

Catálogo de la exposición Ramón Acín 2003

ID: LMB 01	3
Título: La trayectoria artística de Ramón Acín, entre el compromiso político y la vanguardia	3
Autor: Concha Lomba Serrano	3
Fecha: mayo-2003	3
Origen: Catálogo de la Exposición "Ramón Acín", 2003.....	3
ID: LMB 02	25
Título: La escultura moderna desde Huesca (1925-1936)	25
Autor: Manuel García Guatas	25
Fecha: mayo-2003	25
Origen: Catálogo de la Exposición "Ramón Acín", 2003.....	25
ID: LMB 03	38
Título: Ramón Acín y el surrealismo	38
Autor: Ernesto Arce.....	38
Fecha: mayo-2003	38
Origen: Catálogo de la Exposición "Ramón Acín", 2003.....	38
ID: LMB 04	57
Título: A través de la prensa	57
Autor: Miguel Bandrés Nivelá	57
Fecha: mayo-2003	57
Origen: Catálogo de la Exposición "Ramón Acín", 2003.....	57
ID: LMB 05	70
Título: En tierras hurdanas, haciendo cine (y pedagogía).....	70
Autor: Mercè Ibarz	70
Fecha: mayo-2003	70
Origen: Catálogo de la Exposición "Ramón Acín", 2003.....	70
ID: LMB 06	80
Título: Las pasiones y vocaciones de Ramón Acín	80
Autor: Carlos Forcadell Álvarez	80
Fecha: mayo-2003	80
Origen: Catálogo de la Exposición "Ramón Acín", 2003.....	80
ID: LMB 07	94
Título: Un artista en el periódico	94
Autor: Antón Castro	94
Fecha: mayo-2003	94
Origen: Catálogo de la Exposición "Ramón Acín", 2003.....	94
ID: LMB 08	103
Título: El humo ciega los ojos	103
Autor: Ignacio Guelbenzu	103
Fecha: mayo-2003	103
Origen: Catálogo de la Exposición "Ramón Acín", 2003.....	103

ID: LMB 09	106
Título: Biografía de Ramón Acín en su contexto histórico	106
Autor: Miguel Bandrés Nivelá	106
Fecha: mayo-2003	106
Origen: Catálogo de la Exposición “Ramón Acín”, 2003.....	106
ID: LMB 10	119
Título: Exposiciones de Ramón Acín	119
Autor: Concha Lomba Serrano y Manuel García Guatas.....	119
Fecha: mayo-2003	119
Origen: Catálogo de la Exposición “Ramón Acín”, 2003.....	119
ID: LMB 11	121
Título: Bibliografía	121
Autor: Rubén Pérez Moreno	121
Fecha: mayo-2003	121
Origen: Catálogo de la Exposición “Ramón Acín”, 2003.....	121

ID: LMB 01

Título: La trayectoria artística de Ramón Acín, entre el compromiso político y la vanguardia

Autor: Concha Lomba Serrano

Fecha: mayo-2003

Origen: Catálogo de la Exposición “Ramón Acín”, 2003

Cuando en 1936 Ramón Acín fue asesinado, una espesa niebla se cernió sobre él. Conchita Monrás, su esposa y compañera infatigable, también fue fusilada y sus hijas, Katia y Sol, eran demasiado pequeñas para poder mantener viva su memoria. Su familia se hizo cargo de las niñas y rescató algunas de sus pertenencias, aquellas que pudo ocultar en la bodega.

Apenas unos meses después y ya en plena confrontación bélica Ramón Acín, aquél personaje tan querido por los oscenses, el que había paseado el nombre del Altoaragón por cuantas ciudades visitó, parecía no haber existido. Su voz y su trabajo fueron silenciados. Sus hijas debieron cambiar sus hermosos nombres y fueron creciendo. Sólo ellas, sus tíos y primos, y algunos amigos parecían recordar su ausencia; las obras, escritos y papeles salvados tardarían años en desempolvarse y ver la luz pública

La posguerra, un periodo duro con los vencidos como pocas veces se ha vivido en la historia posbélica de un país, incidió en este olvido. Tampoco el paso del tiempo ayudó a mitigar esta incuria y hubo que esperar a bien entrada la democracia para que, por fin, la figura de Acín fuese recuperada.

Ocurrió en los albores de los años ochenta, precisamente cuando las hijas pudieron recuperar sus nombres y, ya mayores, iniciaron un trabajo que, justo es decirlo, contó con el apoyo de estudiosos e instituciones públicas. El resultado no se hizo esperar y en 1980 Manuel García Guatas firmaba la entrada «Acín, Ramón» en la Gran Enciclopedia Aragonesa. Un par de años después la Diputación Provincial de su Huesca natal le honraba con su primera exposición antológica¹; luego Miguel Bandrés emprendió una investigación ímproba: el análisis de lo que él dio en llamar la obra artigráfica fue su Memoria de Licenciatura que defendió en la Universidad de Barcelona en 1986 y publicó un año después el Instituto de Estudios Altoaragoneses². Dos años más tarde, en 1988, el profesor García Guatas dirigía una espléndida exposición patrocinada por la Diputación oscense, en la que se incluyeron más de tres centenares de obras, entre esculturas, pinturas, dibujos y

¹ Exposición de Ramón Acín (1888-1936), catálogo; Instituto de Estudios Altoaragoneses de la Diputación de Huesca, 1982.

² Miguel BANDRÉS NIVELA, La obra artigráfica de Ramón Acín: 1911-1936, Diputación Provincial de Huesca, 1987.

*carteles*³. Pero aquí no quedaron las cosas porque el Gobierno de Aragón adquirió un importante conjunto de sus obras y, por fin, algunos de esos lienzos, pocos es verdad, pasaron a formar parte de la colección permanente del Museo de Huesca.

Merced a todo ello la figura de Ramón Acín cobraba una cierta dimensión entre la historiografía artística española: su obra se incluyó en algunas obras de carácter general⁴ y fue seleccionada para participar en diferentes exposiciones. Ocurría al tiempo en que comenzaba a clarificarse el panorama de la plástica española de los años veinte y treinta, que ha posibilitado un conocimiento más profundo de lo acontecido en el territorio español durante esta época.

Es precisamente en este contexto en el que se ha planteado esta nueva exposición, que pretende ofrecer un análisis más pausado de lo que fue y ha supuesto la producción artística de Ramón Acín; un objetivo mucho más fácil de cumplir no sólo por lo anteriormente expuesto, sino también por la donación que en 1995 efectuó la familia Acín al Gobierno aragonés: un millar de obras (dibujos sobre todo y algunas planchas originales) que se conservan depositadas en el Museo de Huesca.

Sin embargo y como se supondrá, la muestra pretende ofrecer un perfil más completo de su trayectoria vital, incluyendo otras vertientes de su personalidad no menos interesantes: su labor docente y pedagógica, su perfil político y de agitador cultural...; una serie de aspectos que desgranarán notables especialistas en este catálogo. Porque también en estas otras vertientes nuestros conocimientos son más amplios, gracias a diversos estudios e investigaciones como las llevadas a cabo por Sonya Torres, Mercè Ibarz que se encargó de analizar pormenorizadamente su participación en el rodaje de la película *Tierra sin pan* de Luis Buñuel⁵, José Domingo Dueñas, Emilio Casanova, Jesús Lou y un largo etcétera.

Con todo ello creo firmemente que tanto la personalidad de Acín como su trayectoria artística dispondrán de una nueva imagen, más nítida y concreta de lo que fue su quehacer a lo largo del escaso, pero fructífero, tiempo en que vivió.

EL ARTISTA DE LAS MIL FACETAS

Ramón Acín fue fusilado cuando no había alcanzado el medio siglo de vida; era un hombre joven, vital, de profundas convicciones políticas, comprometido con la libertad y con su tierra natal, amante de su esposa y de sus hijas, otra de sus pasiones. Y fue, a la vez, profesor y pedagogo, sindicalista, agitador cultural y artista.

Poseía una personalidad desbordante y gozó de una merecida reputación entre sus coetáneos, a juzgar por las opiniones de quienes le conocieron. Una reputación fundamentada en su probada honradez, en su espíritu civilizado, en su constante deseo de aprendizaje y de conocimiento que despertó muy tempranamente; tanto como su

³ Manuel GARCÍA GUATAS (dtor.), Ramón Acín, catálogo, Diputaciones de Huesca y Zaragoza, 1988

⁴ Valeriano BOZAL incluyó un amplio repertorio de sus obras, acompañado del pertinente texto en su compendio sobre Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939), Madrid, Summa Artis, Espasa Calpe, 1991, pp. 449-453; y Juan Manuel BONET hizo lo propio en su Diccionario de las Vanguardias en España 1907-1936, Madrid, Alianza Editorial, 1995, pp. 24-25.

⁵ Sonya Torres, Ramón Acín 1888-1936. Una estética anarquista y de vanguardia, Barcelona, Virus, 1998; y Mercè Ibarz (com.), Tierra sin Pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias, catálogo, Valencia, IVAM, 1999.

interés por la creación artística, el asunto del que voy a ocuparme a lo largo de estas páginas.

Una faceta que, sin embargo, resulta incomprensible si no se analiza desde el complejo universo vital que, de forma precipitada, he resumido. Porque, si bien es cierto que la creación fue su verdadera vocación, tampoco lo es menos que su peculiar acercamiento al hecho artístico estuvo condicionado por su compromiso político, por su interés por el Altoaragón y por su amplio bagaje cultural.

Porque Acín era también una personalidad culta, muy culta. Su deseo de aprendizaje propició sus constantes viajes por tierras altoaragonesas, sus estancias en diferentes ciudades españolas (Barcelona, Madrid, Toledo y Granada); mientras que su ideología le condujo en 1926 y 1931 a París, ciudad en la que también residió y llegó a conocer bien.

Gracias a todo ello supo del modernismo, del llamado «arte nuevo», del arte negro, de los nuevos clasicismos, del surrealismo, del racionalismo... y de las novedades que los mejores artistas del momento, comenzando por Pablo Picasso, estaban ensayando.

Y con todo este bagaje desplegó un amplio abanico de lenguajes que fue recreando a través de sus ilustraciones, carteles, dibujos, grabados, pinturas, esculturas e, incluso de sus proyectos arquitectónicos. Nos legó una ingente producción artística, en la que sus dibujos desempeñan un papel esencial. Algunos constituyen ensayos o bocetos para obras que luego desarrollará más extensamente, otros son sencillamente ideas que no llegaron a materializarse; no tuvo tiempo para concluir las o las abandonó al poco de iniciarlas. La gran actividad fue la tónica dominante en su existencia, como lo fue también en su quehacer artístico desde fechas realmente tempranas, un poco abrumadoras desde nuestra perspectiva de estudiosos.

I.- SU DESPERTAR ARTÍSTICO

En efecto, Acín se interesó por la pintura muy pronto, cuando era todavía un adolescente. Es sabido que ya en 1902 firmó algunos dibujos, como ese titulado «Niño a la entrada de Zaragoza»⁶. Desde entonces realizó un abundante conjunto de obras, de características bien distintas, como se verá; entre ellas un lienzo pintado en 1907, precisamente el año en que obtuvo el título de bachiller, de proporciones más que notables y desconocido hasta el momento; lo he titulado «Escena galante»

Son los años de su formación artística, que coinciden con la primera década del siglo XX. Parece que se inició en la creación de manera autodidacta, cuando cursaba el Bachillerato en su Huesca natal, y no me parecería extraño suponer que fuera el pintor oscense Félix Lafuente quien le influyera en ello.

De cualquier manera, su dedicación a estos menesteres no fue inmediata pues, como hijo de un ingeniero agrimensor, en 1908 se instaló en Zaragoza para cursar la licenciatura de Ciencias Químicas que no acabó; parece que ni tan siquiera concluyó el curso. En su lugar, optó por trasladarse a Madrid sin un cometido fijo; no sería extraño que su familia, de talante liberal, le permitiese ese corto viaje, algunos meses de 1910, para ayudarle a decidir su vocación. De ahí que Miguel Bandrés, la persona que mejor ha documentado su biografía, se refiera a esa estancia como una forma de vivir unos meses la bohemia del Madrid de 1910⁷. Pero tengo la impresión de que Acín ya había decidido su porvenir, pues aprovechó su estancia dibujando (se conservan algunos álbumes de dibujos,

⁶ En el catálogo de la exposición de 1988 aparece como «Niño a la vista de Huesca», pero se trata de un error ya que la ciudad que se vislumbra al fondo es Zaragoza y no la capital altoaragonesa.

