

EL MODERNISMO EN LAS ARTES GRÁFICAS EN ESPAÑA, PARTICULARMENTE EN ARAGÓN

Eliseo TRENC BALLESTER*

RESUMEN.— Este estudio comparativo de las artes gráficas del modernismo entre Aragón, Cataluña y Madrid pretende explicar las razones industriales, técnicas, sociológicas y estéticas por las cuales el modernismo estuvo menos presente en Madrid y Aragón que en Barcelona, capital editorial de España, más moderna y cosmopolita entonces que el resto de la península. Por otra parte, la presencia en Aragón de una fuerte tradición de un grafismo realista regionalista, con la gran figura de Marcelino de Unceta en el cartelismo taurino, también explica la dificultad que tuvo el grafismo modernista para implantarse. Sin embargo, en Zaragoza, en torno al dibujante José Galiay, existió un foco modernista. Galiay pudo contar con el soporte y la colaboración de un pequeño grupo de profesionales de las artes gráficas y de dibujantes como el impresor Mariano Escar, el litógrafo y dibujante de ex libris Manuel Marín Benzo, los pintores Félix Lafuente y Ángel Díaz, sin olvidar al influyente crítico José Valenzuela de la Rosa.

RÉSUMÉ.— Cette étude comparative des arts graphiques du modernisme entre l'Aragon, la Catalogne et Madrid prétend expliquer les raisons industrielles, techniques, sociologiques et esthétiques qui firent que le modernisme fut moins présent à Madrid et en Aragon qu'à Barcelone, capitale espagnole de l'édition, plus moderne et cosmopolite alors que le reste de la péninsule. D'autre part, la

* Universidad de Reims.



présence en Aragon d'une solide tradition d'un graphisme réaliste régionaliste, avec la grande figure de Marcelino de Unceta dans le domaine de l'affiche de corridas, explique aussi la difficulté que rencontra le graphisme moderniste pour s'implanter. Cependant, à Saragosse, autour du dessinateur José Galiay, se créa un foyer moderniste. Galiay put compter sur le soutien et la collaboration d'un petit groupe de professionnels des arts graphiques et de dessinateurs comme l'imprimeur Mariano Escar, le lithographe et dessinateur d'ex libris Manuel Marín Benzo, les peintres Félix Lafuente et Ángel Díaz, sans oublier José Valenzuela de la Rosa, critique d'art influent.

ADVERTENCIA PREVIA

Como especialista de las artes gráficas del modernismo en Cataluña, tema al cual consagré mi tesis de doctorado en los lejanos años setenta,¹ no pretendo conocer a fondo las artes gráficas del modernismo en todo el Estado español, y aún menos en Aragón, por la sencilla razón de que no se han realizado todavía estudios equivalentes al mío ni para el conjunto del Estado ni para Aragón. Me he atrevido, sin embargo, a hablar un poco del modernismo en las artes gráficas aragonesas, gracias a la documentación y a las ilustraciones para este artículo que me ha proporcionado generosamente mi amigo Manuel García Guatas, y a los excelentes estudios de Luis Serrano Pardo sobre el maestro impresor Mariano Escar y sobre la Litografía Portabella. Por consiguiente, este trabajo debe ser considerado como un primer intento, muy incompleto (no hablaré, por ejemplo, de Teruel, ya que no sé nada al respecto), de aproximación a un tema que merecería que algún estudiante o estudioso le dedicase una tesis doctoral.

El prodigioso desarrollo de las artes gráficas en España, a fines del siglo XIX, cuando pasan de una dimensión familiar a una proyección esencialmente industrial, se debió a la implantación de la era industrial, con el maquinismo y los progresos técnicos y científicos, que revolucionaron las técnicas de producción de la industria gráfica, y al nacimiento de un nuevo público de pequeña burguesía urbana que va a permitir la transformación cuantitativa de las casas editoriales y el nacimiento de la publicidad moderna.

¹ Eliseo TRENC BALLESTER, *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*. Barcelona. Gremio de Impresores de Barcelona y Provincia, 1977.



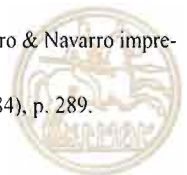
PROGRESOS TÉCNICOS E INDUSTRIALIZACIÓN

Se puede considerar que la industrialización empieza a partir de la introducción del papel mecánico a mediados del siglo XIX en España, de la implantación de importantes empresas de tintas de imprenta como la francesa Lorilleux hacia 1890 en Badalona, y del establecimiento de sucursales de importantes fundiciones tipográficas alemanas como la Fundición Neufville en Barcelona, sucursal de la Bauersche Giesserei de Fráncfort, y en Madrid las fundiciones de Rey, Bosch y Cía. y la de Gans. El material de imprenta moderno (prensas tipográficas, rotativas, prensas litográficas, máquinas de fotograbar) era fundamentalmente alemán, mientras que la tipografía y la composición de textos quedaron modificadas por la introducción, en 1884, de la máquina de composición mecánica, la *Linotip*. La generalización del fotograbado en los años ochenta y de la tricromía y de la cuatricromía en los años noventa revolucionó la reproducción de la imagen, arrinconó la vieja técnica del grabado sobre madera, tan típico de las ilustraciones de mediados de siglo, y mecanizó la encuadernación industrial. Hacia 1890 las artes gráficas en Barcelona y Madrid habían conseguido un nivel técnico equivalente al de otros países europeos, gracias a la rápida introducción de las últimas novedades. En Zaragoza, estimamos que el nivel era casi el mismo, con el problema de la poca presencia de talleres de fotograbado, sobre el cual volveré en mi conclusión. Pilar Bueno² nos dice que las industrias papeleras que se encontraban cercanas a Zaragoza y en las riberas del Ebro y Gállego, de entre las que destacaba La Zaragoza situada en Villanueva de Gállego, abastecían tanto las imprentas como las litografías de Zaragoza. Las grandes empresas de tintas de imprenta, las fundiciones y las casas alemanas productoras de material de imprenta tenían representantes por toda España y podían suministrar a la industria gráfica de Aragón y Zaragoza, en la cual, según Luis Serrano Pardo,³ había a principios del siglo XX una docena de imprentas y unos seis o siete establecimientos litográficos, entre los cuales cabe destacar el prestigioso taller Portabella. El *Anuario del Comercio e Industria de Zaragoza para 1895 y 1896*, citado por Manuel García Guatas,⁴ es más preciso. En él se anunciaban dieciocho imprentas y siete establecimientos litográficos.

² Pilar BUENO IBÁÑEZ, *El cartel de fiestas del Pilar en Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983, pp. 21-22.

³ Luis SERRANO PARDO, *Mariano Escar. Maestro del Arte de Imprimir*, Zaragoza, Navarro & Navarro impresores, 2001, p. 15.

