.



Homenaje a Joaquín Rodrigo, *de la serie Divertimentos con Picasso, la guitarra y el cubismo*, 1985, bronce (Foto: Fundación Serrano)

Ninguno de los tres escultores cumple su periodo de plenitud en Aragón. Y tampoco dependen gran cosa de ese ámbito para las etapas formativas. Gargallo arranca de los ambientes catalán y de la capital francesa, y en Condoy pesan lo suyo Madrid y luego París, mientras que Pablo Serrano, tras Argentina y Uruguay, vuelve a España ya hecho como artista y entra pronto en el principal colectivo de vanguardia madrileño, es decir, en *El Paso* —que tuvo, por cierto, amplia participación aragonesa—. Para situarnos diremos que le precedió el grupo *Dau al Set* en Cataluña, y que antes, como pionero, se fundó en Zaragoza (1947) el grupo *Pórtico*, varios de cuyos miembros evolucionaron hacia la obra abstracta, aunque su campo fuera fundamentalmente la pintura. Es el caso de Santiago Lagunas, verdadera cabeza de la iniciativa, con el que fueron habituales, a la hora de exponer, Fermín Aguayo y Eloy G. Laguardia. De aquí nace la *Escuela de Zaragoza*, según la denominación propuesta por Jean Cassou. Pero ése es ya otro asunto que no afecta a los propuestos. De los que, una vez establecidas sus coordenadas en este preámbulo, sigue un tratamiento individual.

SEMEJANZAS, DIVERGENCIAS

Anotaremos, desde luego, semejanzas que podemos considerar relevantes, aparte de la reputación o fama, entre los escultores que tratamos. Los tres emprenden su queha-

cer a partir de supuestos relativamente académicos, tradicionales, por lo que se refiere a materiales, técnicas y temas, con el predominio, en estos últimos, de la figura o los rostros humanos, aspectos en los que vencen con frecuencia la representación hacia los cauces expresivos (la expresión de sentimientos). Pero hay que insistir en que ninguno de ellos puede reducirse a una preferencia única, como si precisamente se empeñasen en demostrarnos que la vanguardia no consiste en una serie de capítulos sin mutuas conexiones. Tampoco cabe duda de que existe cierta sintonía, más o menos remota y de acuerdo con el tiempo y las circunstancias, en sus respectivos caracteres y en el humanismo que de ellos destila. Aunque sea arriesgado explicar las posibles coincidencias en función de su cuna o del perfil que su origen pudiera proporcionarles, y pese a que el hecho de que sean los tres aragoneses empuje al fenómeno de los espejismos.

Distinto asunto sería atribuirles parecidos formales, muy difíciles de encontrar sin un profundo estudio comparativo. Referirse, por ejemplo, a preocupaciones por el volumen o la luz acaso supondría un tópico aplicable a cuantos cultivan la escultura. Quizás fuese más específico, según se ha insinuado ya algunas veces, el común interés que demuestran por los choques y congruencias entre lo lleno y lo hueco, lo exterior y lo interno. Porque lo cierto es que, en uno u otro momento de su carrera, se han enfrentado con

esos problemas: Gargallo, en la valoración del vacío, del hueco, como elemento característico de su quehacer, con el que contribuye a definir las imágenes; García Condoy, en sus dibujos y esculturas culminantes y sobre todo en la última etapa, como la *Figura de mujer* que guarda el Camión Aznar, y Pablo Serrano, en sistemas como los de sus *Bóvedas* y *Yuntas*, aunque arranque ya de la «quema del objeto», que origina la «presencia de una ausencia» en cuanto percibimos la falta de lo que ha desaparecido a causa del fuego.



Amantes, 1948, dibujo a pluma de Condoy

Para esta ocasión, sea como fuere, en todos ellos se expone por separado su vida y su obra, aunque no se olvide que una y otra están íntimamente ligadas en cualquier artista. La obra, desde luego, ha de tener prioridad y, además, dentro de las piezas en concreto, primarán aquellas que pueden verse en Aragón, sin perjuicio de que se

atienda también a los aspectos monumentales, estén donde estuvieren emplazados. En cada uno de los casos se indica, aunque no se pretende citar todos, dónde se encontrarán originales bastantes para conocerlos, con preferencia por los que resultan más accesibles. Es fácil en los casos de Pablo Gargallo y Pablo Serrano, puesto que ambos cuentan con museo monográfico en Zaragoza, según queda dicho. No sucede lo mismo con Honorio García Condoy, de quien, sin embargo, existen fondos en el Museo de Zaragoza y, sobre todo, en el Museo Camón Aznar.

Ver y analizar realizaciones en directo es siempre lo más importante para el fenómeno artístico. Tampoco sobran, por lo que a imágenes se refiere, las fotografías, de las que, en escultura, hay que contar siempre con las limitaciones que arrastran para atender al volumen.

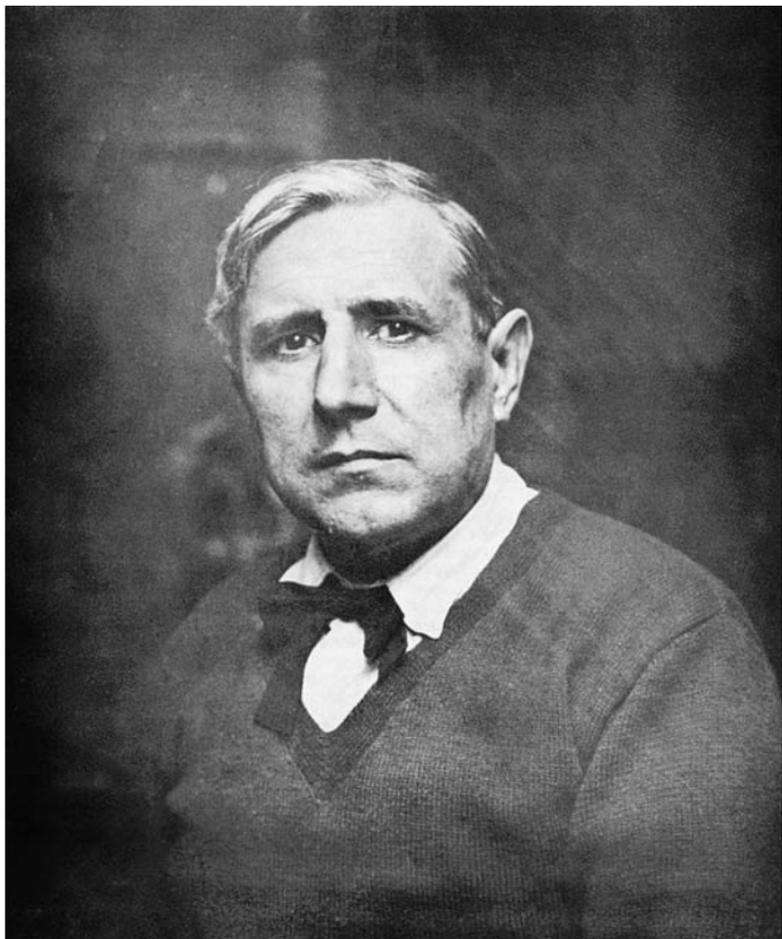
Resta, por último, la información escrita. Por eso se reseña una breve bibliografía, relativamente elemental, que recoge los títulos más importantes —y, en particular, los que han sido consultados—, común para los tres artistas. No conviene, en efecto, separarlos por las publicaciones generales. Sí se hacen apartados, en cambio, para las unitarias —en las que disociamos catálogos o guías de museos y catálogos de exposiciones temporales— y para las periódicas. Éstas se eligen a manera de testimonio por el interés que este tipo de medios ofrece para el arte de nuestros días.

PABLO GARGALLO CATALÁN



Se trata de uno de los escultores más destacados en nuestro siglo incluso fuera del contexto español. Aragonés por nacimiento, algunos piensan, empero, que nació en Cataluña, donde transcurrió una considerable parte de su vida, presentó bastantes de sus hallazgos artísticos y recibió los más cuantiosos encargos. Para encuadrarlo en las tendencias contemporáneas, Valeriano Bozal afirma que arranca de una problemática particular en el seno del *noucentisme* (movimiento cultural y político catalán de principios del siglo XX). Añade inmediatamente que «se aproxima a la vanguardia internacional tanto en lo que respecta a la naturaleza y uso de materiales como en algunos rasgos de su concepción formal».

La crítica de sus coetáneos no le concedió un pleno reconocimiento temprano; pero lo ha tenido, con absoluta justicia, de madurez y posterior. Se aprecian sobre todo sus trabajos en hierro, aunque también utilizase otros vehículos y, de hecho, el dominio de éste sea tardío en su obra. Visto desde hoy, en su ejercicio se valoran especialmente las referencias al cubismo y, como rasgo peculiar de su concepción o estilema —unidad formal de estilo— inconfundible, la integración de espacio vacío y masa llena para contribuir a la definición de las formas.



Retrato de Gargallo (París, 1926)

Cuando el crítico e historiador Gaya Nuño pondera lo mucho que las directrices cubistas aportaron a las innovaciones en el campo del volumen, sitúa en cabeza a Pablo Gargallo, a quien llama “magnífico aragonés universal”. Tampoco faltan quienes se preguntan hasta qué punto todo ello circunscribe a este autor al cubismo, puesto que también responde a distintos fines descriptivos y expresivos: en bastantes de sus obras lo hueco cuenta tanto como lo macizo y las líneas estructurales guardan un orden geométrico y revelan planteamientos simultaneístas —o sea, con varios puntos de vista simultáneos—. Quizás sea preferible no limitarlo a una etiqueta tan determinada, puesto que, aun cercano con frecuencia a límites cubistas e incluso dentro de ellos, sus planteamientos tienen gran amplitud de inquietudes y registros, que además varían a lo largo de su trayectoria, desde supuestos de raíz clásica, con buena base de oficio, hasta actitudes muy avanzadas para su tiempo.

SU VIDA

Pablo Gargallo nació en Maella (Zaragoza) el día 5 de enero de 1881 —el mismo año que Picasso—, siendo inscrito en el Registro Civil con el nombre de Pablo Emilio. Era de origen campesino y su padre, como repite una y otra vez Rafael Ordóñez, nunca fue herrero, como gustan de copiar, desde una fuente incierta, muchas biografías



*Casa natal de Gargallo en Maella,
1984 (Foto: R. Ordóñez)*

(acaso para ofrecernos un curioso fundamento de su gusto por el metal). Cuando en 1888, a causa de las dificultades económicas, la familia tuvo que trasladarse a Barcelona, el padre ejercía como conductor de diligencias, y en 1890 era jefe del cuartelillo de bomberos del teatro del Liceo. Mientras tanto su hijo Pablo iniciaba estudios en la Escuela de La Galera, que dirigía Jaume Viñas. El futuro artista participó alguna vez en los coros de las óperas del Liceo y ya por entonces mostraba aptitudes para el dibujo.

Durante varios meses de 1895, Gargallo trabajó en un taller de alfarería —lo que sí le puso en contacto con una materia básica— y pronto consiguió un puesto de aprendiz con el escultor Eusebi Arnau. Asistía, al mismo tiempo, a clases nocturnas de dibujo, actividad de la que proceden interesantes “academias” (es decir, estudios escolares de figura humana) y apuntes (aspectos de los que se presentaron sólidos ejemplos en la exposición del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, y en el Museo Pablo Gargallo, de Zaragoza). Su presencia confirmaba la base formal imprescindible para el

quehacer del escultor. Sabemos que en 1898 tenía ya taller (después instalado en la calle del Comercio); ese mismo año presentó un altorrelieve de escayola a la IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona.

En torno a 1900 asiste a la tertulia de *Els 4 Gats* con Isidre Nonell, Pablo Picasso y Jaume Sabartés, entre otros. En la Escuela de La Lonja tuvo como maestro al famoso Agapito Vallmitjana.

En 1902 logró una bolsa de viaje para estudiar en París; pero la muerte de su padre, que para él implicaba nuevas responsabilidades en la familia, le impidió entonces el desplazamiento, si bien obtuvo una prórroga y marchó a la capital francesa al año siguiente. Allí, en el campo de la escultura, se interesó especialmente por Rodin —más influyente en su obra de lo que muchos piensan—, pero apenas seis meses más tarde tuvo que volver a Barcelona. En La Garriga, en casa del doctor Petit (que atendía una de sus enfermedades), realizó la chimenea que hoy se halla en el Museo Pablo Gargallo de Zaragoza. Trabajó en una fachada lateral del Museo del Parque de la Ciudadela y en algunas ocasiones como medallista.