⁷ Miguel BANDRÉS, 1987, p. 17.

firmados y fechados con precisión) y entablando relaciones con círculos artísticos que, al año siguiente, propiciaron sus primeras ilustraciones para la prensa. Sea como fuere, regresó pronto a Huesca, pues a comienzos de 1911 ya aparece inscrito en la Academia de Dibujo que tenía instalada el pintor Félix Lafuente en Huesca; era éste el estudio más notable de todos los altoaragoneses y estaba ubicado en los bajos del Colegio de Santiago⁸. Desde entonces Lafuente se convirtió, en palabras del propio Acín, en su maestro, a quien admiraba y por el que sentía un profundo afecto. Se lo demostró en tantas ocasiones como fue necesario, entre otras muchas cuando el pintor fue aquejado de una penosa enfermedad que le impedía trabajar y que le condujo a penurias económicas importantes; fue Acín quien, cuando Lafuente cayó enfermo, protagonizó la campaña para recaudar fondos a través de la venta de algunos de sus cuadros⁹. Y fue también él quien firmó un hermoso panegírico en su fallecimiento, en el que apuntaba «...educado artísticamente en la mala época de los cuadros de historia, preciosos y falsos, cauteloso y vidente, refugióse en la algarabía de los escenarios y en la quietud de las iglesias. Y cuando no pintó monumentos ni decorados... salía al campo a pintar hombres de carne y hueso y piedras de verdad...»¹⁰.

En diciembre de 1911 publicó su primer dibujo satírico, su primera viñeta, en la prensa. Apareció en la primera plana del diario satírico madrileño Don Pepito e iba firmado como Fray Acín, el mismo pseudónimo que empleó para tales menesteres en la prensa oscense poco después. Porque ya en 1912 inició sus colaboraciones con el *Diario de Huesca*, comenzaba una larga y fructífera relación profesional que no acabó sino con su fallecimiento. De su análisis se ocupará en este mismo catálogo Miguel Bandrés, pero me gustaría matizar que por aquel entonces recreaba con profusión asuntos regionales, es decir imágenes de lugares y personajes oscenses coincidiendo con ese regeneracionismo que propició el regionalismo que analizaba hace algunos años al referirme a la plástica aragonesa¹¹.

Mientras, su interés por la pintura iba en aumento y en 1913 logró lo que todo artista deseaba para ampliar su aprendizaje: una beca que le concedió la Diputación provincial y que le permitió viajar por distintas ciudades españolas: Barcelona, Granada, Toledo y Madrid. Recibía una cantidad anual de dos mil quinientas pesetas.

Primero acudió a Barcelona, desde donde envió algunas cartas a su familia, fechadas en agosto y septiembre, narrando sus opiniones y el efecto que la ciudad condal le había producido. Pronto se aclimató a su nueva vida, puesto que con un grupo de amigos, a los que debió conocer a través del oscense Ángel Samblancat, fundó y editó el periódico *La*

⁸ Concha LOMBA SERRANO, *Las Artes Plásticas en Aragón (1876-2001)*, Zaragoza, Ibercaja, 2002, p. 62.

⁹ Ramón Acín, «Venta de cuadros del pintor Lafuente», Aragón, enero, 1926, pp. 54-55.

¹⁰ Ramón ACÍN: «Félix Lafuente ha muerto. El amado maestro», *Diario de Huesca*, 11, octubre, 1927

¹⁴ En una de estas largas e interesantes misivas, Acín se declaraba «más oscense que la plaza de Lizana».

¹¹ Concha LOMBA «La pintura regionalista en Aragón: 1900-1936», ARTIGRAMA. Revista del Departamento de Historia del Arte, 12, 1996-97, pp. 503-518; y Concha LOMBA, 2002, pp. 103-108.

*Ira de muy corta duración*¹², en el que como se supondrá publicó algunos dibujos y textos que demostraban su ideología política; recuérdese que, por estas fechas, el Gobierno español enviaba tropas a Marruecos para sofocar los brotes independentistas.

A finales de ese 1913 se trasladó a Madrid, ciudad que ya conocía y desde la que prosiguió enviando sus trabajos al periódico oscense. Además de frecuentar el Prado, una costumbre habitual en cualquier artista que se preciase, entabló relaciones con los intelectuales y artistas más avanzados del momento; aunque no será hasta años más tarde cuando lo podamos relacionar estrechamente con ciertos artistas de amplia proyección nacional. Asistió, suponemos que horrorizado, al inicio de la primera guerra mundial y al posicionamiento del gobierno español al respecto, una cuestión que, como es sabido, provocó una aguda fractura entre ciertos sectores de la sociedad española; también entre los creadores. Con tal motivo se organizaron algunas exposiciones, y no me parecería extraño que Acín colaborase en su organización; conocemos con exactitud las organizadas en Madrid y Barcelona gracias al trabajo de investigación realizado por Isabel García¹³, quien también se refirió a la muestra exhibida en Zaragoza. Lo que sí hizo fue pintar un par de acuarelas y algunos dibujos alusivos. Las acuarelas, expresamente firmadas y fechadas, se alejan del lenguaje artístico que empleaba por estos años y evidencian ese carácter mágico que, de tanto en tanto, aparecerá en su producción; el objetivo parece claro: poner de manifiesto el impresionante contraste que las máquinas de guerra, un avión y un zeppelin, producían al sobrevolar una tranquila e histórica ciudad o un entorno natural. El avión sobrevuela una ciudad, cuya altísima torre catedralicia se recorta en la limpia atmósfera, que parece va a ser arrasada por una gran nube en forma de ola gigante; en la segunda un hermoso y casi mágico paisaje marítimo, en cuya orilla se alzan unas sorprendentes formaciones rocosas, se ve sorprendido por un zeppelin surcando las nubes, cual presagio de un futuro poco halagüeño. Los dibujos, algo más tardíos, se comentarán en el capítulo siguiente.

Desde la capital española se trasladó a Toledo primero y a Granada después; en esta ciudad recaló durante los primeros meses de 1915 y pintó algunas obras notables; entre ellas un lienzo de grandes dimensiones, Granada, en el que se evidencia el cambio estético que su pintura ha experimentado.

Todavía permaneció algunos días más en Madrid, los últimos de su pensionado, desde la que siguió enviando misivas a su Huesca natal¹⁴ y algunas obras con destino a sendas exposiciones que se estaban preparando. Me refiero a aquella colectiva organizada por la revista Paraninfo, que se tituló Zuloaga y los artistas aragoneses, inaugurada en octubre de 1915¹⁵, a la que Acín envió un «Paisaje» no muy del gusto, por cierto, de Anselmo

¹² Los recuerdos de esta empresa fueron publicados en el *Diario de Huesca* precisamente cuando se dio a conocer la exposición de Fotografías del Altoaragón de Fermín Compairé celebrada en Centro Aragonés de Barcelona. Vid. M. BANDRÉS, 1987, p. 30.

¹³ Concha LOMBA, 2002, p. 98. En dicho texto se hace referencia a la Tesis Doctoral defendida por Isabel García en la Universidad Complutense de Madrid de cuyo Tribunal formé parte.

¹⁴ En una de estas largas e interesantes misivas, Acín se declaraba «más oscense que la plaza de Lizana».

¹⁵ C. LOMBA, «Barradas en Aragón» en J. Brihuega y C. Lomba (com.), *Barradas 1890-1929. Exposición Antológica*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, pp. 65-82; y C. LOMBA, *La Exposición Zuloaga y los artistas aragoneses. 1916*, en VVAA., Museo de

Gascón de Gotor, quien a propósito del mismo escribió «*Nuestro querido amigo y pensionado por la Diputación oscense, presenta un cuadro, paisaje bien tocado de luz (algo influido de los coloristas efectos de Rusiñol). Lástima que no haya remitido caricaturas, pues en este género es donde única y verdaderamente Acín tiene estilo propio...*». La segunda se presentó por las mismas fechas en Huesca y fue organizada por la Diputación provincial; lo extraño del caso es que sólo mostró, si hemos de hacer caso a lo escrito por el crítico "R.A.", una caricatura; una pieza que no resultó del gusto del crítico porque la veía próxima al estilo de Bagaría y otros pseudomodernistas que tocan los linderos de lo estrambótico, muy cercanos al cubismo y a otras aberraciones tan censuradas, que no pueden cuajar en parte alguna¹⁶.

En 1916 lo hallamos ya instalado en Huesca, donde obtuvo una plaza de profesor de dibujo en la escuela Normal, desde la que ejerció una notable labor pedagógica. Su formación artística había concluido y comenzaba su etapa profesional.

Durante este periodo de tiempo, el de su formación, su producción artística se desarrolló entre los recursos neoimpresionistas y algunos matices regionalistas, mediante los cuales recreó escenas costumbristas y paisajes. También empleó estilemas modernistas para los carteles sobre todo y comenzó, como se ha dicho, su trabajo como ilustrador en diferentes publicaciones.

Las obras más tempranas, aquellos dibujos y lienzos fechados cuando aún no había cumplido los veinte años, son obras menores, en las que se evidencia su labor como dibujante; una técnica que manejaba con destreza. Tal vez la pieza más significativa, porque se aleja de sus constantes estilísticas y temáticas, es un lienzo fechado en 1907, una escena galante, que debió ser concebida a modo de ejercicio, tal vez irónico. Las obras fechadas a partir de entonces, de 1908, van por otros derroteros. Tanto los dibujos como los óleos comparten su afición por los asuntos regionalistas, por las escenas, por los escenarios habituales de la provincia oscense. Las referencias a Loarre y a Bailo, por ejemplo, son constantes («Cocina de Loarre» o «Fuente de Loarre» de 1908, «Aldea de Bailo» de 1906-1909, «Cocina de Bailo» de 1911...); pero lo más interesante, es la pincelada suelta que emplea para componer las imágenes y las figuras en ellas representadas; especialmente notable me parece su «Haciendo chorizos», un gouache de pequeñas dimensiones, en el que parece enlazar con la manera más avanzada de la década siguiente. Igualmente interesante es la pieza titulada «Calle con veladores», en la que Acín emplea un lenguaje a caballo entre ese modernismo catalán, a la manera de un Ramón Casas por ejemplo, y el expresionismo alemán de por esas fechas, aunque no podemos precisar nada más a falta de cualquier otra obra de similares características.

En puridad este trabajo enlazaría, aunque sólo en una parte, con esos estilemas modernistas a los que me refería y que empleó con frecuencia para los carteles que ideó, los de las fiestas patronales y las taurinas fueron los más abundantes. Son piezas que demuestran su perfecto conocimiento del modernismo, un estilo que le sirvió igualmente para realizar algunos bocetos destinados a decoraciones teatrales. Han llegado hasta nosotros acuarelas expresamente concebidas como telones y como biombos, fechadas en 1911, algunas de ellas personalizadas al introducir referencias concretas como ese músico que asoma entre el biombo.

De estas fechas datan también algunos paisajes, algo más avanzados que sus escenas costumbristas ya mencionadas. Se trata de retazos paisajísticos altoaragoneses,

Zaragoza. 150 años de su Historia. Zaragoza, Diputación General de Aragón e Ibercaja, 2000, pp. 113-117.

¹⁶ R.A., «La labor de un oscense. Ramón Acín», El Diario de Huesca, 2, octubre, 1915. Buena parte de esta crítica fue recogida en su día por Miguel BANDRÉS (1987, p. 45).

fechados también ese mismo 1911, en los que se percibe la influencia de Félix Lafuente. En la secuencia cronológica presentada en la exposición de 1988 se incluye un «Paisaje urbano», datado hacia esa misma época, que, sin embargo, creo que debe ser posterior por las sugerentes modificaciones que introduce. No creo, en modo alguno, que la trayectoria de Acín sea lineal, ni mucho menos, pero el lienzo referido debe ser algo más tardío porque, siempre en mi opinión, se muestra mucho más constructivo abandonando esos recursos cuasi impresionistas de los paisajes datados en torno a 1911; enlaza más convincentemente con «Granada» de 1915 y, por lo tanto, no sería de extrañar que pudiese fecharse por esa época.