⁴ Manuel GARCÍA GUATAS, "Ex libris contemporáneos en Zaragoza", *Artigrama*, 1 (1984), p. 289.



Esta industria española de las artes gráficas, completa y equilibrada, por lo menos en los dos centros industriales más importantes del gremio, Barcelona y Madrid, provocó el nacimiento de una producción importante tanto en las artes del libro como en el arte publicitario, y este hecho, en sus inicios, coincidió con el triunfo del estilo modernista, lo que en Europa se llama *art nouveau*, en la arquitectura y las artes decorativas, triunfo que tenía necesariamente que ensancharse a las artes gráficas.

LA TIPOGRAFÍA MODERNISTA

La tipografía modernista se caracteriza por la adopción, principalmente en los titulares, las portadas de libros y revistas, los carteles, los anuncios comerciales y el pequeño impreso, de tipos modernos *art nouveau* de origen alemán, que proceden de los tipos barrocos de gresca. La Fundición Neufville de Barcelona proponía, por ejemplo, cuatro tipos modernistas: la *gresca fantasía*, la *gresca artística*, la *gresca secesión* y la *cleopatra*. Otra fundición de Barcelona, la de Antonio López, proponía también la *gresca secesión* bajo el nombre significativo de *gresca modernista*. Las fundiciones de Madrid, la de Rey, Bosch y Cía. y la Fundición Gans también proponían varios tipos modernistas. Bajo el nombre de *velázquez* la Fundición Ganz comercializaba el carácter *fantasía hispano-americana* de la Fundición Antonio López, una letra muy original y rebuscada, mezcla de letra gótica y de gresca. Otros dos tipos modernistas de la Fundición Gans eran el *helios* y el *regina*. Además, todas las grandes fundiciones tipográficas alemanas y la gran fundición italiana Dita Niebolo y Cia., de Turín, las cuales, evidentemente, también proponían letras modernistas, tenían representantes en Madrid y, sobre todo, en Barcelona. Por ejemplo, el precioso tipo modernista francés *grasset*, del nombre de su dibujante, fue difundido en España por la Fundición Genzsch & Heise, de Hamburgo. Estos tipos de letra gresca, que abundan en las portadas de libros y revistas, en los anuncios comerciales y en el pequeño impreso en Cataluña, también los encontramos a menudo en Aragón a principios del siglo xx. Ejemplos muy característicos son la portadilla de *La Revista de Aragón* de 1905, las cabeceras de las revistas *Zaragoza* de 1907 y *El Ribagorzano* de Graus (1908), y las cubiertas de los libros impresos por Mariano Escar, *La Torre de los Sitios*, de Félix Navarro Pérez, de 1907, y *Relación de escritores turolenses*, de Domingo Gascón, de 1908.

Todavía más típicas del estilo modernista —*art nouveau*— son las iniciales, las mayúsculas de propaganda utilizadas en los anuncios publicitarios y los carteles, dibujadas a mano por los artistas y reproducidas generalmente por la litografía o el fotogra-

bado. En Cataluña tenemos los ejemplos muy conocidos de los grandes diseñadores Ramón Casas, Alexandre de Riquer, Josep Pascó, Josep Triadó, Joaquim Renart, etc. Y en Madrid sobresalieron los dibujantes de *Blanco y Negro*, Eulogio Varela y Chiorino. Aragón tuvo también un diseñador modernista notable, José Galiay, nacido en Tamarite de Litera en 1880 y fallecido en Zaragoza en 1952. De él son los diseños de las cubiertas y de la portada de la obra que Manuel García Guatas⁵ considera como el mejor ejemplo de modernismo gráfico en Aragón, el precioso *Álbum-Guía de Zaragoza*, de octubre de 1904, impreso, cómo no, por Mariano Escar. Otro diseño interesante de José Galiay es el de la cubierta de su propia obra, *El castillo de la Aljafería*, de 1906, también impresa por Mariano Escar, de gusto medieval, gótico en la tipografía y árabe en el diseño de una puerta en arco de herradura. Otro dibujante modernista que Manuel García Guatas⁶ ha sacado del olvido es el caspolino Ramiro Ros Ráfales, activo en Graus y Huesca, próximo a los círculos católicos, que el año 1904 realizó composiciones modernistas para la portada del número extraordinario de la *Asociación Popular*, órgano de las Ligas y corporaciones católico-obreras de la provincia de Huesca, y para las portadas cromolitografiadas por Eduardo Portabella para los números extraordinarios del 12 de octubre del periódico *El Noticiero*, composiciones que oscilan entre la alegoría académica y el modernismo en las orlas que las enmarcan (foto 1).

Otro tipo de letra que fue muy importante en la época modernista fue el tipo gótico, muy relacionado con el interesante movimiento de bibliofilia que reaccionó contra la industrialización de las artes del libro. Si por tradición las fundiciones alemanas ofrecían tipos góticos modernizados, Cataluña, que estaba en la vanguardia del renacimiento de la bibliofilia en España, se distinguió con la restauración por Eudald Canivell de un tipo gótico incunable genuinamente catalán, fundido por Antonio López, y que se utilizó en las ediciones de bibliofilia de los textos medievales catalanes y también en impresos de prestigio como diplomas o misas nuevas. Mariano Escar, el gran impresor aragonés de la época, utilizó también los tipos góticos de incunable de Canivell para la excelsa edición de bibliofilia del *Itinerario del rey don Alfonso V de Aragón y I de Nápoles*, de Andrés Giménez Soler, el año 1909.⁷ Sabemos que hubo

⁵ Manuel GARCÍA GUATAS, "El modernismo gráfico en el *Álbum-Guía de Zaragoza*", *Aragón turístico y monumental*, 314 (1979), pp. 44-45.

⁶ Manuel GARCÍA GUATAS, "Graus y su escuela de artes y oficios", *Somontano*, 6 (1996-1997), pp. 124-129.

⁷ Pilar BUENO IBÁÑEZ, cit. en nota 2, pp. 49-51.





Foto 1. Ramiro Ros Ráfales. Alegoría de las artes gráficas.
El Noticiero, 1902.

una relación estrecha entre Mariano Escar y Canivell, y en el colofón de la obra se incluye implícitamente un homenaje a Canivell cuando Mariano Escar declara haber usado “por primera vez en este libro los tipos góticos de incunable, restaurados por Eudaldo Canibell”.

Tendremos ocasión de volver sobre esta relación entre la tipografía catalana y la aragonesa, pero aquí tenemos un indicio muy claro de esta relación privilegiada, ya que, sin estar totalmente seguro de ello, no creo que el gótico de Canivell se haya empleado mucho en el resto de España.