En 1906 realizó su primera exposición individual en la conocida Sala Parés de Barcelona. El arquitecto Lluís Domènech i Montaner le encargó ese año la decoración escultórica del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo de la misma ciudad.

También en 1906 va a Madrid y colabora con Agustín Querol (escultor oficial que, pese a sus planteamientos convencionales, gozaba de gran prestigio), pero pronto, y de nuevo con mala salud, vuelve a Barcelona. Participa en



Gargallo trabajando en su Diabla blanca (Barcelona, 1906)

la madrileña Exposición Nacional de Bellas Artes. Tras reponerse físicamente y dedicarse al ornamento del Teatro Bosque de Barcelona, regresa a París, para retornar muy pronto e instalarse en la calle Aribau. Participa en la V Exposición Internacional de Arte, a la que envía la obra *Yo pecador*. Otra vez por iniciativa de Domènech i Montaner, lleva a término la decoración interior del Palacio de la Música Catalana (1908–1910). Por entonces repite viaje a París. Cumple varios encargos monumentales, como los dedicados al actor Lleó Fontova o al dramaturgo Guimerá, y continúa con su quehacer en el Hospital de la Santa Cruz y San Pablo y en el Teatro Bosque. Ya en 1911 termina su trabajo en el hospital, contribuye a la VI Exposición Internacional de Arte, también de la capital catalana, y se le encomiendan los grupos escultóricos del centro de la fachada en el Teatro Principal de Tarrasa.

Recibe una mención honorífica en la Exposición Nacional de 1912, en cuyo catálogo se consigna que vive en París, en la calle Blomet, en un estudio que más tarde cedería



Fauno con monóculo (*Ayuntamiento de Zaragoza, Museo Pablo Gargallo*), de bacia 1915, chapa de cobre
(Foto: P. J. Fatás)



Magali (primera a la derecha) con familiares del escultor en Maella, 1917 (Foto: Gargallo)

a Joan Miró. En Francia trata a numerosos artistas, entre ellos Picasso, Hugué, Max Jacob o Juan Gris; precisamente este último le presentó a Magali Tartanson, que habría de ser su esposa. Cuando estalla la I Guerra Mundial, en 1914, Gargallo se encontraba en Barcelona. Marcha a

París; pero su naturaleza enfermiza le impide alistarse, como habían hecho muchos de sus compañeros, y ha de regresar a España. El 4 de agosto de 1915 contrajo matrimonio con Magali, instalándose ambos en la calle de la Cuesta, número 20. En ese año se dedica con preferencia a elaborar máscaras metálicas y joyería (como tuvimos oportunidad de estudiar en la muestra *Gargallo y los metales* que el Museo Pablo Gargallo programó en 1994). Al escultor se le encomienda —en el año 1915 o quizás a principios de 1916— el monumento al actor Iscle Soler y poco después presenta su tercera exposición individual, en las Galeries Laietanes.

Pasada una crisis de salud, en 1918 toma parte en las colectivas *Les Arts i els artistes* y *Exposició d'Art*, esta última del Ayuntamiento de Barcelona, e inaugura el monumento

a Iscle Soler, simplificado respecto del proyecto inicial. A finales de la década traslada su domicilio a la calle Provenza, número 146, e instala su estudio en los bajos de una casa próxima. Se le reconoce la cuantía y el nivel de su participación en la *Exposició d'Art* de 1920, con la propuesta de una sala especial para 1921 (el mismo honor se otorgó a artistas como Joaquín Mir o Xavier Nogués). En octubre del 20 gana el concurso para profesor de Escultura y maestro de Repujado de la Escuela Técnica de Oficios de Arte de la Mancomunidad de Cataluña. Seguidamente es nombrado profesor de Escultura de la Escuela de Bellos



Mujer sentada (*Ayuntamiento de Zaragoza, Museo Pablo Gargallo*),
1922, bronce (Foto: P. J. Fatás)

Oficios. A partir de entonces cultiva la amistad de personalidades como Josep Llorens Artigas o Joan Miró.

Posteriormente la Mancomunidad de Cataluña le nombra profesor de la Escuela Técnica de Oficios de Arte. Viaja a París y participa en varios de los sucesivos salones de la ciudad, como el *d'Automne* o los *des Indépendants* o *des Tuilleries*. En 1922 nace Pierrette, hija única de Pablo y Magali. Pero un ingrato episodio interrumpe su carrera docente en 1924: como bastantes de sus colegas, es destituido de los cargos de profesor en la Escuela Técnica de Oficios de Arte y en la Escuela de Bellos Oficios, por su negativa a retractarse de un manifiesto colectivo aparecido en el diario barcelonés *La Publicitat*; se trataba, según especificaban los firmantes del escrito, de una muestra de solidaridad con el profesor Dwelshauvers a quien la Dictadura había expulsado con pretextos extraprofesionales. Gargallo vuelve a París con su familia y se instala en Vincennes (calle Dohis, número 13). De su intenso trabajo en esas fechas surge el sistema de usar plantillas de cartón, lo que propicia cambios, innovaciones o mejoras de las piezas en chapa metálica.

Además de a los ya mencionados salones parisinos, acude en 1925 a la *Exposition des Arts Décoratifs et Industries Modernes*, de cuyo jurado forma parte junto con Llorens Artigas. Contribuye a la muestra que los artistas franceses envían a Japón, para exhibir en Tokio y Osaka. Con una

cabeza en chapa de cobre tantea lo que ha de ser una de sus principales obras futuras: *El gran profeta*. Muda su *atelier* —taller o estudio— a Montparnasse (1927), a la avenida del Maine, número 107. Es seleccionado para llevar obra a Estocolmo. Repite su presencia en el Salón de Otoño de París y comparece en la muestra *Arte Europeo de hoy*, celebrada en Hamburgo. Expone obra en el *Saló de Tardor* (Salón de Otoño) de las Galerías Maragall, de Barcelona, y con la colectiva *Un grupo de escultores*, en la progresista Galería Bernheim, de París. Aunque hubiese firmas como las de Maillol, Despiau, Zadkine, Laurens o Brancusi —lo más granado de su época—, no falta un crítico para decirnos que «el inte-



El joven de la margarita o El aragonés
(Ayuntamiento de Zaragoza, Museo Pablo Gargallo), 1927, bronce (Foto: P. J. Fatás)

rés capital de esta exposición lo constituye el español Gargallo». El Ayuntamiento de Barcelona le invita a presentar bocetos para la plaza de Cataluña.

Inaugura nuevamente en Bernheim, de París (1928). Se le propone, para la Exposición Internacional de Barcelona que había de celebrarse en 1929, hacer cuatro esculturas, dos en piedra y dos en bronce, destinadas al Estadio Olímpico. Las segundas son los jinetes *Atleta clásico* y *Atleta moderno* que estuvieron en el Palacio de la Virreina, de Barcelona, y hoy han vuelto a Montjuïc. De ellos se fundieron ejemplares para el Museo Pablo Gargallo de Zaragoza, cuya entrada flanquean hoy. Ensayos diversos y temas semejantes pudieron verse en la exposición *Pablo Gargallo. Caballos y Atletas*, presentada por el mismo museo.

En 1930 la revista belga *Selection* le dedica un número monográfico en el que colaboran Christian Zervos, Maurice Raynal, Pierre Reverdy, Pierre Courthion, Paul Fierens, E. Tériade, Llorens Artigas, Joan Sacs, M. Alcántara y José María Junoy. Esa década se inicia con el traslado de domicilio del artista en París, esta vez a Parque de Montsouris, 3, edificación y zona de más categoría que las anteriores; pero pronto, en 1933, se marcha de allí para instalarse en la calle Vaugirard, 195. Poco antes había colaborado en la Exposición de Primavera, de Barcelona, e inaugurado, en compañía de Picasso y Manolo Hugué, en la Galería Flechteheim, de Berlín.

En 1933 realiza *El profeta* en escayola. Aunque la primera fundición no se hizo hasta 1937, Gargallo emprende por entonces intentos de llevarlo a materia definitiva. En los primeros meses de 1934 se presenta en la Brummer Gallery, de Nueva York, con indiscutible éxito. Y a finales de ese año ofrece una gran colección en la Sala Parés, de Barcelona; 22 originales de la misma pasan después al Centro de Lectura, de Reus. En esta ciudad, precisamente, contrajo un resfriado que al parecer degeneró en una grave bronconeumonía. Pablo Gargallo falleció el día 28 de diciembre en el hotel Londres, de Reus, y fue sepultado en el Cementerio Nuevo barcelonés. Al año siguiente se celebraron varias exposiciones póstumas —Sala Parés, de Barcelona; Museo de Arte Moderno, de Madrid, y Salón de Otoño, de París— como homenaje y reconocimiento al que ya se valoraba como uno de los escultores más creativos de la centuria.

PRINCIPALES OBRAS Y ETAPAS

Daremos cierta preferencia a las piezas que se pueden ver en Zaragoza, en el museo que lleva el nombre del artista, aunque procurando no olvidar otras importantes, sobre todo cuando se trate de obras públicas o monumentales. El museo —del que existe un serio catálogo cuyo cuidadoso responsable es Rafael Ordóñez— presenta un espacio dividido en dos zonas fundamentales: la galería

superior del patio, con las obras más difundidas, y las salas complementarias. Cabe sumarles el inmediato exterior del edificio, el patio y la escalera, que completan el recorrido y le aportan continuidad.

La propuesta museística ofrece, como data más antigua, una *Virgen* en escayola realizada hacia 1894, cuando Gargallo tendría unos 13 años, por lo que nada extraña su aire infantil y, en cambio, hay que valorar las prometedoras posibilidades que apunta. Un año después situaríamos el retrato de su madre y ya de 1898 es el relieve *En la artesa*. Todo esto podría considerarse una fase incipiente, precoz; pero ya bastante más resueltas, en cambio, aparecen las notas documentadas entre 1900 y 1903. Durante todo el periodo de formación descubre influencias de Rodin, simbolistas o modernistas —propias del fin de la centuria— y hasta cierto influjo del expresionismo nórdico, el más subjetivo de los europeos dentro de la tendencia. En 1904 está datada *La ciega*, obra que expuso en la galería Parés, junto con *La bestia del hombre*. Con esta obra volvemos al museo zaragozano, en cuyo acceso a la planta primera hallaremos la *Chimenea del doctor Petit*, también pertenece a esta época la *Pareja* que en motivo y forma tanto evoca a Rodin, gran cultivador de ese tema.

Triunfa el modernismo ondulante y fluido en *El amor* (1906). Pero antes de esa fecha (hacia 1905) había iniciado ya la fachada del Teatro Principal de Tarrasa y las escultu-

ras del Hospital de la Santa Cruz y San Pablo, así como las decoraciones del Orfeó Catalá (Palacio de la Música Catalana). A 1906 corresponde *La diablesa blanca* y pronto llegan la primera intervención en el Teatro Bosque, de Barcelona, unos retratos —casi caricaturescos, por sus exageradas expresiones— de *Pablo Picasso*, *Isidro Nonell* y *Ramón Reventós* y el *Autorretrato de Gargallo*. Los originales se hicieron en piedra, para falsas claves de bóveda decorativas. Compárese este *Picasso* con el de 1913 que guarda el Museo de Arte Moderno de Barcelona, y se comprobará la curiosa semejanza, incluso con el mechón de pelo sobre el guiño del ojo.

Seguimos, en 1907, con el elegante retrato, con largo cuello, de la *Señorita Sureda*, aunque resulte mucho más progresiva la *Cabeza inclinada de mujer* que por su simplificación acercáramos al rumano Brancusi y a su figuración orgánica. En el contexto modernista tenemos el relieve *Terrassa á Guimerá MCMIX*, edición única a partir de un original de 1909 que se encuentra en el Museu de les Arts de l'Espectacle, de la Diputación de Barcelona. Muy similar en sus inquietudes resulta *El amor*, antes citado.