«Granada» constituye un punto de inflexión en su trayectoria. Con él se concluye, a mi juicio, su etapa de formación y comienza, como decía, la producción de un Acín ya pintor.

II.- LA POÉTICA REGIONALISTA: 1916-1925

Cuando en 1916 obtuvo la plaza de profesor en la Escuela Normal de Huesca, que revalidó un año después tras superar las pertinentes pruebas en Madrid, Acín inició su etapa profesional. Era ya una persona adulta, sabedora de lo que deseaba, sólo que sus intereses eran tantos que debió multiplicar su actividad.

Además de proseguir con sus ilustraciones, con sus colaboraciones en el *Diario de Huesca*, desarrolló también una intensa labor pedagógica, tanto desde las aulas de la Escuela como desde su propia Academia de dibujo, ubicada en su domicilio, la calle Cortes, 3. Tengo la impresión de que se proponía desarrollar un espíritu similar al que caracterizó a la Institución Libre de Enseñanza de Madrid, una institución que admiraba y a la que deseaba que acudieran sus hijas.

Sus obligaciones profesionales no le impidieron, sin embargo, retornar a Madrid. Allí se instaló a finales de 1916 y permaneció hasta mayo de 1917; al volver cedió su vivienda a Ramón Gómez de la Serna, quien la convirtió en un lugar mítico entre la moderna intelectualidad madrileña¹⁷. Aunque corta, esta estancia debió ser muy fructífera. Recuérdese que por aquel entonces en Madrid se asistía a una efervescencia cultural importante, que los artistas más avanzados ensayaban diferentes ismos, tales como el planismo, el ultraísmo, el vibracionismo...Y Acín conoció y entabló amistad con algunas de esas personalidades. Entre ellos Gómez de la Serna, Manuel Abril, Bagaría, aquel notable caricaturista que tanto influyó en su vertiente ilustradora; o Castelao, con quien debió coincidir en el diario *El Sol*, fundado como es sabido por Ortega y Gasset, cuya influencia se percibe con absoluta nitidez en algunos de los dibujos que realizó durante el transcurso de la primera guerra mundial, y como ejemplo baste recordar aquel que representa a dos soldados alemanes paseando tranquilamente, haciendo caso omiso al llanto y desesperanza de una mujer arrodillada junto a un cadáver. Con alguno de ellos entabló relaciones duraderas que, además, contribuyeron a ampliar la cultura artística oscense, pues logró que algunos de sus nuevos amigos colaborasen con el *Diario de Huesca* o que, incluso, se trasladasen a la capital altoaragonesa para dictar conferencias. Sabemos, por ejemplo, que Luis Bagaría colaboró con el mencionado periódico en 1917, que el 5 de mayo de 1927 Gómez de la Serna impartió una conferencia en el Casino de Huesca y que Manuel Abril, uno de los mejores y más avanzados críticos madrileños, hizo lo propio.

Con este talante, prosiguieron sus actividades y en 1919 Acín se embarca en una nueva aventura editorial; en esta ocasión se trató de la revista *Floreal*, de claro cariz anarquista,

¹⁷ Juan Manuel BONET, 1995; y Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Automoribundia*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 492.

que fundó con Felipe Alaiz y que se mantuvo en la calle hasta el año siguiente¹⁸; naturalmente no sólo publicó algunos textos, sino que también contribuyó con sus ilustraciones. Lo hacía a la vez que colaboraba con *El Comunista*, que proseguía con sus escritos y dibujos para el *Diario de Huesca*, desde el que reivindicaba mayor cultura y deporte para la capital oscense y se oponía a la construcción de un nuevo coso taurino expresando su opinión contraria a ello a través de una publicación más que singular: su ya notable *Las corridas de toros en 1970. Estudio para una película cómica*. Eso ocurría en 1921 y sus dibujos satíricos fueron presentados íntegramente en una muestra individual instalada en el Centro Mercantil de Zaragoza¹⁹. Ese mismo año impartió una conferencia sobre el regionalismo artístico, en un ciclo en el que también participó José Valenzuela de la Rosa, al hilo de la exposición de Artistas aragoneses celebrada en Zaragoza; el propósito no era otro sino debatir sobre la consideración que el regionalismo artístico merecía a algunos intelectuales²⁰. En el archivo familiar se conserva el texto íntegro que dedicó por entero a la arquitectura, por la que sentía una gran pasión, incluyendo sus objeciones a algunas restauraciones como la del Monasterio de San Juan de la Peña.

Al año siguiente, en 1922, contrajo matrimonio con Conchita Monrás, cuyo padre también impartía clases en el Instituto de Huesca. El suyo fue un matrimonio digno de elogio: Conchita fue su esposa, su compañera, su confidente y la madre de sus hijas; le acompañó hasta el último momento y compartió también su fatal destino, ya que fue asesinada pocos días después, en aquel fatídico 1936.

Un año más tarde, en 1923, Acín comenzó una nueva colaboración. Esta vez fue con el periódico barcelonés *Solidaridad Obrera*, Órgano de la Confederación Regional del Trabajo de Cataluña y Portavoz de la Confederación Nacional, para el que Acín firmó una serie de artículos, textos breves, bajo el título genérico de «Florecicas», que concluyeron con el golpe de Estado del general Primo de Rivera. Entonces y como afirma Bandrés, sus ensayos retornaron a las páginas del *Diario de Huesca*²¹. De este mismo año data el primero de sus artículos abogando por la creación de un museo de artes y tradiciones populares; en realidad en este primer ensayo propone la creación de un Museo del Traje Regional. Lo traigo a colación por varios motivos. En primer lugar constituye un claro ejemplo del interés que sentía por la conservación y revitalización de las artes tradicionales altoaragonesas, que además coleccionó; y porque su propuesta de musealización estaba en perfecta sintonía con las pautas culturales marcadas por el gobierno republicano posterior; y, naturalmente, por su estrecha relación con la producción artística que, por estas fechas, llevó a cabo. La idea parece que nació al visitar las villas de Fraga y Ansó, de cuyas calles y costumbres realizó abundantes dibujos; el Museo de Zaragoza conserva alguno de ellos, fechados en 1923: se trata de apuntes tomados del natural, realizados en lápices de colores. Esta corta estancia debió causarle una honda impresión, a juzgar por un artículo publicado el 22 de septiembre de ese año, en el que escribió:

¹⁸ Fue el propio Felipe Alaiz quien apuntó esta cofundación. Vid. Felipe Alaiz, *Vida y muerte de Ramón Acín*, París, Editorial Umbral, 1937, p. 21.

¹⁹ Miguel BANDRÉS, 1988, op. cit., pp. 17-27.

²⁰ Concha LOMBA, 1996-97

²¹ Miguel BANDRÉS, 1982, p. 95 y ss.

«Sin duda alguna, dos de las emociones estéticas más intensas que se pueden sentir y gozar en la vida, son las visitas a las villas altoaragonesas de Fraga y Ansó. Esta, honda por lo fuerte del paisaje y el carácter y vestimenta de sus habitantes; aquélla alegre por la gracia de unos y otros.

Cuando abandoné Fraga, bendita tierra de los higos dulces y las mozas garbosas, envidiaba a mi amigo el pintor Villadrich, que podía vivir y trabajar allí en un castillo viejo y legendario que le donó el Ayuntamiento de la villa.

Cuando abandoné Ansó, sentí una más grande pena al tener que dejar aquel paisaje recio, con aquellos hombres de tal planta y aquellas mujeres que embutidas en aquellos sayales maravillosos caminan cachazudas, con majestad de reinas y con unción de monjas; que palacio y convento a un tiempo parece la villa de Ansó; ideal palacio, convento ideal, llenos de vivientes, pero sin monjes y sin reinas...

Hay que crear en nuestra capital el museo del traje provincial; en Ansó ya tenemos noticias que va a crearse el ansotano.»²²

Su afición por todos los asuntos relacionados con el Altoaragón aumentaba. Y por lo tanto no parece extraño que en su vertiente creativa fueran éstos los temas preferidos.

Porque durante estos años Acín siguió pintando y, sobre todo, dibujando; a pesar de todas las actividades que llevaba a cabo. Sin embargo, sus pinturas escasean. Tengo la impresión de que durante estos años era tal la cantidad de información que se agolpaba en su mente, que fue tanteando aquel o aquellos estilos que mejor se adecuaban a su capacidad creadora.

Los asuntos más habituales coinciden con su interés por las costumbres y tradiciones altoaragonesas, más que por los parajes naturales. El regionalismo de corte moderno que, por esas fechas, emergía en España servía perfectamente a los propósitos de Acín, que, desde un punto de vista ideológico, defendía la conservación y difusión del patrimonio cultural.

Por eso no es extraño que entre las pinturas de esta época destaquen algunas composiciones como «Alegoría del Baile», que yo fecharía hacia 1916 y en la que se percibe ese carácter entre alegórico y mágico que, de vez en cuando, emerge, en sus obras, «Feria de Ayerbe» o «Calle de Santiago». «Feria de Ayerbe es una obra espléndida en la que Acín plasmó la feria comercial que anualmente se celebraba en Ayerbe, allá por el mes de septiembre, a la que acudían los campesinos de la comarca para vender sus productos; de hecho se conserva una fotografía de una de esas ferias, que permite averiguar cómo Acín ideó su composición. Manuel García Guatas la fechó entre 1918 y 1922, pero no cabe ninguna duda que, años atrás, el artista ya había imaginado una obra similar pues en 1914, cuando residía en Madrid, envió un artículo, que se publicó en el *Diario de Huesca* el 4 de diciembre de 1914, evocando y ensalzando esos certámenes. Decía:

«¡Ferias de mi pueblo, no os olvido!

Son los fenicios, son los fenicios y los cartagineses que acuden conquistadores... son la aristocracia del comercio... son la bohemia de los comerciantes, si bohemia en ellos cabe, que llevan su peana al dios Mercurio... pero que llevan también a Momo, dios de risas, y de alegorías y de locuras...

Garitas, garitas frágiles y amables como las casetas de los belenes de Navidad.

²² Ramón ACÍN, «La villa de Ansó. La Comisaría Regia del Turismo. El Ansotano don Miguel Navarro y Otras cosas», *Diario de Huesca*, 22, septiembre, 1923

Caballitos, caballitos, devanadera de ilusión que dais vueltas y vueltas tejiendo la madeja de los sueños. De chiquillos subimos a ellos, y bajándolos párpados...nos creemos peregrinos camino de la Meca...

No os olvido caballitos de la feria de mi pueblo...»²³

Igualmente singular, aunque mucho menos conocido (creo que no se ha expuesto ni reproducido jamás), es el titulado «Calle de Santiago», que yo fecharía hacia 1922; representa esa calle de la capital oscense, conocida como la cuesta de las procesiones, justo en el momento en que la está atravesando el paso de Semana Santa llamado «las tres cruces», perteneciente a la cofradía del Cristo de los Milagros. Para concebirlo Acín empleó un lenguaje novedoso, con colores planos para definir el volumen y perfil serpenteante de la calle, trasladando al lienzo aquel dibujo, tomado del natural, que realizó ese mismo año para Las calles de Huesca de Ricardo del Arco.

En todos ellos recurrió a esas pinceladas cada vez más empastadas, los trazos enérgicos, su escasa precisión dibujística, sus colores vibrantes, y, en esencia, ese carácter expresionista que le permitía situar sus composiciones en un ambiente o una atmósfera colectiva; tengo la sensación de que lo prioritario en estos momentos era el conjunto, las amplias perspectivas ambientales y vitales.

III.- EL ARTE NUEVO Y LA ESTÉTICA DE VANGUARDIA: 1926-1930

La Dictadura de Primo de Rivera fue un periodo fructífero para la creatividad de Ramón Acín, durante la cual desplegó un amplio abanico de nuevos códigos estéticos, estrechamente vinculados con las novedades artísticas que se sucedían entre los artistas más avanzados del momento.

Se trata de una etapa brillante, en la que abordará nuevas técnicas y formas de expresión como veremos, que coincide con su cada vez más avanzado compromiso político y cultural. Acín se desvela como un hombre y un artista moderno que, desde esa perspectiva, no duda en trabajar en pro de su Aragón natal y, en especial, del territorio altoaragonés.