La filetería fue otro elemento tipográfico muy influido por el *art nouveau*. Todas las fundiciones europeas ofrecían filetes en arabescos y viñetas florales. Además, todos los diseñadores gráficos de la época dibujaron orlas curvilíneas y florales para adornar las portadas de los libros, de las revistas o el pequeño impreso. Las cubiertas y la portada del *Álbum-Guía de Zaragoza*, debidas a José Galiay, son un ejemplo representativo de ello.

Si bien la mayoría de los textos se imprimía en los tipos romanos clásicos por razones de claridad de lectura, las cubiertas, las portadas, los anuncios comerciales, los carteles, el pequeño impreso adoptaron la nueva tipografía *art nouveau* y su filetería, que reflejan fielmente la fantasía, la libertad formal, la asimetría y el culto a la modernidad inherentes al movimiento cultural del modernismo.

LAS ARTES DEL LIBRO

Como ya hemos visto al hablar del gótico de incunable de Canivell, en los primeros años del siglo XX tuvo lugar en Cataluña el renacimiento del libro de bibliofilia, por dos razones: por una parte, la revalorización del pasado histórico de Cataluña, emprendido ya desde mediados del siglo XIX por la *renaixença*, y, por otra, como una reacción contra la industrialización de las artes gráficas. Lo que me interesa aquí, más que un estudio detallado de un movimiento por esencia minoritario y elitista, es ver hasta qué punto este movimiento de bibliofilia influyó sobre las artes del libro modernista en general. Ejerció una gran influencia sobre el aspecto material del libro, la calidad de la impresión, la supervivencia del papel de hilo y el arte de la encuadernación, y volvió a otorgar al grabado —la calcografía— un papel importante en la ilustración y el *ex libris*. Pienso que el movimiento de bibliofilia tuvo una influencia benéfica sobre las artes del libro en general, al oponerse a la degeneración estética originada por la industrialización de las artes gráficas. Eso se ve claramente en las mejores imprentas catalanas, como la de L'Avenç, la de Oliva de Vilanova, la de Fidel Giró, la Tipografía La Académica, la Elzeviriana, y también aparece claramente en la mejor imprenta aragonesa, la tipografía zaragozana de Mariano Escar, esta compaginación entre el buen gusto tipográfico y la novedad.

El libro modernista se caracteriza por una compaginación nueva, libre y asimétrica, con grandes márgenes, y en las portadas, por el abandono del jarrón de Médicis en favor de fórmulas inspiradas en el arte tipográfico inglés. El libro adopta también

un nuevo formato, alargado o cuadrado, más bien pequeño, intimista; se generaliza la policromía, la utilización de tintas y de papeles de color de tonalidades apagadas. *El castillo de la Aljafería*, el primer y único volumen editado y decorado por José Galiay de las proyectadas *Monografías del Aragón artístico* es un excelente ejemplo de libro modernista por su formato alargado, la policromía verde y roja de su cubierta, su papel crema, sus grandes márgenes, la fusión en una misma página del texto y de la ilustración, su marca de autor y su colofón rectangular.

Los más importantes dibujantes modernistas participaron en la ilustración del libro y de las revistas, una ilustración concebida como una decoración. En Cataluña, el precursor de esta función decorativa de la ilustración fue Apelles Mestres, quien introdujo, hacia 1880, el desequilibrio, la asimetría y el japonésismo en sus composiciones. En 1907 ilustró su obra *Liliana*, precioso ejemplo de libro modernista. Alexandre de Riquer estuvo más influido por el *modern style* británico en sus propios libros de poesía, íntimos y elegantes: *Crisantemes* (1899) y *Anyoranses* (1902). Adrià Gual participa igualmente de la corriente simbolista, de la búsqueda de lo indecible con la delicadeza y el misterio de su libro *Nocturn. Andante morat* (1896) y sus viñetas para la traducción de una obra tan emblemática del decadentismo como es la *Salomé* de Óscar Wilde (1908). Entre los muchos ilustradores modernistas catalanes cabe recordar a J. Triadó, L. Bonnín con *Boires Baixes* (1902), J. Renart, M. Utrillo, R. Pitxot y R. Opisso. Como ya hemos visto para la tipografía, José Galiay fue el gran dibujante decorador del libro modernista aragonés como lo prueban los ya citados *Álbum-Guía de Zaragoza* y *El castillo de la Aljafería*, entre otras obras.

La ilustración modernista se puede definir por dos rasgos fundamentales: estrecha relación entre el texto y la imagen, y concepción decorativa. En los libros más notables observamos una investigación plástica y conceptual de la expresión del sentimiento poético y de su misterio, que es la esencia misma del arte simbolista.

Para el capítulo de la encuadernación, solo puedo hablar de Cataluña, ya que desconozco el resto de la producción española. Si en una primera época, de 1890 a 1910, la encuadernación artística se limitó a una imitación arcaizante de los estilos clásicos y tradicionales, a partir de 1910 reflejó el arte modernista coetáneo gracias a algunos encuadernadores favorables a la estética moderna como J. Figuerola, que empleó la técnica del pirograbado sobre cuero; J. Roca Alemany, que introdujo el cuero cortado y repujado, y los doradores R. Ventura y Pierre Guérin. La encuadernación

modernista presenta novedades técnicas importantes, pero también estéticas, como la inclusión de elementos figurativos, a menudo florales, el empleo de una gama cromática pastel y unas composiciones asimétricas y descentradas.

La encuadernación industrial, en la cual la tela sustituye a la pasta española hacia 1880, refleja mejor el grafismo modernista, ya que los diseños se deben a los mejores dibujantes de esta corriente: Apel·les Mestres, A. de Riquer, J. Pascó, A. Gual, etc. La Colección Biblioteca Arte y Letras de los ochenta aparece como precursora y la nueva estética se generaliza luego con colecciones como la Biblioteca Universal de la Editorial Montaner y Simón, y las encuadernaciones de los volúmenes anuales de las principales revistas barcelonesas: *Hispania*, *Juventut*, etc. En todas ellas se advierte una temática simbolista, una estilización de las líneas y una composición plana, características del estilo modernista. Que yo sepa, en Aragón, el estudio de la encuadernación modernista, si existe, constituye una asignatura pendiente. La única mención al tema que conozco es la de Manuel García Guatas⁸ al referirse a José Galiay como practicante de la encuadernación en cuero repujado con motivos de lazo mudéjar, lo que me confirma todavía más su relación estrecha con el foco artístico de Barcelona, donde precisamente Joaquim Figuerola fue el principal artesano de la restauración del estilo mudéjar en la encuadernación artística.