Culmina la década que abre siglo con la nueva aportación al Teatro Bosque. Posteriormente, desde 1910, realiza trabajos monumentales como los dedicados a los actores Lleó Fontova e Iscle Soler o a la señora Pidelaserra. A partir del precedente que supondría la *Pequeña máscara con*

mechón, de 1907, la más temprana pieza en chapa metálica, comienza en 1911 la llamada “primera época del cobre” por ser éste el material preferido para sus creaciones. En 1913 retrata a su mujer, Magali, y a la señora Grant (primera máscara convexa, fundida en bronce). Desde 1915 realiza varias obras más en chapa de hierro o cobre, lúdicas y en tono satírico, entre las que se cuentan *La risa* y las máscaras de *Faunos* y *Faunesas*. El *Pastor*, sin embargo, que es ya de 1918, se mueve más en el terreno de los modelos ideales y preludia a los futuros atletas. En 1919 inicia su labor con chapa de plomo. En este material está hecho el *Retrato de Ángel Fernández Soto*, inicialmente en un único bloque y que posteriormente Gargallo separaría en dos piezas, la cabeza y la mano con la pipa, rasgo de notable modernidad, especialmente por el sabor fragmentario de la última. Queda dicho que los originales son de plomo —chapa batida—, pero las piezas con que contamos han sido llevadas a bronce.

Los años veinte acogen, respecto de sus obras de carácter público, toda la preparación del encargo que se le hizo para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Las dos esculturas en piedra habían de ser bigas —carros de un par de caballos— con sus correspondientes aurigas conductores, mientras que en bronce debían realizarse la pareja de jinetes y sus monturas que llamamos *Atleta clásico* y *Atleta moderno*. En Zaragoza hay dos ejemplares de estas piezas, que reciben a los visitantes a la entrada del

Museo Pablo Gargallo y que son una nueva fundición de los que pasaron del barcelonés palacio de la Virreina al recinto de Montjuïc. Además de las mencionadas obras de la muestra de 1993, el museo guarda bocetos de varios de los animales y una versión del *Atleta moderno* con el título *Torso de jinete*. Procede destacar, además, el trabajo que llevó a cabo para la barcelonesa Plaza de Cataluña, del que recordaremos los pastores (Zaragoza cuenta con la maqueta en yeso del *Pastor de la flauta*), o para el parque de Montjuïc (sumaremos el boceto de *La vendimiadora* que, asimismo, guarda el museo zaragozano). Las piezas que se conservan en Zaragoza son también fundiciones en bronce a partir de los originales en escayola.

De la misma década proceden obras tan notables como *Joven española*. Desde 1920 y hasta 1923 desarrolla el denominado “intermedio del plomo”, por el uso de finas láminas de este metal, e inicia la valoración del hueco tan distintiva de su estilo. Las figuras de mujer, *Maternidad*, *Mujer sentada* o *Pequeño marinero con pipa* y *Mujer acostada* descubrirán la innovación de los “rehundidos” o concavidades, tan típicos de Gargallo en este momento. Pero casi sin solución de continuidad el artista practica desarrollos de fundamento clásico, más mediterráneos y afines al novecentismo en *Bañista* y *Aguadoras*, igual que en el *Torso de gitano*, y más depurados luego, hasta sus últimos días. *El joven de la margarita* (*El aragonés*), para el que pudo servir de modelo Picasso, corresponde a 1927.



Saludo olímpico: el atleta moderno, 1929, bronce (Foto: S. Liesa)

Ya en 1923 había entrado en la “segunda época del cobre”, caracterizada por las figuras completas y los formatos relativamente mayores, así como por preferir las superficies cóncavas, en lugar de las convexas propias de la otra etapa. En realidad, hasta 1920 (*Máscara de gitano*, hoy en paradero desconocido) los volúmenes de chapa habían



Saludo olímpico: el atleta clásico, 1929, bronce (Foto: S. Liesa)

sido convexos y todos, salvo el *Torso de mujer*, eran cabezas o máscaras. Y es muy posible que las primeras de éstas con las curvas hacia dentro o cóncavas sean, concretamente, las de la serie de broches de plata realizada en su totalidad sobre 1925. En ella se incluye una *Cabeza parisina* y varias *Cabezas de Arlequín*, conjunto resuelto con ele-

gancia, agudeza y habilidad. Algunos de los recursos utilizados en estas obras servirán después a Gargallo para aplicarlos en formatos mayores.

Hacia 1924 ensaya las “plantillas”: se trata de doce conjuntos de cartón, a manera de patrones, que Gargallo usaba para recortar en chapa metálica los diversos elementos que, una vez forjados, soldados y cincelados, compusieron algunas de las piezas significativas de su repertorio, como *Pequeña bailarina española* y *Gran bailarina*, *Greta Garbo con sombrero* o *Pequeño* y *Gran arlequín*. Los cambios de tamaño apuntan ya una de las variantes; pero hay

muchas otras que no responden a la escala, de modo que los cartones no son el modelo exacto de las obras definitivas. En otro orden de técnicas, de 1928 es el conciso bronce *Kiki de Montparnasse*, con la cabeza en hueco, y de 1929 el cobre *Romántica II*. Entonces comienza la que se denomina “época del hierro”, por las piezas características en este material que,



Kiki de Montparnasse (Ayuntamiento de Zaragoza, Museo Pablo Gargallo), 1928, bronce (Foto: P. J. Fatás)

aunque contase con precedentes, le sirve ahora para crear un mayor número de originales y de más amplio alcance.

Prácticamente hasta su muerte Pablo Gargallo continuó activo. Las obras *Homenaje a Chagall* y *Urano* (ambas de 1933) hacen muy explícito el hueco, la definición de forma y volumen por medio, precisamente, de la ausencia de masa. Compruébese en el primero, cuya interpretación compararíamos con la del cuadro del propio Chagall *Auto-retrato del artista con seis dedos*. Relaciónense las sombras y los huecos. El tema mitológico de *Urano* tiene también un tratamiento muy audaz. En el mismo año 1933 está datado el *Gran profeta* —que en el museo de Zaragoza ocupa el centro del patio interior—, obra muy conocida y característica, que puede considerarse paradigma de una culminación de los intereses de Pablo Gargallo.

Se trata de una escultura de considerables dimensiones, fundida en bronce —aunque a veces se diga que es hierro forjado— a partir del modelo en escayola (siete ejemplares numerados, tres pruebas de artista numeradas y una H.C. u “hors de commerce”, es decir, fuera de comercio).

El ejemplar del *Profeta* que tiene el museo es la prueba 1/3, propiedad de la Diputación de Zaragoza, que la adquirió a partir de las gestiones para la exposición que organizaba Federico Torralba en 1955. El proceso tuvo distintas fases, como la intervención del Ayuntamiento, una suscripción popular, una campaña de prensa y otros avata-



Gran Profeta (Ayuntamiento de Zaragoza,
Museo Pablo Gargallo), 1933, bronce
(Foto: P. J. Fatás)

res. Pero todo ello resulta secundario respecto a la categoría y el carácter significativo de la obra, que encarna, por decirlo así, el cenit del estilo de Gargallo. A propósito de su logro el artista escribía a su marchante, Bernheim: «Acabo de concluir algo que quizá le interese. Es de bastante importancia. Creo haber hallado el camino de mi tranquilidad estética; aunque no sea el camino de la tranquilidad material, ya es algo en los tiempos que corren». Sin embargo, Gargallo abordaba simultáneamente una *Academia*.

Para constatar sus diversas líneas, véanse obras, casi todas en bronce, tan distintas como el *David*, *Eco*, *Mujer del espejo*, la terracota *Muchacho en la playa* o el *Torso adolescente*, las

cinco de 1934. La primera, con su dinámica e indiscutible modernidad, muestra unos intereses muy alejados de la sensual, estilizada y fluida anatomía del *Torso*. Entre las últimas obras de Gargallo, además de algunas de las anteriores, Santos Torroella cita, por ejemplo, las datadas en el mismo año de su muerte *Picador*, en cobre, y *Torso de muchacha*, en mármol negro.

Son, pues, muy diversos los medios a que recurre, hasta el punto de que varias de sus etapas reciben el nombre del material que usa de manera predominante, aunque se valore a este artista sobre todo por sus trabajos en hierro. Se ha llegado a decir (Michel Ragon) que «la historia de la escultura de hierro comienza entre 1914 y 1920 con el español Gargallo».



La bestia del hombre (Ayuntamiento de Zaragoza, Museo Pablo Gargallo), 1904, bronce (Foto: P. J. Fatás)

José Camón Aznar se preguntaba a este respecto, con su enorme capacidad de legítimos entusiasmos: «¿Nos atreveremos a decir que en la historia de la escultura es Gargallo el artista más importante, después del Renacimiento?». Para añadir: «Ha realizado la inaudita hazaña, de la cual arranca toda la plástica moderna, de haber sustituido el macizo por el hueco, de haber dejado caer la materia inerte y quedar al aire, vivas, en ardorosa tensión, las líneas definitivas de una escultura».

DÓNDE SE PUEDE VER OBRA DE GARGALLO EN ARAGÓN

Ineludible es la visita al **Museo Pablo Gargallo**, de Zaragoza.

DOMICILIO: Plaza de San Felipe, 3. 50003 Zaragoza.

TELÉFONOS: 976 39-20-58 y 976 39-20-76 (fax).

HORARIO: laborables, de 10 a 14 horas y de 17 a 21 horas. Festivos, de 10 a 14 horas. Lunes, cerrado.

TITULARIDAD: Ayuntamiento de Zaragoza.

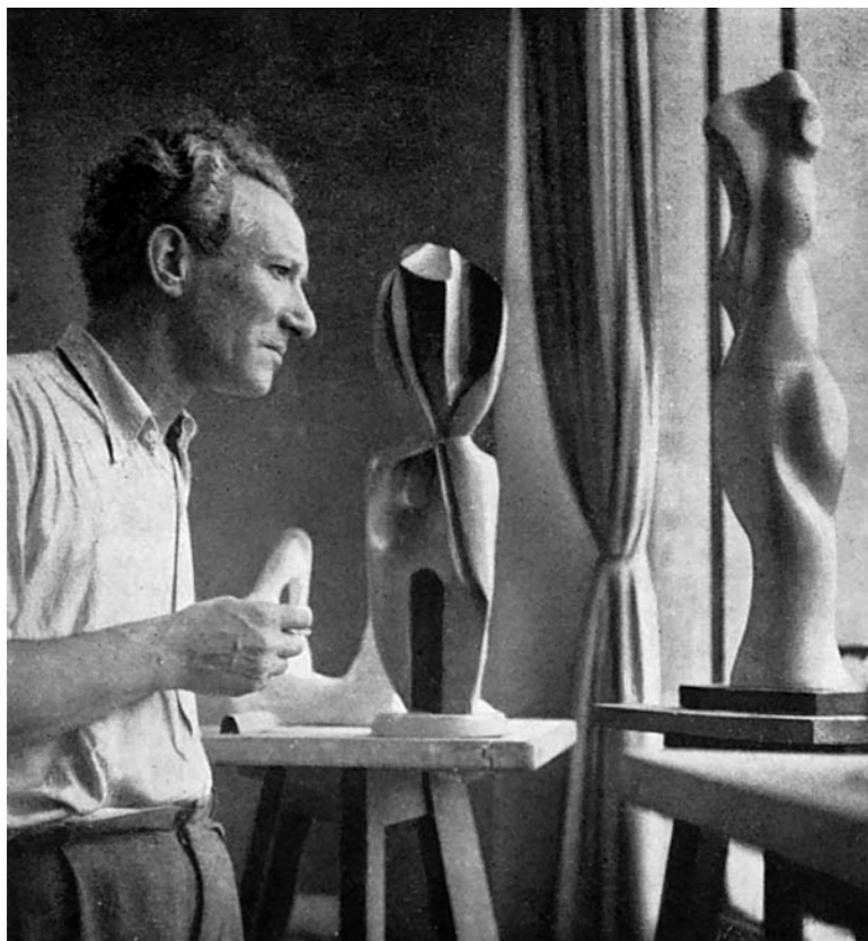
Con el nombre «Premio Pablo Gargallo», el Ayuntamiento de Zaragoza ha mantenido un importante concurso de escultura, desgraciadamente ya desaparecido, que constituía la iniciativa oficial más valiosa con que se contaba al respecto en Aragón.

HONORIO GARCÍA CONDOY



Somos conscientes de que no se ha planteado todavía el estudio en profundidad que merece, sin duda, Honorio García Condoy; existen algunas aportaciones considerables al conocimiento de su obra, pero en su mayoría hay que rastrearlas en artículos sueltos o en catálogos de exposiciones retrospectivas. Estos últimos y las publicaciones periódicas resultan indispensables, como bien sabemos, para el estudio de los movimientos artísticos del siglo XX. Puestos a buscar motivos para que un artista tan renovador como García Condoy no goce aún de toda la atención que su trabajo solicita, pensamos que quizás la escasez de empeños monumentales haya dejado su figura en un discreto segundo término respecto de otras coetáneas, incluso menos valiosas. Porque tanto sus inquietudes plásticas como el carácter progresista de sus planteamientos justifican, en cambio, el máximo interés.