Está al tanto de lo que acontece en el panorama nacional, Gómez de la Serna le envía ya en 1924 sus libros, Alaiz hace lo propio, y él no duda en emplear tales relaciones en beneficio de los oscenses. De hecho su activismo cultural durante estos años fue intenso: en 1925 publicó en la revista *Vértice* un par de los dibujos incluidos en su *Libro sobre las Corridas de Toros*²⁴; en 1927 invitó a Ramón Gómez de la Serna a impartir una conferencia en el Casino de Huesca²⁵; luego hizo lo propio con Manuel Abril, uno de los críticos más influyentes del momento que apadrinó la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925²⁶; participó desde el primer momento en el Homenaje que los

²³ Ramón ACÍN, «Con cursiva del diez. No os olvido», Diario de Huesca, 4, diciembre, 1914.

²⁴ *Vértice*, 15, julio, 1925.

²⁵ Ramón Gómez de la Serna disertó sobre «Goya y el Manzanares» y la conferencia, inscrita en los actos programados con motivo de la celebración del centenario de Goya se anunció con un cartel del propio Acín. El acto tuvo lugar el día 5 de mayo y la prensa se hizo amplio eco de ello. Vid. «Ramón Gómez de la Serna», Diario de Huesca, 5, mayo, 1927; y «Ramón Gómez de la Serna», Diario de Huesca, 6, mayo, 1927.

²⁶ J. Brihuega y C. LOMBA (com.), *La Sociedad de Artistas Ibéricos, y el arte español de 1925*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995.

aragoneses rindieron a Francisco de Goya en el centenario de su fallecimiento, un asunto, por cierto, que provocó cierta polémica y contra el que finalmente se pronunció Ramón Acín a través de una serie de textos de sobra conocidos por todos.

Al tiempo, su posicionamiento político le causó no pocos quebraderos de cabeza, tal y como explicará en este mismo catálogo Carlos Forcadell; incluso en 1924 fue encarcelado durante unos días por defender a Shum, que había sido condenado a muerte.

Y desde un punto de vista creativo, el que nos compete, desarrolló una incesante actividad que, como decía, comportó novedades importantes, tales como sus incursiones en el ámbito de la arquitectura, a través de diferentes proyectos realizados, o sus esculturas, una de sus expresiones artísticas más sugerentes.

Además, de esta época datan sus primeras exposiciones; parece que Acín se sentía seguro en su faceta creadora y no dudó en mostrar sus obras pública e individualmente.

LOS DIBUJOS Y LA PINTURA

El «arte nuevo» parece que se había instalado en tierras españolas entre los artistas más avanzados del momento, un epíteto que implicaba, como ya se ha explicado en otras ocasiones, un complejo panorama de corrientes artísticas que emergieron tras la celebración de la exposición impulsada por la Sociedad de Artistas Ibéricos en Madrid y que la historiografía artística española ha analizado convenientemente a lo largo de los años noventa²⁷.

Además, y ello es importante, en 1926 Acín viaja por primera vez a París. En la capital del Sena conoció los hallazgos de la vanguardia europea y las creaciones de los artistas españoles allí afincados, entre otros los postulados defendidos por Ismael González de la Serna con quien convivió y con el que siguió manteniendo una estrecha amistad, a juzgar por las obras que conservaba en el domicilio familiar; una de las más elocuentes es un lienzo firmado conjuntamente por el pintor, Conchita, Katia y Sol. Supo también de las esculturas en metal que Gargallo concebía a base de novedosas técnicas, en las que partía de conceptos tradicionales; de las investigaciones de Julio González, otro gran escultor que al final de esta década compartió trabajo con Picasso; de las novedades del genial malagueño...

Con todo, Acín se insertó con facilidad en este entramado de corrientes y novedades, y a partir de entonces ensayó distintas maneras de expresión artística que oscilaron entre los realismos de nuevo cuño, una suerte de propuestas postcubistas, algunas futuristas, otras relacionadas con el «arte negro», los postulados clasicistas que retomó Picasso, o el surrealismo. Algunas fueron meros ensayos, sin más repercusión; otras, por el contrario, le sirvieron para desarrollar conjuntos más amplios que, incluso, perduraron hasta el final de sus días. En cualquier caso cada uno de estos hallazgos e investigaciones se miden en periodos muy cortos de tiempo.

La mayoría de ellas, sin embargo, se ajustan a una serie de características que mantuvo hasta su fallecimiento. En general son composiciones de formas rotundas, casi esculpidas, definidas con perfiles nítidos, muy gruesos en el caso de los óleos (véase «En la fuente» de hacia 1926 o el dibujo titulado «Las madres» firmado en 1929, por ejemplo), escasos detalles anecdóticos; mientras, los fondos se simplifican, se reducen ofreciendo tan sólo algunos detalles del ambiente en que se inscribe la escena. Un reduccionismo que igualmente se percibe en los dibujos, en los que las figuras, en general bustos o cabezas, se convierten en las protagonistas absolutas de la escena; en estos casos los

²⁷ Sobre las diferentes corrientes artísticas emergentes y la incidencia que tuvieron en tierras aragonesas puede verse nuestra publicación ya citada sobre Las Artes Plásticas en Aragón, Vid. C. LOMBA, 2002, pp. 129-135.

nítidos perfiles se tornan más etéreos y los fondos apenas recogen otros detalles que los estrictamente necesarios para situar la composición. Desde un punto de vista técnico florecen los dibujos sobre papel marrón, muchas veces mezclados con óleo, y los cartones son cada vez más frecuentes. Temáticamente los retratos de personajes conocidos, las escenas de género ambientadas en lugares comunes, y algunos bodegones, en los que, por cierto, se evidencian sus búsquedas estilísticas, constituyen el imaginario icónico preferido por el artista.

Uno de sus mejores lienzos relacionados con el «arte nuevo» es el titulado «La feria» que yo situaría muy a comienzos de este periodo, una obra que cuenta con antecedentes en la trayectoria de Acín, como ya se ha visto, y que perfectamente podríamos relacionar con algunas otras composiciones bien notables como «La verbena» de Maruja Mallo o «Pim, pam, pum» de Carlos Sáenz de Tejada, un par de pintores a quienes debió conocer y con quienes, en especial con Mallo, coincidió en la defensa de algunos presupuestos estéticos y conceptuales.

Entre las experiencias de escasa repercusión hay que señalar algunas composiciones cubistas y poscubistas, entre las que destacan un par de bodegones: el titulado «Cristal», que yo fecharía en 1929, fue publicado por la revista *Cierzo* en 1930 y actualmente se halla en paradero desconocido; y «Bodegón con frutero y cuchillo sobre una mesa», que se exhibió en 1929 en Barcelona. Imbuido por este tipo de estilemas destaca otro lienzo titulado «Fraile», datado hacia 1926-27, que, a juzgar por las veces que lo mostró, parece que fue muy del agrado tanto del autor como del público y la crítica moderna.

Otros de sus ensayos se relacionan con el ya famoso, por estas fechas, arte negro. Se ha conservado una «Bañista» que Manuel García Guatas fecha entre 1929 y 1930, cuya figura acusa su concepción escultórica, mientras que el rostro recuerda, en sus esquemáticos rasgos, al llamado «arte negro»; una influencia que tanto Picasso como muchos de los autores vanguardistas emplearon con frecuencia, entre ellos el escultor Honorio García Condoy, amigo de Ramón Acín.

Mayor vigencia tuvo otra forma de expresión ensayada entre 1928 y 1930, una cronología establecida por Manuel García Guatas y que incluso podría precisarse todavía más; no sería descabellado datar este conjunto de obras en torno a 1929, si hacemos caso a la información aparecida en los catálogos de las exposiciones y a la que el propio Acín suministraba en 1931 al afirmar «...La chapa y el cartón más modernos tienen vejez de dos años... Dos años... en que uno no hizo más, sino estar alerta al momento español...». Me refiero a un núcleo de obras que ya resalté en su momento y que vinculan al artista con ese renacimiento clasicista que también se observa en algunos artistas españoles de mayor proyección, como el propio Pablo Picasso. Son óleos sobre cartón, que muestran la alegría de vivir a través de desnudos en distintas posiciones; buena parte de ellos son bañistas definidas a base de sencillos trazos, con una gran rotundidad volumétrica, que muestran ese clasicismo mediterráneo que volvió a aflorar entre los grandes genios de la vanguardia; otros son esas composiciones horizontales, concebidas a modo de frisos decorativos, en los que afloran las influencias clasicistas de épocas pretéritas («Las Madres» por ejemplo); y aún existe otro grupo integrado por escenas de la vida cotidiana («Chica del cántaro», entre otros). En todos ellos Acín describe unos ambientes que siguió empleando en sus dibujos a partir de los años treinta y que parecen complacer a su espíritu pero, sobre todo, a su forma de expresión.

Y ya por las mismas fechas realiza un conjunto de óleos, también sobre cartón, definidos a base de un lenguaje entre mágico y surreal que lo enlaza, igualmente, con la vanguardia más avanzada de la España prerrepública. Este universo de Acín entiendo que fue meramente coyuntural ya que él prefería una expresión más directa, una formulación más evidente, en la que no fueran necesarios los gestos y recursos que implicaban una mayor dificultad de comprensión. Con todo, este conjunto de piezas parecen vinculados con su querencia por la literatura, logrando una poética que lo vincula

con sus deseos de libertad. Sus imágenes, todas ellas concebidas en el mismo formato (un tamaño que podría considerarse mediano en la producción del autor), muestran parciales imágenes ilusorias sobre fondos irreales, a veces fantásticos y otros casi estructurales, aludiendo a sus deseos de plenitud y de paz; de una vida en libertad que, por el momento, ni España ni él mismo podían disfrutar. Imágenes que tildó, en algunos casos, de fantásticas, entre las que es obligado incluir «Paisaje fantástico» cuya cronología podría adelantarse hasta 1930 por la evidente relación que mantiene con la escultura en barro cocido que concluyó ese mismo año. Sea cual fuere la fecha, aunque me inclino por datarlo entre 1929 y 1939, lo cierto es que ambas obras recuerdan y mucho otras composiciones surrealistas que el escultor Alberto Sánchez realizó, en especial la titulada «Parque de Pekín» que ideó allá por 1957 en la ciudad de Pekín²⁸; no es ésta, sin embargo, la primera coincidencia formal y, desde luego tampoco conceptual, entre ambos autores.

ACÍN ESCULTOR

Y en este sucinto recorrido planteado hay que incluir la escultura, una forma de expresión que practicó desde mediados de los años veinte, en la que destacan una serie de retratos, monumentos escultóricos a los que Manuel García Guatas dedica un ensayo en este mismo catálogo, y un conjunto de piezas que emprendió en 1928. Para su consecución se sirvió esencialmente del metal, el bronce en sus retratos y las chapas -hierro y aluminio- para las restantes; aunque también experimentó con la escayola y el barro cocido.

Y en apenas dos años recreó un amplio elenco de novedades estéticas, algunas de ellas estrechamente vinculadas con su producción pictórica, mientras que en otras incorporó nuevas soluciones.

Ofreció todo un recital creativo que comenzó con algunos retratos. Igual que hizo con la pintura y los dibujos, Acín homenajeó a sus amigos y a aquellos personajes más cercanos que le merecían un respeto especial. Entre ellos Lorenzo Loste, para cuya efigie se inclinó por una factura de corte realista, muy en la línea de lo que supuso la renovación escultórica de los años veinte en España; o Manuel Bescós Almudévar, más conocido por su pseudónimo: «Silvio Kossti». En este caso Acín empleó un lenguaje sustancialmente distinto, acorde también con algunas novedades ensayadas por significados escultores españoles como Victorio Macho que, a su vez, recuperó algunos de los estilemas que el modernismo vienés y Mestrovich habían introducido; los profundos surcos con los que va definiendo la barba, el bigote y el cabello del escritor y político, juntamente con la definición del cuello lo acercan extraordinariamente a propuestas como las desarrolladas por el mencionado Macho desde 1925²⁹. La pieza fue reproducida en la revista Aragón ese mismo 1928, el año de su fallecimiento, de manera que Acín debió concebirla como un homenaje al que fuera su amigo y que actuó como testigo en su enlace matrimonial.