EL EX LIBRIS

El modernismo invadió la modalidad artística de las marcas del libro, las marcas de papel (las filigranas de la casa catalana Guarro, por ejemplo), las marcas de libreros y encuadernadores, las marcas de autores (monogramas de S. Rusiñol o los dibujados por Víctor Oliva, J. Triadó o J. Renart en Cataluña, pero también el de J. Galiay que encontramos en su libro *El castillo de la Aljafería*), las marcas de impresores catalanes, a menudo dibujadas por E. Canivell, pero aquí también encontramos la marca de impresor de Galiay para su amigo y cómplice Mariano Escar que se puede ver en la cubierta del libro de 1907 *La Torre de los Sitios*.

Una marca en particular, el ex libris, marca de posesión del libro, tuvo un relieve extraordinario a principios de siglo. Gracias al movimiento de bibliofilia, el ex libris

⁸ Manuel GARCÍA GUATAS, "Juventud y revistas culturales", *Artigrama*, 12 (1996-1997), p. 613.



conoció en toda Europa un verdadero renacimiento, alentado por el intercambio de marcas por parte de numerosos coleccionistas, que dieron trabajo a los dibujantes y grabadores. La edición en Barcelona de la lujosa *Revista Ibérica de Ex libris*, de 1903 a 1906, por la Asociación de Ex libristas Ibéricos, que agrupaba a todos los aficionados de la península ibérica, pero donde predominaban los catalanes, marcó el momento culminante del exlibrismo. Cinco artistas destacaron, cuatro catalanes: A. de Riquer, J. Triadó, J. Renart y J. Casals y Vernis de Reus, y el dibujante gallego afincado en Madrid, gran ilustrador de *Blanco y Negro*, Eulogio Varela. Todos fueron reconocidos como maestros por los coleccionistas y artistas europeos, y se recogieron de los tres primeros sus primeras marcas en tres libros diferentes, verdaderas joyas del arte tipográfico modernista. Aragón tuvo también a principios de siglo un buen dibujante de ex libris, el omnipresente José Galiay, y otro más modesto, el litógrafo Manuel Marín Benzo (foto 2). Además, el catalán Llorenç Brunet publicó en el *Heraldo de Aragón* ex libris humorísticos de algunos próceres aragoneses, como acostumbraba a hacerlo en Cataluña, lo que prueba la popularidad del género en la época. Galiay dibujó una decena de ex libris a principios de siglo, de los cuales siete fueron reproducidos en la *Revista Ibérica de Ex libris*, lo que prueba la alta estima en que era tenido Galiay en el mundo del exlibrismo.⁹ Puedo aportar otro dato al respecto. En el suplemento literario de la revista de Gerona *El Autonomista*, de abril de 1905, en un artículo firmado por el gran coleccionista Jordi Monsalvatje titulado *Exlibris espanyols*, se puede leer lo siguiente:

Un nou artista, D. José Galiay, de Saragossa, ha comensat a dedicar-se al dibuix de marques de biblioteca. Sas primeras produccions d'aquest genre fan veurer tot seguit sas remarcables aptituds y grans qualitats pera composar bons Exlibris. En totas sas marcas predomina la senzillesa y un estudiant conjunt qu'escau molt per marcas de biblioteca.

Influido por el decorativismo del *art nouveau*, el ex libris es un arte literario, intimista, sutil, analítico, tan conceptual como decorativo, que necesita, para llegar a un grado suficiente de calidad, la unión de una perfecta técnica y de un sentimiento poético, unión que se da en las pequeñas obras maestras de un A. de Riquer o de un Eulogio Varela.

⁹ M. GARCÍA GUATAS, cit. en nota 4, pp. 287-313.



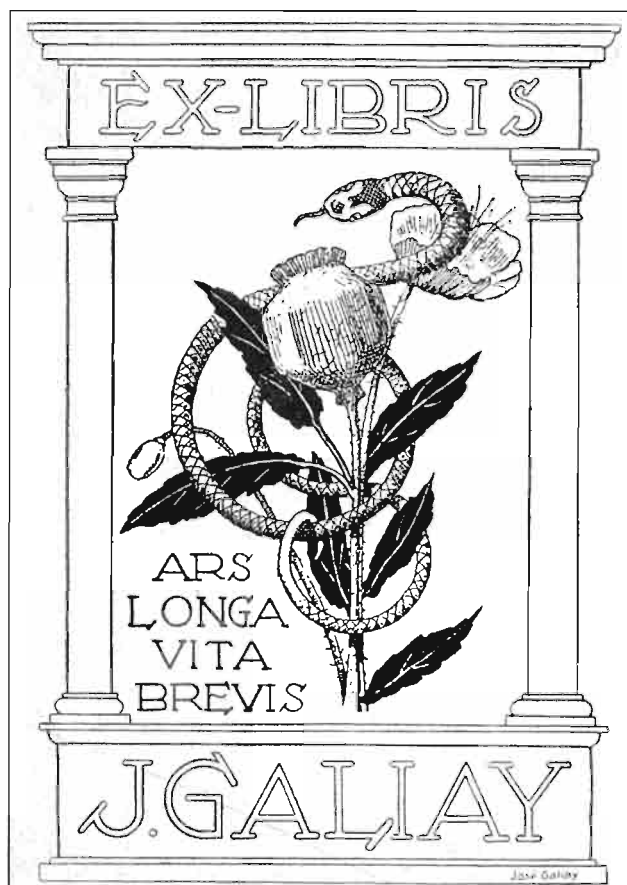


Foto 2. José Galiay. Ex libris, h. 1904.

LAS REVISTAS ILUSTRADAS

La invención del fotograbado y de la tricromía tuvo como consecuencia la aparición de un gran número de revistas ilustradas en toda Europa y en Estados Unidos a fines del siglo XIX. Ello coincidió con el movimiento artístico internacional del *art nouveau*, el llamado modernismo en España, que, naturalmente, se reflejó en muchas publicaciones. Pero, con algunas excepciones, la mayoría de las revistas en España, sobre todo las de información general, no están adscritas a una escuela estética particular, sino que hacen gala de un gran eclecticismo y una aceptación de todas las corrientes artísticas de la época. Se observa una dualidad entre una decoración bas-

tante *art nouveau* en determinadas páginas, en las portadas y en los titulares, y un estilo más clásico, tipográfico, donde se mezclan el realismo, el academicismo en muchas páginas interiores. Esto se nota, por ejemplo, a partir de 1895-1896 en Barcelona en *La Ilustración Artística* y después en el *Album Salón, Pluma y Lápiz, Hojas Selectas e Hispania*.