García Condoy pudo servir de lazo —según estima Valeriano Bozal— entre los indicios renovadores y una incipiente vanguardia, para lo que poseía indudable aptitud. Impiden este extremo, sin embargo, la falta de difusión de su obra, sus propias vacilaciones estilísticas y su apego a formas y temas clásicos. La simplicidad de muchas de sus piezas responde, en su base, a su gran espíritu de síntesis,



Honorio García Condoy en su estudio

resultado de un profundo proceso intelectual. Como a Gargallo, cabe acercarlo al cubismo —en ciertas etapas—; pero tampoco elude otras opciones. No conviene olvidar que la vanguardia se entiende como un conjunto de tendencias interrelacionadas. Y en Condoy hallaremos muchos rasgos expresionistas, surreales y no pocas notas estilizadas y de primitivismo. En concreto, es uno de los que descubre las posibilidades del arte del África negra como ayuda a la difícil salida de los conceptos comunes para entonces. Desde un estricto laconismo, Honorio García Condoy abandona la descripción y llega al arte abstracto, tanto en el dibujo como en los volúmenes reales.

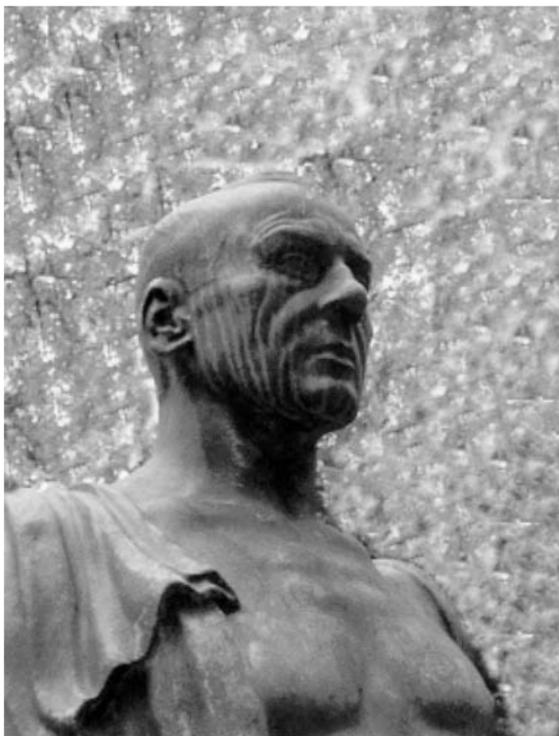
SU VIDA

Honorio García Condoy nace, en el domicilio paterno de Zaragoza (Hermanos Argensola, número 12), el 21 de noviembre de 1900; fue el undécimo hijo de Elías García Martínez y Juliana Condoy Tello. Se puede decir que creció en el seno de una familia de artistas, ya que su padre era pintor y, además, docente tanto en la Escuela de Artes y Oficios (profesor auxiliar de Dibujo de Adorno y Figura) como en el Instituto de Segunda Enseñanza de la capital aragonesa. También fue pintor su hermano, Julio García Condoy, del que, por cierto, habla elogiosamente Fernando Castán Palomar al relatar su periplo por París, Roma y América del Norte. Nada dice de Honorio, en cambio, sólo

once años más joven. De todas formas resulta difícil seguir su trayectoria en detalle, y no cabe intentarlo hasta que se investiguen más a fondo sus episodios. Para éstos, como para las etapas de su obra, las observaciones más interesantes, de carácter global, corresponden sin duda a Manuel Pérez-Lizano. Margarita Vela ha publicado también un avance de bibliografía acerca de Condoy que, si bien no agota los artículos específicos, supone una interesante aproximación.

Honorio, que se inició muy pronto en las prácticas artísticas y que, según sus biógrafos, «nunca había hecho un dibujo de niño», entraría muy pronto en la mencionada Escuela de Artes. Conviene hacer notar que, con frecuencia, al hablar de artistas aragoneses, se hace más en atención a su cuna que a su desarrollo o a su domicilio estable en la tierra que los vio nacer. A los trece años Honorio sale por primera vez de Zaragoza. Cuando un año después su madre va a buscarlo a Barcelona, sus experiencias artísticas se han enriquecido mucho en aquella ciudad, más abierta por entonces a las novedades. Pero continuó su formación en la escuela zaragozana y, según parece, organizó a los 18 años su primera exposición individual. A comienzos de los veinte tuvo que incorporarse al servicio militar en África, destino que probablemente influyó en su posterior gusto por el arte negro africano. De cualquier modo, en 1921 contribuye a la muestra que conmemoraba la muerte de Francisco Pradilla, y en 1925 al VI Salón de

Otoño de Madrid, ciudad en la que permaneció varios meses. En 1926 presentó una exposición con Ramón Martín Durbán en el Centro Mercantil zaragozano. Ese año volvió a visitar Madrid y, según Camón Aznar, conoció París.



Joaquín Dicenta, *hacia* 1922 (Foto: J. L. Capalvo)

A este momento o poco antes corresponden los interesantes encargos para el busto de *Dicenta* (hacia 1922), hoy en el parque Primo de Rivera, de Zaragoza, y para el de *Francisco de Goya* (1926), ambos realizados, pues, siendo el artista aún muy joven. Sobre todo por lo que respecta al primero, ya que ni a los 21 ni a los 22 años es frecuente recibir el encargo para un monumento público. Una fundición del segundo busto se puede ver en la placeta del Carmen, donde fue colocado en 1987. A finales de la década de los veinte vivió unos meses en Barcelona, expuso en la Sala Parés con la Sociedad de Pintores y Escultores de esa ciudad y también en el I Salón Regional de Bellas Artes de Zaragoza. Tampoco faltó a la cita madrileña, si bien pasó gran parte de aquel año en París. Pronto volvería al zaragozano Centro Mercantil, en esta ocasión con el pintor Sáinz de la Maza con quien recibió un homenaje de los amigos. También se le dedicó otro como desagravio por la injusta negativa del jurado a concederle una beca de la Diputación Provincial, y de inmediato lo encontraremos en el II Salón Regional de Bellas Artes de Zaragoza.

Entre 1931 y 1934 vive otra vez en Madrid, con varios paréntesis, puesto que viaja tres veces a París. Con la individual de 1932 en el saloncillo de *Heraldo de Aragón*, de Zaragoza, se encadenan nuevas manifestaciones de afecto amistoso, renovadas cuando obtiene una segunda medalla en la Exposición Nacional de ese año. Asisten Joaquín Gil Marraco, José Camón Aznar, José Luis González Bernal,

Julián Vizcaíno, Gil Bel y Manuel Corrales. También localizamos a Honorio en el IV Salón de Humoristas Aragoneses y, casi de inmediato, en 1933, además de ganar un concurso para una plaza de profesor de instituto de enseñanzas medias, logra una beca de tres años, otorgada por el Gobierno, para cubrir la vacante de Escultura que existía en la Academia de Bellas Artes de Roma. Hasta la primavera de 1934 no saldría definitivamente de su ciudad natal hacia la capital italiana, donde conoce a Guadalupe Fernández —su *Venus del Ebro*—, que será su novia y con la que contraerá matrimonio en la iglesia de Santa Maria in Trastévere, el 15 de julio de 1935. Poco antes, por cierto, el director de la Academia había informado de que “no estaba casado” con ella (para este periodo romano son muy útiles los datos de Jesús–Pedro Lorente). Luego expuso en la Bienal de Venecia. Pero su negativa a firmar el certificado de adhesión al régimen franquista, como le reclamaba el gobierno de Mussolini, determinó su salida del país.

Marchó a París y después a Bélgica, donde le sorprendió el comienzo de la Guerra Civil española, que le supuso la pérdida de su beca, por no ser afecto. Vuelve a París, donde fija su residencia, que desde 1937 mantuvo de manera bastante estable. De 1936 se conserva una fotografía suya en la que aparece con Federico García Lorca, Luis y Alfonso Buñuel en el homenaje al pintor Hernando Viñes, celebrado en Madrid. Dentro del ámbito parisino, a Honorio le atrae Montparnasse y se hace cliente adicto —“continuo y

obstinado”, en palabras de González Ruano— de establecimientos como la Rotonde, la Coupole, el Domne y el Select. Asienta su estudio en la calle Boissonade, número 45. Fue allí vecino de Clará y trató a varios artistas españoles residentes en la capital francesa, entre ellos el pintor murciano Pedro Flores y el canario Óscar Domínguez. Hacia mediados de los cuarenta contribuyó a la exposición colectiva *Les Espagnols de la Résistance*. Desde París organizó exposiciones en varias ciudades europeas, como Amsterdam, Zurich y Milán, así como, muy probablemente, en América, al menos en Buenos Aires.

Tras la liberación de Francia, al final de la II Guerra Mundial, se establece en las proximidades del valle del Ródano, en Ardèche. Gran relevancia, desde la perspectiva actual, tiene su desplazamiento a Checoslovaquia en el periodo 1946–1948. Finalizado el conflicto bélico, ese país había reanudado una intensa vida cultural que, por lo que se refiere a la plástica, se iniciaría con una importante muestra de artistas españoles residentes en París: se inauguró el 30 de enero de 1946 y estuvo abierta hasta el 23 de febrero, en el edificio Manés de Praga y bajo el título *Arte de la España republicana*. Entre los participantes figuraban Honorio García Condoy, Francisco Bores, Óscar Domínguez, Antonio Clavé, Apeles Fenosa, Julio González, Baltasar Lobo, José Palmeiro, Joaquín Peinado, Ismael Gómez de la Serna, Picasso o el aragonés Manuel Viola, entre otros. Entre las razones por las cuales la colectiva merecía

el mayor aprecio se destacaba, según el diario del Partido Comunista Checoslovaco *Rudé Právo*, su demostración de «qué original fuerza nacional puede mantener al artista en un ambiente ajeno».



Los españoles de París: Condoy, Clavé, Viola y Flores con Pribyl, Mizera y Janacek en una brigada de trabajo industrial, en Praga (1946)

Se suceden luego, a lo largo de tres años, varias exposiciones de españoles afincados en París. Honorio García Condoy participa en las tituladas *Dibujos de los pintores de la España republicana*, en Brno, y *Españoles de la Escuela de París*, en Praga. Además, inaugura individualmente en Praga y en Bratislava.

De todo ello ha recogido catálogos y artículos de prensa el cuidadoso estudio realizado por Pavel Stepanek, quien anota también, a manera de segunda etapa en la fortuna crítica de Condoy en Checoslovaquia, la presencia del artista en muestras posteriores a su muerte, como *Dibujo francés de los siglos XIX y XX de colecciones checoslovacas* (1963) y otras varias en los años setenta y ochenta. La última de ellas, en 1985, fue la titulada *Artistas españoles de la*

Escuela de París. Una mirada a las colecciones de la galería Morava de Brno.

En 1951 estuvo durante unos días en Zaragoza, cuyas calles recorrió descubriendo las novedades que le enseñaba Andrés Ruiz Castillo, a quien comentaría su intención de exponer en Bruselas. Tras unos días en Valencia, invitado por José Martínez Ortiz, vuelve a París en 1952, para retornar a Zaragoza en el mismo año al sentirse ya enfermo, aunque no tuviese síntomas aparentes de gravedad. Visita Requena como si tratase de buscar sus raíces, ya que allí había nacido su padre, para ir luego a Valencia, donde estaban sus hermanas Pilar y Petra. Pero pronto se iba a desarrollar, con enorme rapidez, el cáncer pulmonar que padecía.

Regresó de nuevo a Zaragoza, donde fue ingresado en el sanatorio del paseo de Ruiseñores. Trasladado a Madrid, el día 1 de enero de 1953 fallecía un artista que el mencionado Ruiz Castillo describe con estas palabras: «Delgado, rubio, con su torpe desaliño en el vestir, con las manos metidas en el bolsillo del pantalón, y con los ojos cargados de sueño y de vapor de alcohol. De carácter oscuro y retraído que, a veces, bordeaba la violencia, idealista y rebelde. Cuando trabaja se cierra aún más en la soledad y el silencio, con absoluto desdén, que incluso desconocía las más elementales reglas de la cortesía, para todo lo que le rodeaba».