²⁸ C. LOMBA, «Entre el páramo y la estepa. La poética de Alberto en la Unión Soviética: 1938-1962», en J. BRIHUEGA y C. LOMBA (com.), Alberto Sánchez 1895-1962. Exposición antológica, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Aldeasa, 2001, pp. 73-112.

²⁹ Para una mayor información sobre el escultor puede verse el reciente catálogo de la exposición celebrada en Palencia y producida conjuntamente con la Real Fundación de Toledo. Vid. Victorio Macho. La Mirada, catálogo, Ayuntamiento de Palencia-Real Fundación de Toledo, 2002.

Y sin mediar solución de continuidad Acín optó por un lenguaje muy distinto para componer un novedoso conjunto de esculturas que comenzó a esculpir en 1928 y que la historiografía artística española ha considerado como una de sus expresiones artísticas más logradas³⁰, una opinión que suscribo. Se trata de casi una docena de piezas, realizadas en metal, en chapa de hierro recortada y doblada más concretamente. Téngase presente que, por estas fechas, la escultura en hierro concebida por algunos artistas españoles estaba alcanzando altas cotas de calidad. A las creaciones de Pablo Gargallo, opuestas al concepto artístico recreado por Acín, hay que sumar las de Julio González que trabajó con su amigo Picasso, o las de un poco conocido y muy desigual Eleuterio Blasco Ferrer, entre otras muchas. Acín se sumaba a estas propuestas componiendo un lenguaje propio que oscilaba entre el nuevo clasicismo y el cubismo.

Las más conocidas son «El agarrotado» o «Las Pajaritas», pero igualmente significativas son «El crucificado», «Bañista», «Eva después» o «Bailarina», todas ellas fechadas entre 1928 y 1930.

Sus emblemáticas «Pajaritas», convertidas por la historia contemporánea en símbolo de la capital altoaragonesa, han sido objeto de algunos ensayos significativos. Entre ellos el que les dedicó Antonio Saura en 1988 evocando su imagen en la retina infantil: las recordaba de niño, jugando en el parque oscense³¹; el de María José Calvo Salillas que las relaciona con la estética albertiana y lorquiana³²; o el de Manuel García Guatas que, partiendo de ese último postulado, traza una historia de la pieza en relación con la música popular, la papiroflexia y el objetivo de crear un monumento en el parque de los Niños de Huesca³³. El propio Acín explicó su significado: cuando en 1929 se publicó su fotografía en la Gaceta Literaria, en el número correspondiente a noviembre de 1929, lo acompañaba la siguiente leyenda Monumento a la pajarita, del que es autor Ramón Acín y se inaugurará en breve en el Parque de los Niños de Huesca. Estamos ante un hermoso monumento, concebido según el lenguaje moderno, sobre el que Acín había reflexionado años atrás; una fotografía fechada hacia 1927 muestra una hermosa instantánea en la que aparecen Conchita Monrás y Acín en el interior de su domicilio y entre ambos, sobre una mesita baja, una jaula con una pajarita en su interior. Se trata de una imagen harto sugerente, tras la que no caben muchas interpretaciones; confirma el espíritu surrealista que anidaba en Acín. Otra cosa son los aspectos puramente técnicos y estéticos, sobre los que también nos informa el artista, ya que en una entrevista que le realizó su amigo Felipe Alaiz tras la exposición en las galerías Dalmau de Barcelona en 1929, Acín le respondía que para «El Agarrotado» había empleado el mismo procedimiento que para las pajaricas; es decir *una escultura de papel hecha por el procedimiento de las pajaricas*³⁴.

³⁰ Para Juan Manuel Bonet, por ejemplo, Ramón Acín alcanzó su cénit artístico en su producción escultórica. Vid. J. M. BONET, 1995, pp. 24-25.

³¹ Antonio SAURA, «Las Pajaritas de Ramón Acín», en M. GARCIA GUATAS (Dtor.), 1998, pp. 59-64.

³² María José CALVO SALILLA, Arte y sociedad: actuaciones urbanísticas en Huesca, 1833-1936, Ayuntamiento de Huesca, 1996.

³³ Manuel GARCÍA GUATAS, «La Pájara pinta bajó al parque», La Balsa de la Medusa, 53-54, 2000, pp. 63-75.

³⁴ Felipe ALAIZ, «Reportajes al azar. Un artista que sigue la norma de Gracián siendo 'hombre de todas horas' y que hace admirables esculturas de papel», Diario de Huesca, 4, enero, 1930.

Así, pues, la única diferencia entre las Pajaricas, si hemos de ser fieles a la nominación cariñosa que Acín le otorgó, y el resto de las esculturas de esta época reside en la forma y no en la técnica, pues todas ellas parece que fueron compuestas como si de recortables se tratase; sólo que «El agarrotado», la «Bailarina» y las piezas restantes carecen de esa volumetría racionalista que muestran «Las pajaritas» optando por una formulación concebida a base de sencillos planos de metal que van ondulándose volumétricamente de forma sugerente, a capricho del artista. Carecen de la rigidez formal que imprimió Julio González a sus piezas de estos años y de los contrastes entre convexidades y concavidades que prefirió Gargallo; están dotadas de un movimiento grácil, resuelto a base de ligeros movimientos y sutiles torsiones de las placas metálicas.

En el conjunto se observa también otra constante: su preferencia por las formas femeninas; incluso sus crucificados semejan mujeres. Además de «El crucificado», una pieza presente en la exposición, Acín esculpió un «Cristo», que incluyó en la muestra madrileña de 1931 y cuya foto fue publicada en la revista *Blanco y Negro*, al que vistió con una falda corta, cual paño de pureza; un planteamiento que no debe extrañarnos pues nuestro culto artista pudo emplear como referencia un lienzo histórico que presenta una mujer colgada en la cruz.

El conjunto se concluye con otra escultura bien distinta: la titulada «Rostros fantásticos» fechada en 1930, según reza su inscripción. Se trata de una experiencia singular, que se insertaría en esa serie de ensayos a los que me he referido en el ámbito pictórico. Es una pieza semicilíndrica, en barro cocido que presenta una serie de incisiones, denticulados y protuberancias muy esquemáticas para componer unos rostros fantásticos que enlazan visiblemente con composiciones como las tituladas «Paraíso», «Composición fantástica», «Marina fantástica» o ese singular y hermoso a un tiempo «Paisaje fantástico», al que me he referido de forma particular.

SUS PRESENTACIONES PÚBLICAS: LAS EXPOSICIONES

Este conjunto de esculturas, telas y dibujos le valieron un más que merecido reconocimiento en tierras aragonesas entre las generaciones jóvenes y los ambientes intelectuales, y un innegable prestigio entre los círculos artísticos más avanzados de la España de por aquel entonces.

Reconocimiento y prestigio logrados tras las distintas exposiciones que, por fin, presentó individualmente. Ocurrió a partir de 1926, la fecha con la que iniciaba este epígrafe; parece que, al fin, Acín, se atrevió a mostrar sus obras en público aunque algunas de ellas ya eran conocidas por su círculo de amigos oscenses, muchos de los cuales se repartían por la geografía española.

Tras aquella primera y reducida muestra de 1915, la primera en la que participó fue el Primer Salón de Humoristas, celebrado en Zaragoza en 1926. Tal y como mantenía hace algún tiempo, el año artístico de Zaragoza finalizó con una interesante y novedosa exposición ideada por la Agrupación artística Aragonesa y celebrada entre el 10 y 20 de diciembre en los Salones del Casino Mercantil. Finalmente parece que las ilustraciones habían sido aceptadas en el olimpo artístico y, de acuerdo con la importancia que los diarios concedían a esta manifestación, la Agrupación consideró oportuno celebrar una primera colectiva que, por cierto, se repetiría años más tarde. La feliz iniciativa logró una amplia participación y Acín mostró una caricatura de su amigo Silvio Kossti, que después fue publicada en el periódico *La voz de Aragón*³⁵.

³⁵ Vid. Catálogo Primer salón de Humoristas Aragoneses. 10-20 de diciembre de 1926; y «El literato Silvio Kossti, por Ramón Acín», *La Voz de Aragón*, 15, diciembre, 1926.

Pero la primera muestra realmente importante fue la celebrada en 1929 en Barcelona, en las célebres galerías Dalmau, entre el día 6 y el día 20 de diciembre; en la que, según reza el catálogo de la misma, mostró cuarenta piezas cuyos títulos refiero: «Jovencito», «Cartón», «Maternidad», «Nati», «Baratitas», «Enriqueta», «Pilar», «Bañistas», «El violinista J.R.», «Juan José», «Paraíso», «Chica del cántaro», «El fuego», «Pecera sin pez», «Ismael», Dibujo, «Marineritos», «Justo el naturista», «Picador», «El tren», «Bodegón», «El baño», «Bodegón», «Ana», «Sabelita», «Amigas», «Blanca», «Maria», «Clara», «Maria Ángeles», «Juan Manuel», «Mariposas», «Pura y Adelaida», «El Crucificado», «Eva después», «Bailadera», «El agarrotado», «Bañista», «Maqueta del monumento al escritor López Allué» y «Maqueta de la fuente de las Pajaricas». Una nómina que, en mi opinión, muestra la primacía del retrato, la mezcla de estilos tan característica de Acín y la inclusión de sus novedosas piezas escultóricas.

La repercusión en la prensa fue amplia. La oscense, como era de esperar, saludó su éxito. Tanto *La Tierra*³⁶ como *El Ebro*, en la que Querubín de Larrea defendió el humanismo vanguardista del autor frente a esos ismos fríos que producen las vanguardias³⁷, dieron rápida cuenta en tierras aragonesas de lo que había supuesto el evento. Mientras, desde Cataluña, otras voces más capaces se hicieron eco igualmente del certamen. L. Folch en una corta nota publicada en el *Diario de Barcelona* recogió información importante (que expuso frisos decorativos o que El Agarrotado era una pieza en cartulina) e incluyó elogiosos comentarios³⁸; Felipe Alaiz lo entrevistó en el diario *La noche*³⁹; en *La Veu de Catalunya* el cronista se limitó a calificarlo como «home dotat» y con «inquietuds avantguardistes»⁴⁰. Y al concluir la muestra, tanto el *Diario de Huesca* como *La Voz de Aragón* ofrecieron sendas síntesis de todo lo publicado⁴¹. En líneas generales, los críticos alabaron su calidad en el dibujo, lo sintético de sus trabajos, comentaron sus relaciones vanguardistas y alabaron sus esculturas.

Medio año después se presentó en el Rincón de Goya de Zaragoza, el edificio construido un par de años atrás por el arquitecto García Mercadal en la mejor línea del racionalismo arquitectónico. Con un cartel ideado por el propio artista en el que, a modo de manifiesto, avanzaba lo que se iba a contemplar⁴², expuso setenta obras entre dibujos, pintura, escultura, un par de maquetas para sus monumentos y el propio manifiesto⁴³.

³⁶ «Nuestros artistas. La exposición de Ramón Acín», *La Tierra*, 6, diciembre, 1929

³⁷ Querubín de LARREA, Ante una exposición. Instantánea, *El Ebro*, diciembre, 1929.

³⁸ L. FOLCH, «Ramón Acín», *Diario de Barcelona*, 11, diciembre, 1929

³⁹ Felipe ALAIZ, «Reportajes al azar. Una artista que sigue la norma de Gracián, siendo 'hombre de todas horas' y que hace admirables esculturas de papel», *La noche*, 12, diciembre, 1929. Este mismo texto fue reproducido y publicado con posterioridad en el *Diario de Huesca*.

⁴⁰ «Vida artística. Exposicions. Ramón Acín», *La Veu de Catalunya*, 12, diciembre, 1929.

⁴¹ «Nuestros artistas. Ramón Acín en Barcelona», *Diario de Huesca*, 9, enero, 1930; y «Los aragoneses fuera de Aragón. Ramón Acín triunfa en Barcelona. En Zaragoza proyecta una exposición de sus obras en el Rincón de Goya», *La Voz de Aragón*, 15, enero, 1930.