En Madrid se insinuó el modernismo gráfico en el *Madrid Cómico* que dirigió Clarín entre abril y septiembre de 1898, gracias en gran parte a la presencia de dibujantes catalanes como R. Casas, L. Bonnín, X. Gosé y Ricardo Marín, que se instaló en Madrid, donde publicó en 1905 con Gregorio Martínez Sierra un libro modernista precioso titulado *Hamlet y el cuerpo de Sarah Bernhard*. En algunos títulos de secciones y en algunas orlas decorativas ya empieza a notarse el modernismo, pero será sobre todo con la evolución gráfica de la revista *Blanco y Negro*, a partir de 1899, cuando se implante el modernismo.¹⁰ La entrada de Eulogio Varela y de José Arija viene a reforzar la decoración modernista de la revista, por otra parte muy ecléctica con el costumbrismo realista de sus ilustradores andaluces, modernismo iniciado ya a fines de 1896 por el artista italiano G. Eugenio Chiorino, que firmaba GECH.¹¹ Varela, indudablemente por la elegancia de su dibujo, gran figura del grafismo modernista, ya había empezado su actividad de ilustrador en abril-mayo de 1899 en la *Revista Moderna* madrileña.

En las revistas aragonesas de la época, *Revista de Aragón, Zaragoza* y el periódico quincenal *El Ribagorzano* (Graus, 1904), entre otras, se refleja igualmente ese eclecticismo estilístico entre el modernismo de algunas cabeceras y titulares y el estilo tradicional de la tipografía y de la compaginación de la mayoría de las páginas. Manuel García Guatas¹² señala las colaboraciones de Ángel Díaz Domínguez en el *Heraldo de Aragón* entre 1905 y 1908 como una todavía tímida introducción del modernismo gráfico en la prensa, tendencia que se fortalece con las ediciones dominicales del mismo *Heraldo de Aragón* de septiembre a diciembre de 1906, con diseños

¹⁰ José Carlos BRASAS EGIDO, *Eulogio Varela y la ilustración gráfica modernista en Blanco y Negro*, Valladolid, 1995.

¹¹ Eliseo TRENC BALLESTER, "La modernité de l'image ou une image de Modernité?", en *Le projet national de Blanco y Negro (1891-1917)*, Paris, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2001, pp. 99-111.

¹² Manuel GARCÍA GUATAS, "Modernismo y modernismos artísticos en Zaragoza", en *Zaragoza a principios del siglo XX: el Modernismo*, Zaragoza, Librería General, 1977, p. 41.



modernistas de Dionisio Lasuén o de Ricardo Magdalena. Muy notable es la portada del número de enero de 1904 de la *Revista de Aragón*, totalmente modernista, con el motivo central de una alegoría femenina de una musa o de la inspiración de tipo pre-rafaelita del artista oscense Félix Lafuente y unas orlas del más puro estilo *art nouveau* de José Galiay (foto 3).

Hubo otro grupo de revistas literarias y artísticas que se caracterizó por una íntegra aceptación de la estética simbólico-decorativa y el rechazo de la ilustración



Foto 3. Félix Lafuente y José Galiay.
Portada de la Revista de Aragón, enero de 1904.



anecdótica, realista-costumbrista, de los años anteriores. Esto se produjo esencialmente en Barcelona con el nacimiento de *Luz* en 1897, la más característica desde el punto de vista formal y la más simbolista, seguida poco después de *Catalonia*, *Joventut*, *Catalunya Artística*, *Garba*, etc., editadas todas entre 1897 y 1906. Hay que considerar como un grupo aparte las tres revistas a cargo de Ramón Casas, más artísticas que literarias, *4 Gats*, *Pèl & Ploma*, *Forma*; de un estilo más realista y sintético, influidas por el foco artístico de París, las revistas *Gil Blas*, *L'Assiette au Beurre*, etc. *Arte Joven*,¹³ la efímera revista que Picasso y Soler editaron en Madrid en 1901, viene a ser una imitación bastante fiel en su presentación gráfica de *Pèl & Ploma*.

EL CARTEL

El cartel moderno nació con la cromolitografía sobre cinc, que se introdujo en España hacia 1875-1880. Pero hubo que esperar a los años noventa para que la moda del cartelismo llegase plenamente con las primeras exposiciones de carteles de los grandes maestros europeos del género (Chéret, Grasset, Dudley Hardy, Beardsley, Hassal, etc.) por ejemplo en la Sala Parés de Barcelona en 1896 y, sobre todo, para que los grandes dibujantes se sintiesen atraídos por el cartelismo. En Cataluña, los industriales comprendieron rápidamente la importancia de este nuevo soporte publicitario y los propietarios de *Anís del Mono* y del champán *Codorniu* convocaron dos importantes concursos de carteles en los que se reveló la maestría de Ramón Casas. El apogeo del cartel modernista duró en Cataluña hasta 1907-1908, con exposiciones, concursos y encargos frecuentes. A partir de dichos años pasó un poco de moda y decayó.

A nivel estilístico, el cartel modernista se puede dividir en dos grandes corrientes: una decorativa, muy marcada por el *art nouveau*, cuyo gran representante en Cataluña es Alexandre de Riquer, pero que cuenta también con artistas de la categoría de Adrià Gual o Santiago Rusiñol; y otra, sintética y realista, que se caracteriza por la simplificación de la composición, un juego de manchas planas de colores vivos y una compaginación muy atrevida, japonesa, de la cual Ramón Casas es el mejor exponente, pero que cuenta también con Antoni Utrillo, F. de Cidon (que se instalará más tarde en Zaragoza), Joan Llaverías, Ricard Opisso, Torres García, Xavier Gosé, etc.

¹³ Javier HERRERA, *Picasso, Madrid y el 98: la revista "Arte Joven"*, Madrid, Cátedra, 1997.



Francesc Fontbona afirma: “Fuera de Cataluña el cartelismo modernista tiene poca fuerza, por lo menos en los primeros años”.¹⁴ En Madrid dominó el eclecticismo; incluso cuando una revista moderna como *Blanco y Negro* convocó un premio de carteles a fines de 1901 lo ganó Ángel Díaz Huertas, ilustrador muy vinculado a la casa, con una obra anecdótica, relacionada con el estilo de Chéret. Eulogio Varela fue el único cartelista modernista, con su cartel del carnaval madrileño de 1901.