PRINCIPALES OBRAS Y ETAPAS

Igual que se alude a las abundantes lagunas en la biografía de García Condoy, cabe decir que falta también un catálogo científico de su obra y que son muy escasas las fichas completas sobre sus piezas, pese a las muestras monográficas que se le han dedicado tanto dentro como fuera de Aragón. Sea como fuere, aunque sin muchos datos precisos, suele decirse que hasta sus 21 años, a comienzos de la década de los veinte, Honorio no muestra una opción estilística definida. Ello suele atribuirse a las limitaciones de su periodo formativo y a las exigencias de orden económico que le empujaron a la realización de obras gratas, de venta fácil, cuestión siempre azarosa si se pretenden novedades. Camón Aznar —que hizo su primera crítica precisamente sobre Condoy— afirma que, por entonces, Julio Antonio (el enérgico renovador de la escuela castellana) había desnudado la escultura oficialista, «tan engurruñada y placera», y había descubierto en su viril desnudez a la raza y a la tierra. Se adhiere Honorio a tales propuestas, sin que las olvide ya por completo en etapas posteriores. Las reconoceremos en ese *Beethoven* que el ilustre crítico aragonés consideraba una de las primeras aportaciones de Honorio.

Julio Antonio inspira los temas representativos que Condoy llama *Raza aragonesa* (como los *Bustos de la raza* de su admirado maestro), entre los que se encuentra la *Moza*

de Ejea de los Caballeros. El influjo estaría muy presente en la intensa cabeza del mencionado compositor, así como en un busto que Condoy realizó siendo todavía muy joven, hacia 1922, el de *Dicenta*: esta obra, que costearon el Ayuntamiento de Zaragoza y *Heraldo de Aragón*, se ubicó en 1928 en la plaza de Salamero y hoy se halla en la glorieta de Dicenta del parque Primo de Rivera, de Zaragoza. Aparece aún más claro en el busto de *Francisco de Goya* (1926), que descubre evidentes relaciones con el que Julio Antonio creó para el gran pintor aragonés en Fuendetodos, cuyo boceto se halla en el Museo de Arte Moderno de Tarragona. A su vez, detectamos en éste la estela de Rodin. Del *Goya* de García Condoy, cuyo modelo en yeso guarda el municipio zaragozano, se puede ver un bronce en la placeta del Carmen, como arriba se indica. Puesto que no van a disponer de un apartado propio, conviene aludir, aunque sea de pasada, a los dibujos. De los primeros pronto se afirmará que eran hermosos, con relieve a lo Bourdelle, pero sin su teatralidad, puesto que al gran artista francés le gustaba dramatizarlos.

A partir de 1928, García Condoy crea figuras de regusto mediterráneo y arcaico que siguen la estela de Maillol y de los exvotos de la antigua cultura de los iberos. Ya en 1929 tenemos el *Desnudo de mujer en pie*, en el Museo Camón. Se trata de un bronce que, sin perder el lazo con cierto realismo, aborda las desproporciones anatómicas y no apura pormenores del rostro, mantenido en términos simples.

El mismo centro conserva dos esculturillas en madera de boj barnizada, ambas con el título *Desnudo de mujer* y datadas entre 1927 y 1929, como algunas otras semejantes que conservan coleccionistas particulares. Pero, aunque en Condoy no se aprecie una evolución siempre lineal, quizás deberíamos suponer que es anterior el *Desnudo femenino número II* de la Exposición Nacional de 1964, más clásico. Lo mismo vale para otro desnudo de la colección Castro Reñina, que parece un paso hacia los esquemas inspirados en las artes de las culturas negras. Éstos constituyen, sin embargo, un problema —al que ya hemos aludido a propósito del servicio militar— que conviene ver en párrafo aparte.



Desnudo de mujer II, bronce de la Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964



Desnudo femenino, de hacia 1928, madera, vistas frontal y posterior (Foto: C. Villarroya)

Se apuntaba antes que tal vez conociera el arte africano cuando cumplía exigencias castrenses. Pero lo cierto es que esa influencia no se hace patente en su obra hasta 1927 o 1928. Pesan entonces los fetiches tribales, aunque en sus desarrollos filiformes —muy alargados, casi como hilos— Condoy destierre cualquier posible tosquedad venida del primitivismo, en aras de un elegante refinamiento. En la antes aludida Exposición Nacional de 1964 hubo un par de maderas de esa clase, inmediatamente expuestas en Zaragoza y sobre las que el firmante realizó una temprana crítica. Su

alargamiento (una forma de estilización) recuerda, con cierta distancia, el de ciertos “debles” o figuras antropomorfas que la etnia senufo utiliza para propiciar la fecundidad de la tierra. En las proporciones de Condoy, la cabeza viene a suponer un octavo del total de la pieza, mientras las siete partes restantes se dividen casi con exactitud entre cuello, torso y piernas. La relación de la altura con las otras dos medidas responde, además, al material, al boj en concreto, que no permite anchura. Este ciclo se cuenta entre los de mayor carácter en el artista.

De 1930 data uno de los seis medallones que hizo para la casa del poeta Alberto Casañal. En Roma —desde 1934— descubre el futurismo y luego, en París —desde 1937—, se adentra en el conocimiento general de otras vanguardias, de cuyas variantes le interesará mucho el cubismo. Desde esa ciudad envía un busto de *Lope de Vega* en yeso. Tras un periodo en el que predominan los rostros hieráticos con recuerdos de la plástica griega, muestra, según señala Pérez-Lizano, alusiones a artistas como Laurens, Zadkine y Moore; pero las incuestionables similitudes con este último eran sin duda una simple coincidencia, puesto que cuando Honorio vio sus obras en París, exclamó: «No sabía nada de él, su nombre me era totalmente desconocido». Le interesaron, desde luego, el vacío y las tensiones que equilibran lo estático y lo dinámico, la forma llena y el hueco. Lástima que Raymond Creuze, que lo interpreta tan bien, no haya trazado una trayectoria más sistemática para Condyo, ni ofrezca un conjunto de



Figura VII, de la *Exposición Nacional de Bellas Artes, 1964*

fechas que hubiera sido verdaderamente útil. Lo cierto es que la mayoría de las obras de ese tiempo no está datada, por lo que resulta difícil situarla, ya que en la evolución del artista hay vueltas atrás. De modo que en medio de una serie que sí hemos ubicado encontraremos alguna pieza, fechada, que responde a una problemática anterior.

Entre 1929 y 1932 se sitúa el bronce negro pulido *Mujer acostada*, del Museo Camón Aznar. Se le supone fecha próxima, quizás algo anterior, a la escayola del mismo título y desarrollo, modelo del citado bronce, que estuvo en la Exposición Nacional de 1964 (número I del catálogo). Las otras piezas que de entonces se reproducen deben de corresponder, si atendemos a su carácter de síntesis con un mínimo de elementos en la figura, a fechas bastante más tardías, quizás a comienzos de los cincuenta. Cerca de 1933 realizó el relieve *Las aguadoras*, también conservado en el Camón. Varias piezas de las que se presentaron en la Lonja como propiedad de Raymond Creuze deben ser datadas entre 1934 y 1940, pero muchas otras son muy



Mujer tumbada, bronce, colección Creuze

posteriores. En el Museo de Zaragoza, la más antigua se clasifica de forma genérica en el segundo cuarto del siglo XX, y las otras tres entre 1940 y 1950. Parece que introduce las perforaciones desde 1947. Y al menos desde 1949 su interés recae sobre el surrealismo, como demostrarán los dibujos a los que luego hemos de aludir.

Suponemos que los planteamientos agudamente simplificados, de extrema sencillez, siempre a partir de la figura humana incluso cuando proceda llegar a considerarlos abstractos, son característicos de los últimos diez años en la vida de Honorio García Condoy, o bien desde 1945 en adelante. Entran los rostros planos, sin detalle; las superficies cóncavo-cóncavas en las que dominan los ritmos; las formas helicoidales; las colas sirénidas o el repetido uso de zonas vacías. Nótese que, si bien hay casos en los que ningún pormenor autoriza a identificarlos con un cuerpo, sus proporciones o medidas relativas guardan un parentesco más o menos remoto con las anatómicas. Lo cual —debemos añadir— no es raro en la escultura contemporánea. Sobre estas bases se sitúa, hacia los años cincuenta, buena parte de las obras escultóricas reseñadas en los catálogos; pero también hemos de admitir que algunas piezas no encajarán en una supuesta línea evolutiva. En el Museo Camón, por ejemplo, atribuimos a cerca de 1950 la *Figura de mujer*, muy progresiva y sólo atenta al volumen esencial, mientras que el retrato del fundador del centro, con rasgos realistas, casi de máscara, se ubica sobre 1951.



*El Pensador, 1948, en madera
(Ayuntamiento de Zaragoza)*

A modo de epílogo procede tratar otra faceta de Condoy. Hace al caso recordar que suelen admitirse en la denominación “dibujo” casi todos los originales sobre papel, aunque excluyamos, desde luego, la gráfica, la obra grabada (el Museo de Zaragoza guarda una litografía). La mayoría de las obras que conocemos son lápices, acuarelas, tintas o plumas —según el catálogo del 83, en el que, una vez más, hay que insistir sobre la carencia de fechas— y técnicas mixtas. Claro que Honorio anduvo antes por pagos picassianos, pero estamos ahora en torno al momento en que se apreciaba en su producción un repunte surrealista. Condoy se mueve entre esta tendencia, el expresionismo y el cubismo, como ya pudo comprobarse desde el homenaje en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1964.

Recordaremos que se trata de dibujos de escultor, muy pendientes, en consecuencia, de las masas y sus contrastes, muchas veces como si fuesen a ser traducidos a volumen real, si bien su temática descubre grupos de varios personajes, más allá de lo que Honorio suele llevar al trabajo de bulto. Abundan las caras sin ningún rasgo, las siluetas quebradas en ángulos agresivos, junto a las redondeadas y hasta algún ovoide. Tampoco faltan las propuestas de hueco. Quizás sea aquí, en los tratamientos descriptivos más complejos, donde podamos atisbar las posibilidades de Condoy para obras de mayor empeño y magnitud. Camón Aznar, para quien era uno de sus escultores predilectos, llega a decir que «sólo hemos podido recoger las migajas de su genio», haciendo referencia a que, por lo general, no dispuso de materias definitivas, como la piedra o el bronce, para llevar a término grandes formatos.

«Era bueno —resume Raymond Creuze, su galerista—, modesto, discreto, cordial, entusiasta. Cumplió plena, alegremente, su irrefutable doctrina: trabajar como un león.»

DÓNDE SE PUEDE VER OBRA DE CONDOY EN ARAGÓN

Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar

Espoz y Mina, 23. 50003 Zaragoza

Posee siete esculturas y cuatro dibujos del artista.

HORARIO: De martes a viernes, de 9 a 14,15 horas y de 18 a 21. Sábados, de 10 a 14 y de 18 a 21. Domingos y festivos, de 11 a 14 horas. Lunes, cerrado.

TITULARIDAD: Ibercaja. TELÉFONO: 976 39-73-87

Museo de Zaragoza

Plaza de los Sitios, 6. 50001 Zaragoza.

Guarda tres esculturas en bronce y una obra sobre papel.

HORARIO: de martes a sábado, de 9 a 14 horas. Domingos, de 10 a 14 horas. Lunes y festivos cerrado.

TITULARIDAD: estatal.

TELÉFONOS: 976 22-23-78 y 976 22-21-81

De carácter público pueden verse en Zaragoza dos bustos realizados por Honorio García Condoy: el de *Dicenta*, hecho hacia 1922, como arriba se indica, ubicado hoy en el parque Primo de Rivera, y el de *Francisco de Goya*, que se remonta a 1926. Una fundición del segundo se halla en la placeta del Carmen, donde se colocó en 1987.