⁴² En el cartel puede leerse: «Expongo en el Rincón de Goya, porque en Zaragoza no encontré marco mejor para mis obras: arquitectura y obras hijas de nuestro tiempo, un tiempo no sé yo si mejor o no que los otros, pero distinto afortunadamente, con llena y

Fue una exposición que, como se supondrá, alcanzó una gran repercusión. Hubo, no obstante, una gran disparidad de juicios: mientras Zeuxis y Eloy Yanguas, por ejemplo, le dedicaron comentarios muy elogiosos⁴⁴, los Hermanos Albareda criticaron abiertamente lo exhibido⁴⁵. La verdad es que provocó una ardua polémica entre los defensores y detractores de las vanguardias en Aragón; en el primer bando profesaban los Hnos. Albareda, mientras en el opuesto se alineaban los intelectuales más avanzados⁴⁶, entre ellos Rafael Sánchez Ventura quien saliendo al paso de unos comentarios bastante maledicentes escribía: «...*Dar importancia a esas líneas me parece tan incongruente como atacar las pulgas con ametralladora... No escriba usted a Ramón Acín para eso. Le conozco lo suficiente para poder asegurar que a él, como a cualquier hombre inteligente y culto, las apreciaciones adversas de censores tan cretinos y analfabetos como los sedicentes Hermanos Albareda, son grato motivo de estímulo, confirmación certera de que la orientación es buena...*»⁴⁷. No obstante y a mi juicio, la crítica firmada por los Hermanos Albareda fue obtusa, la de quienes culpaban a las vanguardias de cuántos males existían. Mucho más preciso en sus opiniones fue Zeuxis, pseudónimo de Francisco Cidón, un personaje a destacar, ya lo he hecho en otras ocasiones, pues a

activa y fecunda personalidad__ Me es grato también exponer en el Rincón por lo que éste tiene de homenaje al maestro de Fuentetodos, aunque, si bien mi corazón va con Goya, hoy por hoy mi cabeza va con Leonardo__ Exponer en el Rincón de Goya, a media legua de Zaragoza, habrá de restarme un noventa por cien -quedo corto quizá- de visitantes, lo sé. Todos saldremos ganando. Ese noventa por ciento, porque se ahorrará el ver mis obras, el diez por ciento restante porque las verá mejor...__Mi arte no es de iniciación, no es para los que van al arte, sino para los que están de vuelta...»

⁴³ En mayo la revista Cierzo publicaba ya el manifiesto y el catálogo de la muestra incluyendo los títulos de las obras a exhibir.

⁴⁴ ZEUXIS, «Exposiciones de arte. Las obras de Acín en el Rincón de Goya», Aragón, junio, 1930; y ELOY YANGUAS, «La exposición Ramón Acín», Cierzo, junio, 1930.

⁴⁵ Lo cierto es que la crítica firmada por los Hermanos Albareda responde al concepto que ambos mantenían respecto a lo que era creación artística y lo que no lo era (todo aquello que se alejaba de los presupuestos académicos, era tildado de negativo, y las vanguardias, en cualquiera de sus versiones, eran consideradas como «un mal infeccioso»). Entre los comentarios, he entresacado alguno porque me parece harto significativo de su doctrina artística. Afirmaban «...Tiene una buena serie de retratos ejecutados con sencillez sobre cartón... que recuerdan por su aspecto los dibujos de los viejos maestros hechos a la 'sanguina'. Los hay que impresionan fuertemente y la mayoría de ellos poseen la cualidad de haberlos abandonado a tiempo. Unos trazos más en ellos carecerían de ese encanto y tomarían el aspecto del retrato de Silvio Kossti ejecutado con gran fatiga y sin ningún resultado. En el mismo género hay bocetos, composiciones, algunos bonitos para desarrollarlos con más meditación, otros evidencian al artista mariposeando entre los vanguardistas. Hay dos naturaleza muertas (31 y 33) que el visitante puede hallarlos en cualquier revista de Arte en cualquier parte menos en el natural...» Vid. Hnos. ALBAREDA, «La Exposición de Acín», El Noticiero, 5, junio, 1930.

⁴⁶ Sobre tales aspectos concreto puede verse también nuestro trabajo sobre Las Artes plásticas en Aragón, op. cit., pp. 129-135

⁴⁷ Rafael Sánchez Ventura, «El arte de Acín y los críticos de acá», Cierzo, 5, junio, 1930. Tomado de nuestra publicación ya citada. Vid. C. LOMBA, 2002, op. cit. p. 133.

pesar de su gusto personal sabía imprimir una cierta objetividad a sus comentarios; y la exposición de Ramón Acín tuvo aciertos rotundos, tal y como escribió por aquellas fechas en una extensa crítica en la que afirmaba «...ese rótulo (el de vanguardia) no es apropiado al concepto ni a la expresión de las obras expuestas en el Rincón de Goya. Acín no pretende seguir una escuela, sino que en posesión de una categoría estética elevada y auténtica se mueve libremente el impulso de una convicción, para romper lanzas en favor de un ideal... esta conciencia plástica nos hace ver al artista como escultor que hace además con el pincel deliciosos dibujos, pero aparte de esto la ordenación y el equilibrio de masas, es sobre todo constructivo, escultórico...»; y concluía diciendo «...’El agarrotado’ y ‘La bailarina’, entre otras, son obras insuperables en su género»⁴⁸.

Por fortuna, la muestra trascendió la prensa regional y *La Gaceta Literaria* le dedicó una buena crítica, firmada por Gil Bel⁴⁹.

Mientras todo esto sucedía, los acontecimientos políticos se precipitaron. Tras la sublevación de Jaca y la proclamación de la República en diciembre de 1930, Acín participó activamente en la marcha sobre Huesca. Una vez sofocada, hubo de exiliarse y marchó de nuevo a París; ocurría en enero de 1931 y allí permaneció hasta abril, es decir hasta la proclamación de la II República española. Tuvo algún tiempo, sin duda, para contemplar las novedades artísticas que, por aquellas fechas, se producían y exhibían.

IV.- DURANTE LA REPUBLICA: 1931-1936

La implantación de la II República en España propició un cambio de ánimo en Acín que, sin duda, influyó en su producción artística, pero terminó de una manera desastrosa.

Él entendía que lo prioritario en esos momentos era la lucha política. Un planteamiento que deducimos de sus propias declaraciones, las efectuadas en el catálogo de la muestra que presentó, durante la segunda quincena de junio, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En el texto de presentación se refirió tanto a su producción como a su posicionamiento político con estas palabras:

«Expongo unas chapas de metales baratos animadas por sencillos dobleces y expongo unos cartones de embalar ligeramente coloreados y encuadrados -como dijo un amigo- con varetas de baulero. Poca cosa todo, pero no es el material sino el espiritual, como diría Unamuno...»

La chapa o el cartón más modernos, tienen vejez de dos años. Dos años -precedidas de un cuarto de siglo de rebeldías modestas pero continuadas- en que uno no hizo más, si no estar alerta al momento español.

De vuelta de la emigración en París, presento en el Ateneo -¿donde mejor?- la obra que hice y en espera de la que haré no se como ni cuando, porque más que ser artista, en estos momentos altamente humanos, importa ser grano de arena que se sume al simoun que todo lo barrerá.

No he venido a Madrid para exponer: no merecía la molestia y los cuartos que ello supone. Como delegado del Congreso de la Confederación Nacional del Trabajo, he venido representando a los Sindicatos del Alto Aragón. Con mi billete de delegado, junto al pijama y el cepillo de dientes, he facturado estas cosas de arte semiburgués...».

⁴⁸ ZEUXIS, «Exposiciones de arte. Las obras de Acín en el Rincón de Goya», Aragón, junio, 1930.

⁴⁹ Gil BEL, «Exposición de obras de Ramón Acín en el Rincón de Goya», *La Gaceta Literaria*, julio, 1930.

Un pronunciamiento ciertamente sincero, que bien podrían utilizar algunos autores para justificar que Acín fue ante todo un activista político⁵⁰. Una cuestión que no niego, en absoluto, pero sin olvidar su amor, su pasión diría yo, por la creación artística. Evidentemente Acín fue rotundo en estas declaraciones, pero si su interés por la creación no hubiera sido tan fuerte, dudo mucho que se hubiera molestado en celebrar su exposición; recuerden que no es fácil trasladar las más de setenta piezas que llevó consigo a Madrid, aunque fueran formatos pequeños.

A mi juicio sus palabras aluden a ese concepto del artista-artesano que Acín parece defender en ocasiones, siguiendo los postulados establecidos en el territorio europeo por otros artistas que alcanzaron una notable difusión entre las revistas políticas españolas del primer cuarto de siglo; una serie de postulados que, como escribía recientemente, determinaron algunas de las constantes en su trayectoria artística: su predilección por el uso de materiales pobres (papeles reaprovechados, cartones, chapas de metales baratos...), los pequeños formatos, su decidida voluntad de reivindicar el trabajo manual o su deseo por procurar el placer estético a diferentes segmentos sociales. A este último aspecto aludía precisamente Manuel Abril en la crítica que firmó tras contemplar la exposición madrileña, en la que afirmaba «... *Acín no ve con disgusto la posibilidad de que pueda su escultura obtener un destino industrial y pueda de esa manera incorporar el arte verdadero al objeto llamado de «capricho»... quiere, por lo tanto, que el buen arte vaya a todos y que todos puedan ir -económicamente- al buen arte...*»⁵¹.

Este tipo de planteamientos fueron los que propiciaron la denominación de arte semiburgués que el mismo Acín acuñó, y que provocaron la cariñosa recriminación de Francisco Mateos, otro importante artista comprometido políticamente, quien en una crítica a la exposición le recordaba «...*Que no olvide Ramón Acín que las revoluciones no se dan sólo en lo político, en lo social y económico, en lo espiritual también, y sobre nosotros pesa la responsabilidad de crear la nueva sensibilidad... De acuerdo, Ramón Acín, que en estos momentos altamente humanos, importa ser grano de arena que se suma al simoun que todo lo barrerá; pero sin perder la propia cualidad*»⁵².

En la exposición presentó un amplio conjunto de obras, entre óleos («Fraile», un grupo de cartones que constituyeron el núcleo de la muestra con abundantes retratos y composiciones clásicas, un «Bodegón cubista, «El Tren»...), dibujos y algunas esculturas ya conocidas («Cristo», «Garrote vil» - «El agarrotado»-, «Monumento para un jardín de niños» -Las Pajaritas-, «Bailarina», «Eva, después») que fueron lo mejor de la muestra, en opinión de los críticos más afamados del momento. Y la repercusión en la prensa madrileña fue considerable⁵³, al igual que la conferencia que impartió el día 20 de ese

⁵⁰ Arturo Madrigal y como él otras voces autorizadas se refieren al compromiso político de Acín por encima de todo. Vid. Arturo MADRIGAL, *Arte y compromiso. España 1917-1936*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo, 2002.

⁵¹ Manuel ABRIL, «Rumbos, exposiciones y artistas». *Blanco y Negro*, julio, 1931.

⁵² Francisco MATEOS, «Notas de Arte. Ramón Acín, revolucionario», *La Tierra*, 15, julio, 1931.

⁵³ «Ateneo de Madrid. Exposición de Acín», *El Liberal*, 16, junio, 1931; «Una exposición», *Crisol*, junio, 1931; «De Arte», *La Voz*, 18, junio, 1931; «Bellas Artes. Diversas exposiciones», *El Imparcial*, 19, junio, 1931.

mes con el título «El violín de Ingres»⁵⁴. Manuel Abril, uno de los mentores de aquella exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925 y uno de los más activos en su reaparición en esta época republicana⁵⁵, le dedicó un par de páginas en la revista *Blanco y Negro* que, en mi opinión, debieron ser del agrado del autor pues reconocía no sólo su talento como escultor y pintor, sino su deseo de difundir el arte entre amplias capas sociales; llegó a tildar sus obras como un objeto artístico en esencia⁵⁶. Mientras, *El Imparcial*, uno de los diarios más leídos, elogió su faceta pictórica aludiendo a la influencia ingriana que se traslucía a través de esas composiciones que yo he denominado clasicistas, abundando en la belleza y la gracilidad del dibujo y, como no, el trabajo escultórico⁵⁷. Otro tanto hicieron los comentaristas de *Heraldo de Madrid*⁵⁸ y la *Tierra*, y también los periódicos oscenses⁵⁹.