En el cartelismo, Aragón ocupaba una situación envidiable, ya que se nota en España en aquel entonces una descentralización bastante acusada de las grandes empresas litográficas, por ejemplo con los establecimientos de Ortega en Valencia y de Eduardo Portabella en Zaragoza, que dominaban la impresión del cartel taurino, tan importante en el mercado español. La presencia de la casa Portabella,¹⁵ junto con otros cinco establecimientos en 1889, permitía la producción de los grandes carteles policromos modernos. Además de los carteles taurinos, las fiestas y ferias constituían entonces el grueso de la publicidad gráfica. Los carteles de las fiestas del Pilar de Zaragoza constituyen el corpus más representativo en Aragón, el cual ha sido estudiado por Pilar Bueno Ibáñez. De todo ese conjunto, entre 1900 y 1919, fecha muy tardía para hablar de modernismo, solo hubo dos carteles modernistas, el de 1904, de Ángel Díaz Domínguez y José Galiay (foto 4), y el de 1913, del joven artista Rafael Aguado Arnal. Los otros años imperó el estilo realista impuesto por Marcelino de Unceta a fines del siglo XIX, y la temática costumbrista regional del baturrismo (foto 5). En los carteles taurinos de las fiestas del Pilar, dominó todavía más el estilo realista de Marcelino de Unceta, uno de los grandes maestros del género, pero, como indica Manuel García Guatas,¹⁶ en el concurso del año 1908 se presentaron dos innovadores carteles modernistas, uno firmado por Llanas y Aguado y otro por Julio García Condoy, que fueron premiados. Si añadimos otros dos proyectos modernistas de carteles de Rafael Aguado, de 1913, para el gran baile de carnaval del Ateneo y para la segunda Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas, notamos que la cosecha es pobre y que en el género del cartel el modernismo no logró imponerse frente a un cartelismo más académico y tradicional, marcado por el regionalismo y el costumbrismo folclórico.

¹⁴ Francesc FONTBONA, “La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas”, en *El grabado en España*, Madrid, Espasa-Calpe (Summa Artis, vol. XXXII), 1988, p. 482.

¹⁵ Luis SERRANO PARDO, *Litografía Portabella*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2003.

¹⁶ M. GARCÍA GUATAS, cit. en nota 12, pp. 46-47.





Foto 4. José Galiay y Ángel Díaz Domínguez.
Cartel de las fiestas del Pilar, 1904.



Foto 5. Mariano Cerezo.
Cartel de las fiestas del Pilar, 1905.

Un buen indicio de ello es el hecho de que en 1919, para las fiestas del Pilar, se reproduce con mucho éxito entre el público el cartel que en 1894 había dibujado Marcelino de Unceta para las mismas fiestas.

EL ANUNCIO COMERCIAL

El anuncio comercial, que constituye una modalidad artística de transición entre el cartel y el pequeño impreso, fue uno de los principales soportes publicitarios de la época. Aunque antes del modernismo incluía únicamente texto, en realidad es el extraordinario éxito del cartel entre 1896 y 1900 lo que incrementó la frecuencia de los anuncios comerciales ilustrados en las principales revistas españolas y los pro-

gramas de teatro y de ópera más lujosos, como los del Liceo de Barcelona, por ejemplo. Un gran número de estos primeros anuncios no son más que reproducciones en pequeño tamaño de los carteles más famosos. Hacia 1900, el anuncio comercial, elevado a una verdadera categoría artística por Ramón Casas en sus revistas *4 Gats* y *Pèl & Ploma*, se generaliza en las contraportadas y las páginas interiores de las cubiertas de todas las grandes revistas de información general. Adquiere entonces una autonomía respecto al cartel, por su carácter más tipográfico. Los tipos góticos o de grotesca, la policromía de las tintas, los filetes decorativos florales, las iniciales adornadas y los monogramas contrastan con los tristes, negros y monótonos anuncios tipográficos de la segunda mitad del siglo XIX. La utilización de la viñeta tipográfica, que decora y al mismo tiempo une el texto a la imagen, lo diferencia del cartel y lo aproxima al pequeño impreso.

La *Revista Ibérica de Ex libris* y la revista del gremio de los impresores y litógrafos, la *Revista Gráfica*, ofrecen con *Pèl & Ploma* el panorama más completo y más rico del anuncio comercial modernista catalán. En él, como en el cartel, continúa dominando el tema iconográfico de la mujer con su refinado erotismo, pero también es preponderante el tema de la planta y de la flor, de la naturaleza, hacia la cual la época profesa un verdadero culto, en reacción contra el desarrollo del maquinismo. En Aragón, Manuel García Guatas¹⁷ sospecha que muchos anuncios publicitarios fueron dibujados por el omnipresente José Galiay, que los conocía, entre otras publicaciones, por la *Revista Ibérica de Ex libris*. Todos tienen que ver con empresas relacionadas con las artes gráficas o artes industriales como el de los talleres de litografía de Mariano Gilaberte, el de la fábrica de colores y tintas para imprenta de Berger y Wirth, de Leipzig, el de la cerrajería artística de Pascual González, el de la empresa de “vidrieras artísticas de colores” de la Veneciana, etc., todos publicados en la revista *Arte aragonés*, que fundó y publicó entre 1913 y 1914. Con anterioridad, Galiay había dibujado los anuncios para la imprenta de Mariano Escar y para sus propios talleres de fotograbado, La Luz, publicados en la revista *Zaragoza* el año 1907.¹⁸ El último es seguramente el más modernista de todos, con su alegoría femenina de cabellera sensual encerrada en un tondo rayado por las líneas convergentes de la luz.

¹⁷ M. GARCÍA GUATAS. cit. en nota 8. p. 611.

¹⁸ Reproducidos en L. SERRANO PARDO. cit. en nota 3.



EL PEQUEÑO IMPRESO

Creo que he sido uno de los primeros en abordar en España esta modalidad muy poco estudiada de las artes gráficas. Me voy a tener que limitar a Cataluña, pero me interesa presentar un rápido esbozo del tema, ya que estoy convencido de que es, en gran parte, lo que permite determinar la implantación del modernismo a nivel popular y su aceptación por una sociedad determinada, fuera de los ambientes elitistas que lo van a cultivar como fenómeno de moda, como demostración de que están al tanto de la última corriente artística. Vamos a ver enseguida que en Cataluña el modernismo se difundió en todas las modalidades del pequeño impreso, incluso las más modestas, lo que prueba una vez más la fuerza que tuvo. Desde las tarjetas comerciales, las tarjetas de visita, las felicitaciones de Navidad, de Año Nuevo, los programas de conciertos, de ópera, de teatro o de circo, las invitaciones, los programas y carnés de baile, los programas de fiestas, los catálogos e invitaciones de exposiciones, las participaciones de nacimiento, de boda, las esquelas, los recordatorios de comunión, de primera misa, calendarios, menús, cromos, la estampería popular y naipes, hasta formas más modestas, como marcas, etiquetas, facturas, membretes; nada escapa a la nueva estética. A pesar de las diferencias de calidad y de tamaño entre estos géneros, se pueden hacer algunas observaciones generales, válidas para todos. Cabe distinguir dos grandes tipos, unos tipográficos, decorados con viñetas decorativas, y otros ilustrados. En todos predomina la policromía y la filetería curvilínea, con el empleo de dos tipos de letras, el gótico y el grotesca fantasía, que es el propiamente modernista. El pequeño impreso es el campo de las artes gráficas donde arraigó con más fuerza una forma popular del *art nouveau*, a veces incluso de colores chillones, con relieves y dorados, pero lleno de vitalidad y de fuerza, menos decadente y evanescente que las formas más refinadas, a menudo simbolistas, de las Bellas Artes. Como en el caso del cartel, se advierte una inversión de las funciones. La función decorativa artística es considerada por los diseñadores y los tipógrafos tanto o más importante que la función de publicidad o de comunicación. Y es que para ellos las dos funciones eran inseparables: la belleza se unía a lo útil; el arte era parte integrante de la vida.