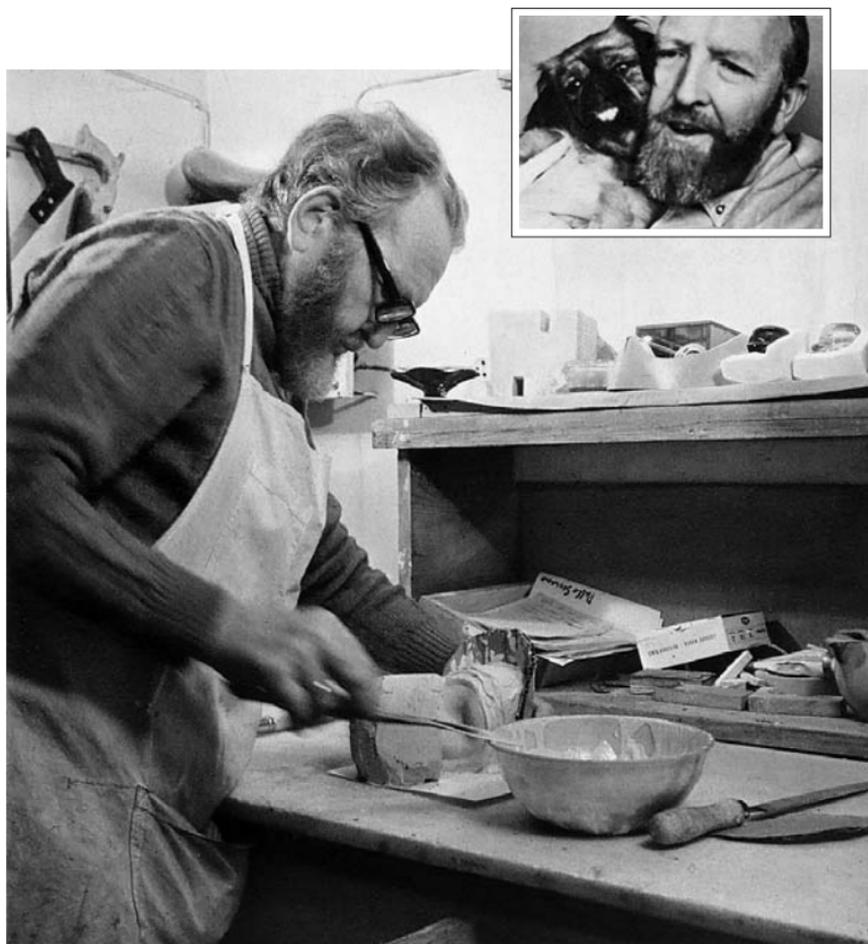
Además, el Ayuntamiento de Zaragoza posee algunas obras de Condoy, no tan accesibles, una de las cuales (*El pensador*) ha sido robada recientemente.

PABLO SERRANO AGUILAR



A partir de una formación artesanal que le sirve de base, se suele vincular a Pablo Serrano con las tradiciones barrocas y luego expresionistas. Pero desde su vuelta a España y viajes por Europa desarrolla otras posibilidades progresivas, evoluciona mucho e incluso llega hasta el abstracto. En algunos de sus conceptos de espacio entra pronto el cubismo. De manera muy explícita queda esto reflejado en sus últimas obras, que vuelven sobre Picasso y sobre el tema musical, tan insistente en las vanguardias históricas, quizás por el problema de las sinestesias, es decir, de las sensaciones propias de un sentido que se obtienen a través de estímulos recibidos por otro. Tampoco debe olvidarse que la mayor parte de la terminología plástica se tomaba entonces de la música. Recoge Serrano esos principios a través de una recuperación del pasado que responde a una de sus constantes: la racional y analítica. Junto a la que siempre manifestará otra: su profunda preocupación de carácter ético por el hombre.

Este humanismo, que Pablo Serrano nunca olvidará, ni siquiera en la fase aludida, encuentra camino más fácil desde una vertiente expresionista o, en todo caso, desde tendencias supraracionales (por encima de la razón o incluso contra ella). Lo objetual tiene un eco dadaísta y la *presen-*



Pablo Serrano trabajando en su taller y con su perrita Catalina en 1972

cia de una ausencia o las *puertas* no niegan raíces en el arte metafísico, como muchas de las contraposiciones interno–externo o la particular problemática de la luz. Pero su trabajo más puntero marcha paralelo con otras opciones más fáciles de asimilar por los entes públicos o los encargantes de peso. Por ello los retratos, sin resultar infieles a sus principios ni renunciar a la actitud expresiva, pueden asumir cierta condescendencia o facilitar, al menos, su lectura. En mayor medida aún sucede con bastantes monumentos públicos. Por otra parte, nadie como él obtiene tantos nombramientos de prestigio, cargos y premios, así como invitaciones para participar en importantes exposiciones colectivas, sobre todo en la segunda mitad de su vida. Sus treinta últimos años hacen que cualquiera de sus biografías, por poco detallada que se pretenda, se convierta en una auténtica lista o carrera de honores.

VIDA

Hijo primogénito de Bartolomé Serrano Julián y Concepción Aguilar Blasco, Pablo vino al mundo el 10 de febrero de 1908 en Crivillén (Teruel), de donde era natural su madre y donde su padre desempeñaba la plaza de veterinario titular. Algunos de sus biógrafos retrasan la fecha de su nacimiento hasta 1910. De manera que son más seguros el día y el mes, por las celebraciones sucesivas de sus aniversarios, que el año concreto en el que Serrano nació.

Tales problemas se suelen resolver acudiendo a la partida de nacimiento, cosa imposible en el caso que nos ocupa, ya que la iglesia de Crivillén fue incendiada durante la Guerra Civil y se destruyeron los libros de registro. Cabe recurrir a la memoria de familiares y vecinos, porque el propio artista, como es lógico, no pudo aclararlo. Eduardo Westerdahl dice que las dudas le confieren cierto halo de intemporalidad, como el de algunos personajes antiguos. Pablo Serrano se inclinaba por el dato más tardío que, a fin de cuentas, le hacía más joven. Pero se conserva un retrato suyo de 1912, hecho por M. Melchor y que ya publicaba Westerdahl, en el que Serrano no tiene el aspecto de un niño de dos años.

La familia, con cinco hijos, tuvo problemas económicos, puesto que el padre perdió su plaza de veterinario y hubo de trasladarse a Zaragoza, donde parece que Pablo estudió en las Escuelas Pías; y seguramente adquirió pronto sus primeros conocimientos artísticos, si no lo había hecho ya en su pueblo. El caso es que Bartolomé Serrano logra nuevo acomodo profesional en Dicastillo (Navarra) y quizás por entonces, en 1920, Pablo ingresa como interno en las Escuelas Profesionales Salesianas de Sarriá, en las que estudia hasta 1925. Cursa las disciplinas de Talla y Decoración; sus profesores le forman en imaginería tradicional, con nivel artesano, y emprende actividades complementarias, como la música. Tiempo después presumirá de haber tocado el oboe en la banda del centro.

Entra en el Noviciado de los Salesianos también en 1925 y, como servicio a esta comunidad, marcha a Rosario de Santa Fe, en la Argentina, donde permaneció desde 1929 hasta 1935, consagrado a la enseñanza artesanal de la escultura y la orfebrería —gusta también de trabajar con marfil— en el Colegio de San José. Para la cripta de este colegio realizó, seguramente, unas puertas de bronce, a las que se suman relieves en yeso



Pablo Serrano niño, por M. Melchor (1912)

e imágenes en madera. Abandona la condición religiosa y marcha a Montevideo. En Uruguay permanece durante dos décadas y continúa, en principio, como profesor de las Escuelas Salesianas. Pronto se le documentarán obras de tema religioso y retratos, entre los que se encuentra el busto del presidente del país, *Doctor Gabriel Terra*. En 1939 concurre al III Salón de Artes Plásticas de Montevideo y obtiene el premio especial para artistas extranjeros por un

desnudo masculino: *Alexis*. Entre 1939 y 1944 participa en el grupo *Paul Cézanne*, del que se considera uno de los fundadores. Contrae matrimonio en 1938 con María Lucía Real, con quien al año siguiente tuvo un hijo, Pedro Bartolomé.

Para entonces se había desvinculado ya de los Salesianos; pero sigue con la escultura sacra, aunque más simplificada y nítida. En 1940 concursa en el IV Salón Nacional y obtiene una nueva medalla de plata, galardón para artistas extranjeros, con un dibujo. Después, como uruguayo —puesto que se nacionaliza sin perder la ciudadanía española—, logra el segundo premio del V Salón por la obra *Madre*. Obtiene premios en concursos para monumentos y en los salones de 1942 y 1943. Su éxito oficial, sin embargo, no llega hasta 1944, con la medalla de oro en el VIII Salón por el desnudo femenino *Adolescencia*, a la vez que Torres García alcanzaba un polémico gran premio de pintura.

Los sucesivos salones de carácter nacional y otros en Uruguay premian a Serrano en diversos grados. Consigue una plaza, que no llegó a ocupar, de profesor de Modelado en la Escuela de Industrias de la Construcción de la Universidad del Trabajo de Uruguay. Vuelve a ser premiado en el Salón del año 47, de nuevo con un desnudo femenino, *Fuente*. También acude a Buenos Aires para el Salón Nacional de Argentina, pero sin éxito.

En 1950 sustituye al maestro de Modelado de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad del Trabajo, centro en el que luego desempeñará la docencia de Talla en Madera. Contemporánea es la primera efigie del *General Artigas*, y al año siguiente termina los monumentos al *Himno Nacional* y al pedagogo *José Pedro Varela*. Sigue en los circuitos oficiales competitivos, aunque su medalla de oro en el XV Salón, el desnudo *El niño del río*, haga muchas menos concesiones que antes. Hasta 1953 talla dos hojas para una puerta de caoba en el Palacio de la Luz. El mismo año inaugura su *Monumento a José Gervasio Artigas* en la ciudad de Rivera. Recibe una nueva medalla de oro en el XVIII Salón con *Baruch*, una pieza de emotiva expresividad. Estamos en 1954, data que corresponde también al *Monumento al doctor Berruti*. Se despide de América en 1955, año en el que presenta un busto al *Doctor Francisco Espínola*. Tras su marcha, tiempo después, se inauguran los de *Joaquín Secco* y *Manuel Magariños*.

Llega a Barcelona el 30 de julio de 1955, pero hasta 1957 no hace su primera exposición individual en España. Claro que desde el principio le abre muchísimas puertas el gran premio de la III Bienal Hispanoamericana de Arte que, *ex aequo* con Ángel Ferrant, merece Pablo Serrano por su *Joseph Howard*. Conoce a Juana Francés y efectúa varios viajes por Europa. Además de España visita Francia, Bélgica, Holanda, Alemania, Suiza e Italia. Expone en Madrid y



Cabeza de Joseph
Howard, 1953, *bronze*

es miembro fundador, con otros artistas, del grupo *El Paso*, principal exponente de la vanguardia madrileña, cuya primera colectiva se presenta en la galería Buchholz. Realiza exposiciones personales en Zaragoza y Barcelona y, en 1958, en París. También es invitado a la propuesta *Art du XXI Siècle* en Charleroi (Bélgica) y suma dos nuevas muestras en Madrid, el Salón de Mayo de Barcelona, la Feria Internacional de Munich, el Stedelijk Museum de Amsterdam, en Milán y en la ciudad bávara de Aschaffenburg.

Corresponde a 1960 su presencia en el MOMA (Museum of Modern Art) de Nueva York, en la muestra titulada *Spanish Painting and Sculpture*. Durante un bienio recorre los principales museos estadounidenses y se le invita a importantes colectivas en Estados Unidos, Francia, Italia e Inglaterra. Merece el premio *Julio González* de la crítica en el Salón de Mayo de Barcelona y continúan las invitaciones, ahora para Argentina, Inglaterra, Italia, Suiza y Estados Unidos. En 1962 obtiene plaza de honor en la XXXI Bial de Venecia, a la que lleva la secuencia *Bóveda para el Hombre*. En 1963 realiza la gran bóveda de entrada a la Hidroeléctrica del Salto de Aldeadávila (Salamanca). También expone, solo o con Juana Francés, en Madrid y Barcelona. En 1964 es elegido miembro del Colegio de Aragón por la Diputación de Zaragoza.

Tras el monumento a *Antonio Machado* en Baeza, inicia el año 1967 con la comparecencia en la galería Juana



Serrano con su Cristo de México, fundición, 1960

Mordó de Madrid. Acude a las ciudades canadienses de Toronto, Ottawa y Montreal, y después a Nueva York y Providence, en EE.UU. Realiza en ese año el *Monumento a Isabel de Castilla* en Puerto Rico. Otra vez inaugura en diversos lugares de Estados Unidos, Italia y Alemania. La Diputación de Zaragoza le otorga su Premio «San Jorge». La lista de sus monumentos se enriquece con los de *Miguel de Unamuno* en Salamanca (1968) y *Benito Pérez Galdós* —con urbanización del entorno— en Las Palmas de Gran Canaria (1969). Participa en exposiciones en Rotterdam, Zaragoza (*Grandes maestros aragoneses*, Diputación) y, por fin, Amberes.