Una notable repercusión que le valió su inclusión en la muestra que la SAI republicana inauguró el 15 de septiembre de ese mismo 1931 en el Gran Kursaal guipuzcoano, en la que participaron los artistas más notables del momento como Olasagasti y Cabanas -entre los representantes del país vasco-, Souto, Almada, Vázquez Díaz, Ángeles Santos, Ponce de León, Climent, Moreno Villa, Pérez Rubio, Zelaya, Solana, Pedro Sánchez, Jenaro Lahuerta, Mateos y Rodríguez Luna y escultores como Ferrant, Planas, Díaz Bueno y Pérez Mateos⁶⁰. Como se verá, Acín fue el único participante aragonés.

Al año siguiente expuso, por fin, en su ciudad natal. Fue en mayo y las salas elegidas las del Círculo oscense, en concreto el Salón Blanco; y, como se supondrá, la cobertura de prensa fue espectacular⁶¹. La mayoría de las críticas, entrañadas con el autor, apenas contenían información sobre lo expuesto con excepción de un par de ellas, firmadas por

⁵⁴ Véase, entre otras, las siguientes reseñas anunciando la conferencia: *Crisol*, 20, junio, 1931; «Conferencias. Ateneo de Madrid. Sección de Artes Plásticas», *El Sol*, 20, junio, 1931; «Ateneo de Madrid, Sección de Artes Plásticas», *El Socialista*, 20, junio, 1931; «Ateneo de Madrid (Sección de Artes Plásticas)», *La Libertad*, 20, junio, 1931; *El Imparcial*, 20, junio, 1931.

⁵⁵ C. LOMBA: «Un nuevo rostro para una vieja bandera. La Sociedad de Artistas Ibéricos en la República (1931-1936)» en J. Brihuega y C. LOMBA (com.), 1995, op. cit. pp. 85-101.

⁵⁶ La de Abril fue una de las críticas más enjundiosas de todas las dedicadas a Acín, por ello entresaco algunos párrafos que me parecen dignos de tener en cuenta. Decía: «...Ramón Acín recorta, en cartulina, la silueta de una figura, y luego, por dobleces y combados, la articula y la escorza. No compone a la manera de Gargallo, combinando pedazos de chapa. Acín, por lo general, emplea solamente una lámina... procura dar a sus construcciones dramatismo...»

M. Abril «Rumbos, exposiciones y artistas. Ramón Acín», *Blanco y Negro*, junio, 1931.

⁵⁷ E. G. M., «Bellas Artes. Ramón Acín, Embajador ideal», *El Imparcial*, 1, julio, 1931.

⁵⁸ José Manuel L. CARRIBA, «Ramón Acín y su obra en el Ateneo», *Heraldo de Madrid*, 8, julio, 1931

⁵⁹ «Ramón Acín regresa de Madrid», *El Diario de Huesca*, 14, julio, 1931; y «El triunfo de Ramón Acín en su exposición de Madrid», *La Voz de Aragón*, 15, julio, 1931.

⁶⁰ C. LOMBA, 1995.

⁶¹ Miguel BANDRÉS dio cumplida referencia de estas reseñas; a éste texto remitimos, pues, al lector. Vid. M. BANDRÉS, 1987, op. cit., p. 125.

H. Almendros y Arturo Martínez Velilla, cuya lectura nos informa de las contrarias reacciones que la exposición suscitó; que Acín era un personaje querido, salta a la vista, pero que sus creaciones no eran entendidas también. Es bien sabido que la vanguardia no fue un lenguaje aceptado entre el público general, da igual que fuera Aragón como cualquier otra parte de España, tan sólo un escaso colectivo apostaba por esas novedades; pero lo cierto es que, en el caso de Acín, su aproximación a la vanguardia y más las obras exhibidas en Huesca no eran un asunto difícil de entender, sencillamente su figuración se alejaba del naturalismo, del academicismo. No es de extrañar, por lo tanto, que tanto Almendros como Martínez Velilla salieran al paso de los comentarios que debían escuchar a diario; el primero afirmaba: «...*Se comprende la perplejidad ante esta exposición de los habituados a entender el arte como una imitación de la naturaleza... la mayor parte de la obra de Acín esta realizada por meras alusiones... Los cartones, lo mejor de la obra pictórica, dejan perder toda similitud con nuestra manera de percibir las cosas. Allí las líneas son como leves perfiles; como alusiones...*»⁶²; mientras que el segundo reiteraba alguno de estos conceptos al afirmar: «...*Acín sabe dibujar y pintar. A sus pinceles sabe imprimirlas modulaciones clásicas cuando así lo desea. Esto lo digo para deshacer ese batallón de maledicentes que ponen sonrisas irónicas ante alguno de estos cartones de perfiles vagos y en desorden...*»⁶³.

La ausencia de una formulación académica y el empleo de materiales baratos fueron, en mi opinión, las dos razones que provocaron las contrarias reacciones que suscitó. Grave error para el público oscense, que no podía siquiera intuir que ésta sería la primera y la última muestra de Acín que pudo contemplar. Una exposición en la que, y ello resulta particularmente interesante, incorporó novedades como esas esculturas en yeso, la «Venus rubia y morena» y la «Alegoría de la Paz», que tampoco se exhibieron en su última presentación pública: la colectiva de artistas aragoneses celebrada en 1935 en el Centro Obrero de Barcelona para inaugurar la nueva sede del organismo⁶⁴. Allí sólo mostró pintura.

Ahora bien, ni el éxito de la muestra madrileña ni el fracaso de la oscense lograron variar el rumbo elegido. La primera afianzó su interés por esas modernas composiciones clasicistas que había iniciado allá por 1928 y por la escultura; porque fue precisamente ese lenguaje el que siguió empleando en sus nuevas obras, ya fueran pintadas o esculpidas.

Durante estos años parece que sus ánimos se serenaron y nacieron aquellos veleros, veladores, ninfas..., imágenes más sugerentes y esperanzadoras, relacionadas, desde un punto de vista formal, con los lenguajes que por aquél entonces estaban trabajando algunos otros artistas españoles afincados en París. Algunas de ellas («Veleros», y los veladores) mantienen una evidente relación con las obras que estaba creando su amigo Ismael González de la Serna. Otras profundizaron en esa vena clasicista que, desde un punto de vista distinto, reafirmaba Pablo Picasso en París; es el caso de «Pareja de Bañistas» por ejemplo, pero también de algunas esculturas en yeso francamente interesantes como «Ninfa», las atletas, relieves para el monumento jacetano a los

⁶² H. ALMENDROS, «De arte. Notas ante la exposición de Ramón Acín», El Diario de Huesca, 3, junio, 1932.

⁶³ Arturo MARTÍNEZ VELILLA, «Ante la exposición de Acín. Notas críticas», El Diario de Huesca, 11, junio, 1932.

⁶⁴ Félix FUENTES; «Exposición de artistas aragoneses en Barcelona», Aragón, septiembre, 1935.

capitanes Galán y García Hernández, que ya debía haber planificado con anterioridad pues en la exposición celebrada en Huesca se exhibió una «Atleta», o ese «Desnudo al sol» que, a mi juicio, data de algunos años antes de 1936. Imágenes que enlazan, por sus proporciones, definición y tratamiento, con lo más avanzado de la vanguardia europea. No pudo continuar, su fusilamiento cercenó su vida y también su trayectoria artística; una trayectoria que he procurado explicar en el contexto específico en el que se produjo por que el Acín artista no puede ni debe entenderse sin tener en cuenta su activismo político y social. Acín, como García Lorca, con quien había compartido ideales y refrescos en las tardes madrileñas, fue fusilado al comienzo de la guerra civil, concretamente el 6 de agosto de 1936. Estaba en el meridiano de su vida, pero aquella horrible guerra y la crueldad de sus contendientes segaron su porvenir. Cometieron una atrocidad con él, con su familia, y con todos los amantes del arte y la libertad...

ID: LMB 02

Título: La escultura moderna desde Huesca (1925-1936)

Autor: Manuel García Guatas

Fecha: mayo-2003

Origen: Catálogo de la Exposición "Ramón Acín", 2003

*Soy hombre a quien quizá le pesen demasiado
los conceptos de amistad y tolerancia;
el mundo a que yo aspiro es un mundo de tolerancia y amistad
y cargo gustoso con la responsabilidad moral
a que esos conceptos me hagan acreedor
en el mundo de ahora en tanto llega el mundo de después.*

(Ramón Acín en El Diario de Huesca, 19 de septiembre de 1930)

Fueron aquellos diez años -de mayo de 1925 en que se inauguró el monumento a Lucas Mallada a julio de 1936-, los del comienzo de la escultura moderna en Huesca. Y tuvo un nombre: Ramón Acín.

Durante aquellos años de cambio y subversión, este artista, profesor de dibujo, escritor de prensa y activo militante anarcosindicalista⁶⁵ estuvo en todos los frentes dirigidos por el pensamiento moderno y comprometidos con los nuevos ideales de justicia igualitaria y convivencia social.

Fue un artista versátil que bebió todos los vientos de la modernidad, pero su dedicación a la creación artística estuvo presidida por la política y ésta, en su tiempo, estaba, fuera donde fuera, en todas partes: en las ciudades en que vivió, en la prensa, entre los amigos y en su vida cotidiana. Y la sintió con pasión biológica, o sea con un compromiso ético total e integrador del arte, de la enseñanza del mismo y su difusión como medio de educación.

Podríamos trasladarle como divisa intelectual que presidió su actividad artística el clásico aforismo *nulla esthetica sine ethica*.

Es indeclinable esta referencia moral para entender el arte de Acín y su dedicación a los dos medios con los que más directamente podía llegar a la gente o hacer popular el arte nuevo: el dibujo como ilustración para la prensa y otros papeles y la escultura pública. Una actitud estética compartida con otros artistas y críticos, pero opuesta a lo que Ortega y Gasset titulaba en 1925 "Impopularidad del arte nuevo" en el primer capítulo de su análisis sobre La deshumanización del Arte; aunque hay que decir que lo hacía desde la reflexión sobre la música y el teatro coetáneos.

Un segundo aspecto a tener en cuenta como reflexión posterior, después de contemplar su variada y hasta difusa obra y las circunstancias en que la creó, es que si no llegó a tener una proyección nacional en el arte español de su tiempo -que fue el de la década de 1925 a 1936-, sin embargo su vida generosa fue en sí misma una presencia artística permanente y una referencia del espíritu moderno en Huesca y en círculos de Zaragoza y Barcelona.

⁶⁵ Sonya TORRES PLANELLS: Ramón Acín (1888-1936). Una estética anarquista y de vanguardia. Virus editorial, Barcelona, 1998.

Y nada más adecuado para crear y difundir ese ambiente moderno y su compromiso con la formación artística del público que hacerlo a través de la escultura como obras para exposiciones y espacios públicos, o incluso como complemento de la nueva arquitectura, que tan certeramente comprendía la que hacían en Huesca por los años treinta José Beltrán, José Luis de León, Antonio Uceda o Bruno Farina, o había defendido poco antes la del Rincón de Goya, de García Mercadal. Pienso, incluso, en una soterrada vocación de arquitecto en Acín que las circunstancias no le permitieron desarrollar a su tiempo.

Dos piezas resumen con bastante claridad estas ideas y las fronteras de su lenguaje artístico que había asimilado de los movimientos modernos: El agarrotado, una silueta de un hombre, algo menor que el natural, en chapa recortada, y Las Pajaritas, o "fuente de las pajaricas" (como él la llamaba), en hierro y cemento.

Expuso por primera vez la escultura y la maqueta de esta segunda, que acababa de instalarse en el parque de Huesca, en las galerías Dalmau de Barcelona, en diciembre de 1929. Es decir, que para entonces y a sus cuarenta años Acín tenía ya hecho lo más importante y trascendente de su arte en sintonía con el espíritu moderno.

Eran años propicios para la renovación de la escultura que incorporaba los conceptos y técnicas de la reprimada talla directa, de la simplificación formal y de las consecuencias constructivas del cubismo. Pero también fueron de indecisiones, de inopinados recortes de algunos proyectos y de falta de solvencia institucional para sacarlos adelante. Y, por eso, en la biografía artística de Acín encontramos más ideas que se quedaron por el camino que llevadas a su conclusión natural.