La búsqueda de un material equivalente a este está todavía por hacer en Aragón. Incluso si uno puede pensar lógicamente que habrá menos, estoy convencido de que debe existir, ya que los talleres de fotograbados como La Luz, los talleres de litografía como el de Mariano Gilaberte y las imprentas proponían en sus anuncios trabajos comerciales: etiquetas, tarjetas, etc. (foto 6). En los libros de Luis Serrano sobre

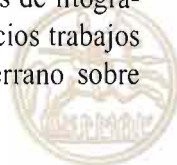




Foto 6. Membrete comercial de la Litografía de Casas, h. 1912.

Mariano Escar y la Litografía Portabella aparecen reproducidos unos diplomas, unas etiquetas y una factura de los talleres gráficos La Editorial, dirigidos entonces por Mariano Escar, de 1911, de un leve modernismo.

Este panorama de las artes gráficas quedaría incompleto sin la mención de la tarjeta postal, que conoció una moda extraordinaria hacia 1900 por toda Europa, y en España con la fundación de la *Sociedad Cartófila Española* en Barcelona, en 1901. En la modalidad de la tarjeta postal artística, al lado de las alegorías femeninas y sensuales de A. de Riquer, R. Casas dominó el conjunto de la producción barcelonesa con sus series de *chulas*, *chauffeuses* y *rêveuses*. La tarjeta postal ilustrada, con sus múltiples funciones, vistas, vulgarización de obras de arte, caricaturas de hombres políticos, culto a las divas, erotismo e idolatría, es uno de los primeros jalones de lo que llamamos hoy la civilización de la imagen. En esta modalidad gráfica, Barcelona no dominó el mercado nacional, fue Madrid el gran centro de producción gracias al taller de fototipia de Hauser y Menet,¹⁹ fotógrafos-editores, especialistas de la tarjeta vista, de las reproducciones de obras de arte y de “Bellezas españolas”, que producía 500.000

¹⁹ Martín CARRASCO MARQUÉS, *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet, 1892-1905*, Madrid, Casa Postal, 1992.



tarjetas postales mensualmente. En Aragón no podía faltar esta modalidad tan popular. Uno de los primeros trabajos que se conocen de la imprenta de Mariano Escar son unos programas de los festejos del Pilar del año 1901 que incluían unos *Álbumes de Artistas Españolas*, reproducciones de retratos de artistas, principalmente cupletistas, enmarcadas en unas orlas modernistas, que me dan la impresión de haber sido originalmente postales. Seguramente se trate del primer impreso modernista de Zaragoza, antes de que salgan a la luz los trabajos de Galiay. Diametralmente opuestas estéticamente a esta serie modernista son las series de postales en color del dibujante turodense Teodoro Gascón, tituladas *Chascarrillos aragoneses*, de edición madrileña, con sus figuras de baturros y baturras, su estilo lineal caricaturizado y sus diálogos humorísticos al pie.²⁰

Quisiera, para concluir, realizar algunas observaciones sobre el modernismo en las artes gráficas en Aragón. Por supuesto, no pretendo aquí hacer propaganda del modernismo catalán, únicamente me ha parecido interesante comparar lo que sucede en Cataluña, en Madrid y en Aragón, ya que esto puede permitir comprender las razones de las diferencias de evolución de un sitio respecto a otro. Hay un hecho evidente, que ha subrayado Mireia Freixa en su obra *El modernismo en España*,²¹ y es que en España el modernismo, en su sentido de estilo decorativo aplicado al conjunto de las Bellas Artes y de las artes aplicadas, solo aparece y se generaliza como una moda a partir del gran éxito que tiene en la Exposición Universal de París de 1900, salvo en Cataluña, donde viene preparado por un protomodernismo, que también se llama a veces “esteticismo”, ya que tiene paralelos con el *aesthetic movement* británico y que arranca de los años ochenta con las primeras construcciones de Gaudí, de Domènech i Montaner, y para las artes gráficas, de las ilustraciones y del japonismo de Apelles Mestres. Eso implica que Cataluña y el País Vasco se han modernizado mucho antes que Castilla o Aragón, gracias a la revolución industrial. Sobre todo eso supone que ha habido una evolución lenta y lógica del arte gráfico catalán hacia el modernismo y su sentido decorativo de la ilustración, lo que no pasa en Aragón, donde el modernismo gráfico va a topar de frente con una tradición realista y costumbrista muy potente todavía a principios del siglo XX, con los carteles de Marcelino de Unceta o, por ejemplo,

²⁰ Manuel GARCÍA GUATAS, “La imagen costumbrista de Aragón”, en *Localismo, costumbrismo y literatura popular en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999, p. 132.

²¹ Mireia FREIXA, *El modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 48-49.



ya que acabo de citarlas, las tarjetas postales de Teodoro Gascón. Y esto se nota, como lo ha subrayado Manuel García Guatas, en los carteles de las fiestas del Pilar de principios del siglo XX, con este único cartel modernista de 1904 perdido entre la rutina de los temas populares y un tratamiento demasiado pictórico de los demás carteles del primer decenio del siglo, a pesar de que muchos de esos carteles desplieguen una tipografía modernista. Se llega algunas veces a un curioso híbrido entre modernidad y tradición que podría caracterizar gran parte del modernismo gráfico aragonés como, por ejemplo, las cubiertas del libro *Tierra aragonesa*, de Gregorio García-Arista, y de la *Relación de escritores turolenses*, de Domingo Gascón y Guimbao, estampadas por Mariano Escar los años 1907 y 1908, respectivamente. La compaginación de las dos portadas es moderna, asimétrica; los tipos de letras, sobre todo el de la *Relación de escritores turolenses*, son modernistas, decorativos; en las dos portadas encontramos la policromía del negro y del rojo sobre un papel crema, pero los dos motivos ilustrados son realistas, e incluso el de *Tierra Aragonesa* remite al más rancio baturrismo con su pareja de campesinos en el primer término, mientras que el fondo de la silueta de la ciudad de Zaragoza, que se refleja en color violeta sobre un Ebro amarillo, es mucho más moderno, más alusivo.