Instala en la Ciudad Universitaria de Madrid el *Monumento a Gregorio Marañón* (1970). Presenta numerosas exposiciones en España y el extranjero, algunas en compañía de Juana Francés. En 1971 obtiene dos premios en Budapest y entra a formar parte de la Real Academia de Letras y Artes de Flandes, en Bélgica. Se le nombra hijo predilecto de Teruel y realiza su *Poseidón* para la central del Banco Hispano Americano en Madrid. Dona a Santa Cruz de Tenerife su *Homenaje a las Islas*. Recibe en 1975 un encargo de París para el modelo de la medalla conmemorativa del centenario de Antonio Machado. Ese año se le otorga también el título de hijo adoptivo de Zaragoza y el premio «El Batallador» de la misma ciudad; y es nombrado académico de honor de la Real Academia de San Luis, también de Zaragoza.

En adelante continúan las individuales y la participación, como invitado, en grandes colectivas de distintos ámbitos. En 1976 coloca sus grandes unidades—yunta *Espíritu del Mundo* en la Universidad de Houston (Texas, EE.UU.). El Ministerio de Cultura de Francia le distingue como caballero de las Artes y las Letras y realiza el *Mausoleo de la Familia March* en Palma de Mallorca. Obtiene diversos cargos y honores: asesor del Consejo Superior del Patrimonio Artístico; medalla de oro de las Bellas Artes; académico de la Real Academia de San Fernando, de Madrid; medalla de oro de la ciudad de Zaragoza; miembro del Instituto de España y socio de honor de la Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo.

Durante el último lustro de su vida se añaden aún más distinciones: vocal del Patronato del Museo Español de Arte Contemporáneo; medalla de honor de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Premio «Príncipe de Asturias» de las Artes. Realiza el *Monumento a Félix Rodríguez de la Fuente* en Burgos y trabaja en el de *Elio Antonio de Nebrija*; inaugura el de *Antonio Machado*, en Baeza; es nombrado doctor *honoris causa* por la Universidad de Zaragoza y miembro del Comité de Honor de la Asociación Pro Derechos Humanos.

Poco antes de morir, inaugura el *Monumento a Indalecio Prieto* en Madrid y recibe el Premio «Aragón» de las Artes por la Diputación General de Aragón. Muere en Madrid el 26 de noviembre de 1985.



Relieve de la Virgen para la fachada del Pilar (1963-69)

PRINCIPALES OBRAS Y ETAPAS

Procede eludir aquí la mención de los monumentos, puesto que los principales han sido reseñados como hitos en la biografía, al menos los que el artista inauguró en España y en el extranjero. Los que se conservan en Aragón merecen capítulo aparte. También se dedicará menor extensión a sus primeras etapas, pasando prácticamente por alto, con lo ya dicho, su estancia en Argentina. En cuanto a las dos décadas vividas en Uruguay, al principio se le llama “escultor religioso” y se mueve en un campo tradicional. Fuera del tema sacro, bastará el recuerdo de retratos como el del presidente *Doctor Gabriel Terra* o piezas como *Alexis* (desnudo masculino que recibe, según queda dicho, el premio especial para artistas extranjeros en el III Salón de Artes Plásticas de Montevideo, en 1939). Con la escayola *Madre*, sólida de formas, se le premia, ya como uruguayo, en el V Salón. Y en el VIII, el de 1944, alcanza medalla de oro por *Adolescencia*, un desnudo femenino en piedra artificial, mejor concebido que terminado. Luego vuelve al desnudo femenino con *Fuente*.

De 1949 se conservan en el Museo Pablo Serrano de Zaragoza estilizados toros en piedra y bronce que consagran la idea de bloque, y de 1953, el *Hombre andando por la playa*, figurativo, expresivo y dinámico. Una de las obras más libres de la estadía americana de Serrano fue *El niño del río*, que obtuvo una medalla de oro en 1951. También

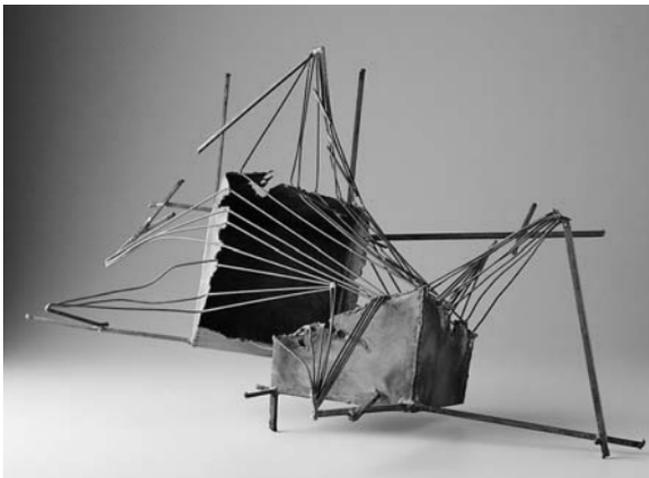
tienen calidad las puertas de caoba para el Palacio de la Luz de Montevideo y la obra que fuera nueva medalla de oro en 1954, titulada *Baruch*, francamente inmersa en el expresionismo y muy evolucionada. Por entonces da Serrano los primeros pasos hacia el abstracto; pero tampoco olvida, cuando la circunstancia los admite, factores de compromiso ideológico. Con *Salto alto*, a la que el propio artista llamó “escultura espacial”, obtiene una beca e inicia así un nuevo periodo con su llegada a España. De las obras que presenta a la III Bienal Hispanoamericana de Arte, *Sol y Joseph Howard*, la primera supone, con el motivo del niño tomando el sol, una especie de límite para las fases precedentes, mientras que la segunda, que obtiene el gran premio, expresa con su masa por sí, enérgica y feliz en su deformada síntesis, y anuncia algunas de sus cabezas posteriores.

Las distintas etapas que se enumeran a partir de ahora pueden seguirse casi por completo en el museo que el artista tiene dedicado en Zaragoza. A su llegada a Europa, estudia Serrano la plástica cubista y postcubista y se interesa por la obra de Julio González. Parece que en 1956 inicia las experiencias para la *Quema del objeto* que desarrolla entre 1957 y 1959. Entran antes los hierros —con piezas encontradas—, que repercuten en ulteriores periodos. El artista alude al hallazgo casual en uno de sus textos cuando dice: «Un día entré en una chatarrería y observé clavos de derribo y chapas de hierro. Sentí deseo de agrupar

todos esos elementos y ordenarlos. Trabajé intensamente hasta lograr imprimirles la emoción sentida y me encontré cómodo». Enfatiza así el *objet trouvé* (“objeto encontrado”), que bien sirve para lo que Westerdhal llama *Ordenación del caos*. Y enlaza una creciente valoración del espacio libre entre los elementos materiales, así como el interés dominante por el nexo dinámico entre los dos aspectos de la realidad, lleno y vacío, que la configuran como cara y cruz de la misma moneda.

Tampoco olvidaremos que en 1957 se funda *El Paso*, aunque éste no se aborde aquí por extenso, ni que Pablo Serrano enriquece la contribución aragonesa al grupo, activo hasta 1960, cuando sus miembros afirman que «por razones de incompatibilidad de criterios no necesarios de exponer aquí» han decidido «terminar su labor conjunta dentro de la comunidad española». Por esas fechas Serrano acentúa su interés hacia los elementos dinámicos y rítmicos, y en 1959 expone en Madrid sus *Ritmos en el espacio*, con acero inoxidable.

Continúa a finales de los cincuenta lo que el propio artista denomina *Drama del objeto* y que define con la cita *Quema del objeto, presencia de una ausencia* —que implica una actitud conceptual, teñida de metafísica—; en estas obras se ha de valorar el espacio vacío que resulta de lo que el fuego consume y hace desaparecer. Aranguren habla entonces de «espacio y expresión en la vida y para la



Drama del objeto, 1958, chapa, varillas y alambres (Foto: Fundación Serrano)

vida, referidos al hombre, creados por él» y el escritor añade: «Quemo el espacio vivido existencialmente, no emocionalmente».

En 1962 se presentan en Roma las *Bóvedas para el hombre*, un poco anteriores y derivadas de la previa *desocupación de un espacio*. Con ellas enlazan los *Hombres bóveda*, en modalidades que se prolongan durante una década. De las primeras dice Serrano que suponen «estructuras elementales del espacio protector».

También se sitúan en esas coordenadas, según sus propias palabras, las *Lumínicas* o la “luz que deja la presencia

de una ausencia”, es decir, consecuencias de la raíz ya citada. Las *Bóvedas lumínicas* implican una recapitulación.

Todavía en 1962 aborda un conjunto de formatos menores bajo el título *Divertimentos en el Prado*, que proporcionan irónicas versiones sobre cuadros famosos (de Goya, Velázquez y otros grandes maestros), dentro de un talante expresionista que Serrano nunca abandona por completo. Aunque la crítica perciba su carácter de pasatiempo o desahogo, también estamos ante una difícil y resuelta transferencia entre dos vehículos distintos, el bidimensional y el tridimensional (la pintura y la escultura).

Podemos interpretar que constituyen un paréntesis, como hacia 1965 el intermedio de los *Fajaditos*. El término conserva en la jerga delincuente o germanía su significado histórico que designa a los perseguidos o marginados; habla, en consecuencia, de ataduras que esclavizan y coartan la libertad, y hacia estos seres envueltos, sujetos e incluso con mordaza en la boca o venda en los ojos, envía el artista su mensaje solidario. La condición miserable, sometida, se convierte en testimonio, en denuncia y hasta en un atisbo de futuro, casi en una promesa amenazadora para el opresor. Vale la pena insistir en ello, porque indica que Serrano no pierde su humanismo ni renuncia a preocupaciones sociales.

Siempre según los datos revisados por su hijo, desde 1967 expone *Hombres con puerta* en la muestra del Museo

Guggenheim de Nueva York, aunque los precedentes de esta serie se remontan a 1965. Desde un punto de vista ideológico, estas obras no difieren tanto del bloque citado antes, los *Fajaditos*, de manifiesto compromiso, aunque las formas deriven de los planteamientos con bóveda interna y hasta de las quemas de objetos antes aludidas. Dice Serrano que «al *hombre*, material de incertidumbre, de materialidad opaca, tan opaco como el cubo sin quemar, [hemos de abrirle] la *puerta* para comunicarnos». Cada vez más inquieto por los seres humanos, acentúa cuanto alude a su doble condición (espíritu–materia), que se traduce en dos espacios distintos: el interior brillante, pulido a espejo, que refleja la luz, y el exterior oscuro, rugoso, en el que aquélla



Unidad–Yunta, de entre 1973 y 1976, bronce (Foto: Fundación Serrano)

se entretiene. Quizás desde 1966 y hasta fechas más tardías ejemplifica esta tendencia con sus *Unidades-yunta*, espacios luminosos por los que traban contacto los individuos. Encajan a modo de macho y hembra; pero no tanto como cuerpos, sino como portadores de alma, sin perder por ello su materialidad ni las sugerencias sensuales.

De su ajuste emanan, sin duda, muchas soluciones de superficies acariciables, prácticamente abstractas, y también de los *Panes* partidos para compartir. Habrá que volver sobre ellos; sin embargo, es imprescindible ocuparnos previamente de otro camino paralelo, menos simbólico, aunque sin pérdida alguna de expresionismo humanista: el que en la exposición de la Lonja zaragozana se tituló *Interpretaciones del retrato*. Serrano nunca abandona este difícil empeño con el que obtiene magníficos logros en todas o casi todas las etapas. De sus diversas datas responden los de *Miguel Labordeta*, *Gaya Nuño*, *José Luis L. Aranguren*, *Antonio Machado*, *Camón Aznar*, *Unamuno*, *Juan Ramón Jiménez*, *Alberto Portera* y *Michel Tapié*. Liga aún el difícil género al concepto dual, a lo masculino–femenino, al *yang–yin*, a lo claro y lo sombrío, a la luz y la materia. Nos explica: «En cada uno hay un rostro físico y otro metafísico. Me interesa [...] esto, sus dos espacios, los que vive y habita. Le observo. Lo aprendo. Cuando ya le conozco, le interpreto». Precisaré el autor que, una vez ha profundizado en el trabajo del retrato, no requiere presencia del modelo, que incluso le estorba.