Sin embargo, existe un pequeño foco gráfico modernista en Zaragoza en torno a José Galiay. Curiosamente, Luis Serrano²² menciona, sin darle mayor importancia, el hecho de que el polifacético tamaritano haya fundado el taller de fotograbado La Luz alrededor de 1906. Para mí es un hecho fundamental, ya que la presencia de la imagen en la prensa y el libro dependía en gran parte de la nueva técnica del fotograbado que permitía imprimir en una misma prensa el texto tipográfico y el cliché fotograbado, lo que no se podía hacer con la litografía, que necesitaba una prensa diferente. Y cuando al empezar esta conferencia decía que Zaragoza estaba casi al nivel de Barcelona y Madrid me refería a eso. Luis Serrano Pardo, en su libro ya citado varias veces sobre la Litografía Portabella, ofrece nuevos datos sobre la introducción del fotograbado en Zaragoza. Aprendemos que los primeros fotograbados hechos en Zaragoza serían de 1882, de una página interior de la revista *Zaragoza-Canfranc* a partir de fotos de Santiago Ramón y Cajal.²³ Lo que también es interesante es que estos fotograbados no se tiran directamente bajo la forma de plancha metálica, sino que pasan a la piedra lito-

²² L. SERRANO PARDO, cit. en nota 3, p. 58.

²³ L. SERRANO PARDO, cit. en nota 15, p. 64.



gráfica, es decir, que son fotolitograbados impresos por la Litografía Portabella, lo que no resuelve el problema de la rapidez y unicidad de una misma prensa para la impresión de la tipografía y de la imagen. Un hecho interesante es que, en 1894, los suplementos quincenales del diario *La Correspondencia de España* los imprimía Portabella en litografía, en colores, para las páginas 1 y 4, pero otras veces, cuando se utilizaban procedimientos fotomecánicos, los realizaba la casa Thomas de Barcelona o la de Laporta, en Madrid, lo que parece indicar que no había entonces un taller de fotograbado directo en Zaragoza.²⁴ En el año 1898, en un anuncio comercial, la Litografía Portabella ofrece un servicio de fotograbado directo. Pero no sabemos muy bien si no se trata aún de reproducir, ampliar o reducir los originales para su posterior copia sobre las piedras litográficas. Sin embargo, parece ser que se montaron talleres de fotograbado ya sin ninguna relación con la litografía, de mano de varios fotógrafos profesionales. Luis Serrano Pardo²⁵ nos dice que en 1887 lo hicieron Acín y Poza, a partir de 1890 Lucas Escolá, y en 1897 Soterias y Monforte. Poco sabemos sobre la producción de estos talleres de fotograbado de fines del siglo XIX; me temo que debe de ser bastante escasa, ya que la litografía sigue siendo la técnica de reproducción de la imagen más utilizada entonces en Zaragoza. Francisco Javier Veras Sanz²⁶ nos dice que el *Heraldo de Aragón* montó un taller de fotograbado solo en 1908, seguramente en relación con la Exposición Hispano-Francesa. José Galiay, como principal impulsor de la ilustración modernista en Aragón, se dio cuenta, lógicamente, de la necesidad del fotograbado y decidió dar más empuje a la nueva técnica él mismo alrededor de 1906. Como se ha comprobado a lo largo de esta conferencia, lo hemos visto presente en casi todas las modalidades de las artes gráficas con un estilo típicamente modernista pero con cierta originalidad respecto a otros dibujantes catalanes, como se nota, por ejemplo, en sus ex libris para los profesionales de las artes gráficas Marín Benzo, F. Abadía y Tomás Aznar, este último sorprendentemente sintético. Galiay va a poder contar con el soporte y la colaboración de un pequeño grupo de profesionales de las artes gráficas y de dibujantes que le van a ayudar a renovar y modernizar el panorama de las artes del libro, como el impresor Mariano Escar, también omnipresente, el litógrafo Manuel Marín Benzo, dibujante de ex libris, los pintores Félix Lafuente y Ángel Díaz,

²⁴ L. SERRANO PARDO, cit. en nota 15, pp. 86-87.

²⁵ *Ibidem*, nota 15, p. 98.

²⁶ FRANCISCO JAVIER VERAS SANZ, *Cien años de ilustraciones en Heraldo de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1995, p. 14.



sin olvidar al influyente crítico José Valenzuela de la Rosa, que mantendrá una campaña en favor de la renovación del arte regional desde la *Revista de Aragón* y para quien Galiay dibujará un hermoso ex libris simbólico.

Es interesante también notar que este grupo renovador de las artes gráficas mira hacia donde viene la modernidad y por consiguiente el modernismo, es decir, hacia Barcelona, sin evidentemente caer en un puro mimetismo. A este respecto es evidente, a mi modo de ver, que Galiay conoce perfectamente el mundo de las artes gráficas catalanas, por supuesto la *Revista Ibérica de Ex libris* en la cual colabora, pero también la revista del gremio de los impresores y litógrafos, la *Revista Gráfica*. En cuanto a Mariano Escar, su relación con Eudald Canivell tiene que haber sido muy estrecha, ya que es el autor y artífice de un libro rarísimo, del que se imprimieron solo 60 ejemplares en Cervera el año 1930, titulado *Datos históricos biobibliográficos de D. Eudaldo Canibell Masbernát, Polígrafo de las Artes del Libro*. Por otra parte, la relación entre José Valenzuela de la Rosa y Miquel Utrillo, director de las revistas *Pèl & Plo-ma* y *Forma*, es estrecha. Valenzuela de la Rosa publicará artículos sobre Marcelino de Unceta y Goya en 1907 en la revista *Forma*.

Existe, evidentemente, una diferencia cuantitativa y cualitativa entre Barcelona, el primer centro editorial de la península ibérica, y Zaragoza en 1900, pero también hay otro factor que tener en cuenta, y es la relación dialéctica entre tradición y modernidad. En aquel tiempo como hoy, la sociedad oscila entre una búsqueda de su identidad, de sus raíces, y un anhelo de cosmopolitismo, de modernidad. En la Zaragoza de principios del siglo xx, la identidad aragonesa se ha identificado con un regionalismo quizá demasiado tradicional, y la modernidad y el cosmopolitismo encarnados por el modernismo, a pesar de existir, no dejan de ser minoritarios y no tienen la fuerza que demuestran en una Barcelona mucho más volcada hacia Europa y que ha conseguido alejarse de cualquier realismo regionalista. En Zaragoza hay el mismo desfase cronológico respecto a Barcelona que en Madrid, con alguna excepción notable como podría ser la revista *Blanco y Negro*. De la misma forma que me parece que la modernidad en las artes plásticas no llega a la Corte antes de los años veinte, estoy bastante de acuerdo con Manuel García Guatas, quien, en su libro *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, fija la época del cambio y de la modernización del arte aragonés en la década 1920-1930.