Cabeza de Antonio Machado, 1965, bronce

La serie *El Pan*, cuyos tanteos había iniciado en 1975, fue presentada en París en 1979 y posteriormente en Zaragoza. Acompañaba entonces las piezas con un breve texto manuscrito del que transcribiremos el último párrafo: «La trilogía, tierra, hombre, pan, es el resumen, el propósito que ha motivado esta exposición; temas universales y permanentes que todavía no tienen respuesta». Los encarna en rotundos bronce, quizás un poco literarios en el mensaje;



Pan partido, 1978

pero sinceros en el compromiso solidario, siempre con un agudo sentido del volumen y con sensibilidad para las superficies y la luz.

La masa que se modela y solidifica al fuego es también la del oficio de modelar, base del escultor en una de sus principales labores. Mientras, la comida básica del hombre se eleva a una suerte de panteísmo y adquiere así niveles simbólicos: alimenta, a la vez, carne y espíritu.

Apenas sorprenderá que un artista tan inquieto vuelva sobre una de las principales vanguardias —que ya había estudiado, por cierto, desde su regreso a Europa—, interesándose particularmente por Julio González. Pero también le inducen los hallazgos de Picasso —que no fue ajeno a la escultura—, de cuyos planteamientos pictóricos parece arrancar ahora para desenvolverlos en el espacio. Como si cerrase un ciclo, hacia el final de su vida, en 1984, Pablo Serrano trabaja en el bloque *Divertimentos con Picasso, la guitarra y el cubismo*, que expone en Madrid y en Nueva

York el mismo año de su muerte. Se trata de ver el volumen, como supuesto tridimensional, a partir del plano que conforma la tela (plano cubista, desde luego, con su conocida tendencia a disposiciones paralelas a una superficie).

Ante el relativo desconcierto que supone para él la marcha del arte en los setenta —«caótica, desconcertante, vital, desorientada, estimulante»—, mira hacia atrás, responde con una actitud analítica, reflexiona sobre una tendencia pasada y valora su potencialidad de construcción y destrucción por la luz. «El hombre —afirma— aparece y desaparece para reencontrarse del brazo de la utopía, la libertad de sombras y luces como esencia del ser mismo». Se alza de nuevo hacia lo suprasensible, y alguna de las guitarras que podemos ver en el Museo Pablo Serrano casi está humanizada, al modo metafísico.



Guitarras, 1984

DÓNDE SE PUEDE VER OBRA DE SERRANO EN ARAGÓN

Se recomienda, por ser específico, el **Museo Pablo Serrano**.

DOMICILIO: Paseo María Agustín, 20, Zaragoza 50004.

TELÉFONOS: 976 28-06-59 y 976 28-06-60.

HORARIO DE INVIERNO: lunes a sábado, de 10 a 14 y de 17 a 20 horas. Domingos y festivos, de 10 a 14. Martes, cerrado. VERANO: lunes a sábado, de 10 a 14 y de 18 a 21 horas. Domingos y festivos, de 10 a 14. Martes, cerrado.

TITULARIDAD: en principio, la Fundación Pablo Serrano, constituida en 1985. En la actualidad, autonómica, del Gobierno de Aragón.

En el **Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar** se conservan cinco esculturas y cuatro dibujos del artista. Para este centro, ver lo indicado en el apartado dedicado a Honorio García Condoy.

Principales monumentos de Pablo Serrano en Aragón

En Alcañiz: *Monumento al doctor Alejandro Fleming* (1964), bronce, en la plaza de San Francisco.

En Daroca: *A Mariano Rubio* (1961), bronce, en la plaza de Santiago.

En Ejea de los Caballeros: *Yunta*, bronce, en la plaza de la villa.

En Figueruelas: *Encuentro* (1982), acero inoxidable, en la factoría de General Motors España.

En Huesca: *Santiago Ramón y Cajal* (1983), bronce, entorno de la antigua Universidad Sertoriana.

En La Puebla de Albortón: *José Gervasio Artigas* (1950), bronce, en la plaza de España.

En Teruel: *A la labradora turolense* (1976), bronce, en el nuevo parque del Ensanche.

En Zaragoza: *San Valero y Ángel de la Ciudad* (1965), bronce que flanquean la entrada del Ayuntamiento. *Fuente homenaje a José Sinués Urbiola* (1965), bronce y mármol negro, en la Casa de Economía Rural de Cogullada. *La venida de la Virgen del Pilar* (1969), relieve en piedra caliza en el centro de la fachada principal del templo de Nuestra Señora del Pilar. *A José Sinués Urbiola* (1976), acero inoxidable, bronce y granito, en la plaza de su titular. *Gran pan partido* (1978), bronce, en el patio principal del Edificio Pignatelli, sede del Gobierno de Aragón. *La familia* (1983), bronce en el patio principal de la sede de Ibercaja.

BIBLIOGRAFÍA



Libros generales

BOZAL, Valeriano: *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939–1990)*, Summa Artis, volumen XXXVII, Espasa–Calpe, Madrid, 1992.

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Escultura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1957.

MARÍN–MEDINA, José: *La Escultura Española Contemporánea (1800–1978). Historia y evaluación crítica*, Edarcón, Madrid, 1978.

PÉREZ–LIZANO, Manuel: *Surrealistas plásticos aragoneses. 1929–1979*, Librería General, Zaragoza, 1980.

Monografías específicas

CREUZE, Raymond: *Honorio García Condoy*, Raymond Creuze, Paris, 1973.

LORENTE LORENTE, Jesús–Pedro: «Artistas aragoneses que vivieron en Roma la época de entreguerras (1914–1939)», en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1991, pp. 233–252.

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael: *Pablo Serrano. Vida y obra*, El Día de Aragón, Zaragoza, 1986.

—Gargallo. *La nueva edad de los metales*, Mapfre Vida, Madrid, 1991.

WESTERDAHL, Eduardo: *La escultura de Pablo Serrano*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1977.

Catálogos y guías de museos

AZPEITIA, Ángel: «Arte moderno y siglo XIX» y «Arte contemporáneo», en LACARRA, M. C.; MORTE, C., y AZPEITIA, Á.: *Museo de Zaragoza*, Ibercaja, Zaragoza, 1990; pp.: 87–125.

BELTRÁN LLORIS, Miguel, y DÍAZ DE RABAGO CABEZA, Belén: *Museo de Zaragoza*, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza, 1988.

OLIVÁN BAILE, Francisco: *El Museo Camón Aznar*, Ibercaja, Zaragoza, 1990.

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael: *Museo Pablo Gargallo*, Ayuntamiento de Zaragoza–Electa España, Zaragoza, 1994.

FUNDACIÓN PABLO SERRANO: *Pablo Serrano*, Electa, Madrid, 1994.

Catálogos de exposiciones temporales

AYLLÓN, José (comisario): *Pablo Serrano (1908–1985)*, Palacio de la Lonja de Zaragoza, Museo Provincial de Huesca y Museo Provincial de Teruel, 1986.

BAQUERO, Isabel (dirección): *Honorio García Condoy (1900–1953)*, Palacio de la Lonja, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983.

CAMÓN AZNAR, José: *Honorio García Condoy*, Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid, 1964.

GIL IMAZ, Cristina, y ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael: *Pablo Gargallo. Caballos y Atletas*, Museo Pablo Gargallo, Ayuntamiento de Zaragoza, 1993.

GIL IMAZ, Cristina; BARAÑANO, Kosme de, y ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael: *Gargallo y los metales*, Museo Pablo Gargallo, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994.

PRIETO BARRAL, María Fortunata: *Pablo Gargallo. 1881–1981. Exposición del Centenario*, Palacio de la Lonja, Ayuntamiento de Zaragoza, 1981.

SALAZAR, María José (dirección), y ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael: (supervisión): *Pablo Gargallo. Dibujos*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo Pablo Gargallo, Madrid–Zaragoza, 1998.

SPADONI, Susana (comisariado): *Pablo Serrano, Un legado para Aragón*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1991.

STEPANEK, Pavel (comisario): *Honorio García Condoy en Checoslovaquia*, Museo Pablo Gargallo, Slovenská Národná Galéria y Moravská Galerie, Zaragoza–Bratislava–Brno, 1990–1991.

VV. AA.: *Pablo Serrano*, Palacio de la Lonja, Ayuntamiento de Zaragoza, 1975.

Publicaciones periódicas

Á. A. (Ángel Azpeitia): «Gargallo: Honorio García Condoy en Checoslovaquia», en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18–10–1990.

—«Exposición antológica del escultor Pablo Serrano», en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 23-3-1975.

—«Exposición homenaje a Honorio García Condoy», en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 23-3-1975.

ARMANTES (Andrés Ruiz Castillo): «Ese escultor que acaba de marchar», en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 4-1-1953.

MORÓN, José Ramón, y SANAGUSTÍN, María Teresa: «Esculturas y dibujos de Honorio García Condoy, en el Museo Camón Aznar de Zaragoza», en *Boletín del Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar*, 17, Zaragoza, 1984, pp. 127-138.

ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael: «Pablo Serrano en Aragón», en *Boletín del Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar*, XVII, Zaragoza, 1984, pp. 69-117.

VELA TEJADA, Margarita: «Avance del estado de la bibliografía sobre Honorio García Condoy», en *Artígrama*, nº 10, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1993, pp. 495-505.



Ángel custodio de la ciudad, por P. Serrano, 1965 (Foto: S. Liesa)



1. **Aragón y Europa** • Servicio EuroCAI
2. **La Santa Capilla del Pilar** • A. Ansón y B. Boloqui
3. **Los Tapices de La Seo de Zaragoza** • Equipo de Redacción Cai100
4. **Los botánicos aragoneses** • Vicente Martínez Tejero
5. **El traje tradicional en Aragón** • Jesús A. Espallargas
6. **La economía agroalimentaria en Aragón** • Luis Miguel Albisu
7. **Baltasar Gracián. La iluminada brevedad** • Ignacio Izuzquiza
8. **La matacía** • José Ramón Marcuello
9. **La Navidad en Aragón** • Equipo de Redacción Cai100
10. **Los monasterios de Aragón** • Agustín Ubieto
11. **El Cid en Aragón** • Alberto Montaner
12. **Diseño industrial. Una perspectiva aragonesa** • Juan M. Ubierno
13. **El clima de Aragón** • José María Cuadrat
14. **El nacimiento de Aragón** • Juan F. Utrilla
15. **Marcial** • Concha García Castán
16. **La industria en Aragón** • Adolfo Ruiz Arbe
17. **Los fotógrafos aragoneses** • Carmelo Tartón
18. **La cerámica aragonesa** • M^a Isabel Álvaro Zamora
19. **El escudo de Aragón** • Equipo de Redacción Cai100
20. **La medicina del siglo XVII en Aragón** • Asunción Fernández Doctor
21. **Gaspar Sanz, el músico de Calanda** • Álvaro Zaldívar
22. **El retablo de la catedral de Huesca** • Equipo de Redacción Cai100
23. **El Ebro** • Amaranta Marcuello - José Ramón Marcuello
24. **Magdalena, Navarro, Mercadal** • Ascensión Hernández
25. **Los fósiles en Aragón** • Eladio Liñán

26. **El Real Zaragoza** • José Miguel Tafalla
27. **El reino de Saraqusta** • M^a José Cervera
28. **Gargallo, Condoy, Serrano** • Ángel Azpeitia



29. **Los vinos aragoneses** • Juan Cacho Palomar
30. **Ramón J. Sender** • José-Carlos Mainer
31. **Toreros aragoneses** • Ricardo Vázquez-Prada
32. **El folclore musical aragonés** • Ángel Vergara
33. **El Canal Imperial de Aragón** • A. de las Casas - A. Vázquez
34. **Los castillos aragoneses** • Cristóbal Guitart
35. **La población aragonesa** • Severino Escolano
36. **La techumbre de la Catedral de Teruel** • Gonzalo M. Borrás
37. **Los balnearios aragoneses** • Fernando Solsona
38. **Emprender en Aragón** • Benito López
39. **Francisco Pradilla** • Equipo de Redacción CAI100
40. **Obras hidráulicas en Aragón** • Carlos Blázquez y Tomás Sancho
41. **Las Órdenes Militares en Aragón** • Ana Mateo
42. **La moneda aragonesa** • Antonio Beltrán
43. **Los montes, patrimonio natural** • Ignacio Pérez-Soba
44. **Joaquín Costa y Lucas Mallada** • Eloy Fernández Clemente
45. **Los palacios aragoneses** • Carmen Gómez Urdáñez