Los cuarenta dibujos inventariados, que pasaron con su documentación al Gobierno de Aragón en 1995, son todo un muestrario de ideas, por el formato pequeño de los papeles en los que los dibujó, pero también de proyectos, sobre todo por su referencia arquitectónica o destino monumental.

El estilo con que realizó la mayoría de estos dibujos fue el del Art Déco. De haberlos podido llevar a cabo, hubieran sido, sin lugar a dudas, los monumentos más representativos que hubiera habido en Aragón de este estilo internacional de síntesis de las vanguardias.

La crisis del monumento conmemorativo

A la vez de estos cambios, se ponía en cuestión el monumento conmemorativo y en solfa a sus autores más prolíficos y como ejemplo, a Mariano Benlliure. Para los nuevos escultores y para los críticos que impulsaban el arte nuevo, ambos eran vistos como la herencia decimonónica y modelos caducados, incluidos Rodin y el Modernismo, como recuperación del pasado que había sido.

Los nuevos ejemplos de escultores eran José de Creeft, Mateo Hernández y Victorio Macho, los tres nacidos en la misma década que Acín, Emiliano Barral o su amigo y acompañante de viajes a Madrid, Honorio García Condoy, doce años más joven. De todos ellos podía haber sido referencia a seguir Manolo Hugué, si no hubiera llevado tantos años fuera de España o recluido entre Ceret y Caldas de Montbuy y contratada su producción de pequeños relieves y esculturas por Kahnweiler.

Del ambiente, minoritario pero combativo y hasta visceral, de contestación a los monumentos conmemorativos al uso quiero comentar dos ejemplos de esa década de 1925 a 1936.

En el primero se involucró Acín con sus dos amigos de la Plana Mayor de la izquierda intelectual aragonesa, Rafael Sánchez Ventura y José Ignacio Mantecón, a los que sumó la firma del venerable don Manuel Bescós, discípulo y epígono de Joaquín Costa, del que había adoptado, como es sabido, el seudónimo literario de Silvio Kossti.

Corría el año 1925 y bastante tinta desde al año anterior por el monumento que querían levantarle a Costa en Zaragoza, que nunca se hará. El ayuntamiento había convocado un

concurso nacional, y de entre la media docena de maquetas presentadas, el gusto municipal se inclinaba por las dos de Benlliure. Representaba en un monumento-fuente al político aragonés sentado y vestido con toga, con gesto cotidiano como de abogado descansando entre vista y vista con las piernas entreabiertas, flanqueado por movidas figuras de niños regordetes y formas decorativas de efectos barroquizantes.⁶⁶

Ante la inminencia de la decisión, dieron a la prensa de aquí, de Barcelona y hasta de Buenos Aires un manifiesto que titularon "Protestamos". Algunos de los inflamados párrafos denuncian sin tapujos la inconveniencia de tal escultor para tan íntegra y admirada personalidad del pensamiento político aragonés coetáneo:

Si pronto no se remedia, Benlliure, el fabricante de monumentos, va a fabricar para Zaragoza uno más como recuerdo y reverencia, eso dice, del Maestro.

Podrá Benlliure, no lo dudamos -no somos hombres de pasión, sino de comprensión-modelar, sin ninguna inquietud interior, un friso de niños mofletudos y alegres. Podrá modelar una fuente decorativa para un jardín de nuevo rico. Podrá modelar todo lo bien que se quiera un retrato de encargo donde los padres muestren a los hijos el lobanillo en la mejilla, o la nariz respingona del abuelo difunto. [... ...]

Sabemos de sobra lo que dará de sí. Conocemos sus monumentos.

Conocemos en Madrid su monumento a Castelar, con su levita impecable en actitud quizá de contestar al canónigo Manterola. Un desnudo femenino en desperezo que igual puede representar la libertad que el libertinaje; dos artilleros y un medio cañón y de remate, tres desnudos, no sabemos si las hijas de Elena o la Libertad, la Igualdad y la Fraternidad. Conocemos en Zaragoza su monumento a Agustina de Aragón. A la mujer sencilla y heroica la plantó carnavalesca y en traza de opereta con charreteras de general.

Como sabemos que al boceto de Costa no le dedicó más minutos de reflexión que si se tratase de un monumento a un caciquillo de villorrio, protestamos.⁶⁷[... ...]

El segundo testimonio sobre la crisis en que había entrado el monumento público en España tuvo un mayor eco y pretendía también tener consecuencias más drásticas.

Se trató de una propuesta planteada a finales de los años veinte de revisar los monumentos públicos que se habían levantado en Madrid en un final de siglo especialmente generoso en efemérides colectivas o personales, auspiciadas por la política patriótica de la Restauración. Se pretendía nada menos que la demolición de algunos monumentos y su sustitución por estelas con inscripciones y la reforma de otros mediante su simplificación escultórica.

La iniciativa partió del Comité de Acción Artística, vinculado a la Comisaría de Bellas Artes, que redactó los informes y propuestas. Lo constituían los críticos y artistas más representativos del arte nuevo como Ángel Ferrant, Juan de la Encina, Manuel Abril, José Moreno Villa, Javier Nogués, Ángel Sánchez Rivero y Gabriel García Maroto, que hacía este balance sobre el "valencianismo" dominante en la escultura española de esos primeros veinticinco años del siglo:

Un cuarto de siglo funesto el que nos antecedió en la vida. Los escultores de la Regencia prolongaron su intervención hasta nuestros propios momentos, imposibilitando la incorporación efectiva de los valores juveniles. Los escultores jóvenes, los más personales y expresivos, vivían reducidos a límites de ineficacia. El valencianismo con

⁶⁶ José Antonio HERNÁNDEZ LATAS (Dirección científica) y VV. AA.: La imagen de Joaquín Costa. Catálogo de la exposición iconográfica en el 150 aniversario del nacimiento de Joaquín Costa. Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca e Ibercaja, 1996. Se reproducen las maquetas de los monumentos en las págs. 126-130.

⁶⁷ Vértice. Revista quincenal ilustrada, Barcelona, nº 3, 21 de agosto de 1925.

*matiz diferente, pero con exactas esencias, seguía triunfando en obras menores, en conmemoraciones adecuadas e inadecuadas, al iniciarse la revolución de cuya plena confirmación podemos regocijarnos hoy.*⁶⁸

En aquel ambiente del espeso arraigo del monumento público, cuyos encargos oficiales dominaba Benlliure y sus colegas, es donde empezaban a hacerse un sitio jóvenes escultores como Victorio Macho.

Entre 1918 y 1926 va a construir dos monumentos en pleno territorio escultórico de la Restauración y Regencia como era el parque madrileño del Retiro. Fueron los monumentos a las dos grandes personalidades de las letras y de las ciencias, ambos de pensamiento republicano y liberal, Benito Pérez Galdós y Santiago Ramón y Cajal.

La novedad principal que ofrecían es que por primera vez apeaban las estatuas de ambos de sus pedestales y los representaba sedentes, con severas expresiones de ensoñación o melancolía, a la misma altura del paseante.⁶⁹

Parecida solución compositiva iban a adoptar el arquitecto Fernando García Mercadal y el escultor José Bueno en el monumento a Joaquín Costa que se inaugurará en Graus en 1929. Un monumento-fuente diseñado como un gran sitial para la estatua sedente en bronce del polígrafo aragonés, cubierto su potente pecho con una ligera túnica al modo clásico y a sus pies, una alusiva lámina de agua.

Un año después, Emiliano Barral tallará en posición sentada al político Diego Arias de Miranda en su monumento de Aranda de Duero.

En resumen, éstos eran el concepto y estilo de los nuevos monumentos en España, que sustituían los retóricos pedestales y figuras de los de hacía treinta años.

En la obra escultórica de Ramón Acín se puede establecer un antes y un después de esa fecha de 1929, en torno a la que estamos refiriéndonos, y una dedicación más intensiva a esta actividad a partir de ese momento.

Los motivos fueron varios y entrecruzados: el entusiasmo popular de conmemorar a los héroes de Jaca, los capitanes Galán y García Hernández, la herencia de la casa solariega que recibe su esposa Conchita Monrás, en el pueblo tarraconense de La Poblá de Montornés, cuyo zaguán empezará a preparar como taller para hacer esculturas, y la relación de Acín con Honorio García Condoy, que se hará íntima en los años treinta.

Estuvo con Honorio en Madrid al menos en dos ocasiones. Una hacia 1931, de la que queda el testimonio de una fotografía de grupo en una terraza, con su esposa e hijas, acompañados además de Lorca, Gil Bel, y el pintor Manuel Corrales, y de la otra sabemos por una carta, de octubre de 1933, en la que entre expresiones íntimas, encargos menudos, la noticia del buen número sacado por Honorio en la oposición a profesor y del montaje del documental de Las Hurdes (que había producido con Buñuel en la primavera pasada) le escribía Ramón a su esposa, que recuperaba su salud en la Poblá:

Estoy con Honorio que está hecho un señor profesor, pues de 97 sacó el nº 14, así que podría ser quedase en algún instituto de Madrid.[... ...]

Ha muerto hace cuatro días el profesor de dibujo de la Normal de Madrid, sin poner grandes esperanzas, puesto que estoy aquí quiero ver qué puedo hacer para concursar a la plaza; nada se pierde ¿verdad? [...]

⁶⁸ Gabriel GARCÍA MAROTO: La nueva España 1930. Resumen de la vida artística española desde el año 1927 hasta hoy. Ediciones Biblos, Madrid, 1930. Las págs. 17 a 22 están dedicadas al Comité de Acción Artística y las 208 a 212 a los monumentos públicos.

⁶⁹ M^a del Socorro SALVADOR: La escultura monumental en Madrid. Calles, plazas y jardines públicos (1875-1936). Editorial Alpuerto, Madrid, 1990, págs. 315-322 y 424-429.

*Hemos visto pasar un trozo de la película que está bien y creo dará resultado: Buñuel trabajando mucho.*⁷⁰

Pero a la postre y por circunstancias diferentes, ninguno de los dos ocupará esas plazas en Madrid. Otros rumbos hubiera tomado la escultura de ambos y más señalado hubiera sido su lugar en el arte español.

Pero Acín no será escultor de maza y cincel, o sea que no se estropeará las manos con la talla directa. Va a conducirse como un dibujante nato y se expresará mediante las dos técnicas que con más flexibilidad se adaptaban a este concepto: el modelado, con el que hace los retratos y desarrollará el relieve en ausencia de la estatua, y el recorte de la chapa metálica, en la que el lápiz es sustituido por la cizalla. A este sentido del dibujo añadirá el diseño propio de los pocos monumentos públicos que tendrá oportunidad de hacer para prescindir de las fórmulas de los pedestales al uso.

La escultura de Ramón Acín antes y después de 1929

La primera etapa de su escultura se circunscribirá a Huesca, a dos encargos del ayuntamiento y a unos pocos retratos de rostros de perfil de amigos.

Se trataban estos encargos municipales de un modesto monumento y de otro que no saldrá adelante.

El primero fue el monumento que el ayuntamiento de Huesca y la Academia de Ciencias de Zaragoza dedicarán en mayo de 1925 al eminente geólogo Lucas Mallada, fallecido cuatro años antes. Fue costeadado por suscripción pública de instituciones y particulares. La intervención de Acín se circunscribió al modelado en relieve del rostro del sabio oscense en un medallón irregular y, seguramente, al diseño del pedestal de piedra arenisca rojiza de Arguis en el que va incrustado, que debió tallar, como era práctica habitual, un cantero profesional. Estaba entonces muy de moda este lugar de excursión próximo a Huesca por la belleza de su paisaje geológico y por el antiguo pantano de riego, de cuyo recrecimiento se hablaba insistentemente y se iniciarán sus obras al año siguiente.

Este sencillo monolito está concebido como una alegoría a su condición de geólogo y con una referencia clásica por las dos rústicas columnas en las esquinas que sostienen un dintel que enmarcan el retrato, rodeado a su vez de una guirnalda tallada. Fue instalado originalmente a las afueras de Huesca, en el paseo de la Alameda, junto al río Isuela y al puente de la carretera a Arguis y Jaca. Cerca de donde todavía no hacía un año se había colocado solemnemente la primera piedra de un monumento al rey Sancho Ramírez, en el lugar donde según la tradición habría caído muerto cuando el asedio a la musulmana Huesca. Pero, diseñado éste por el hermano jesuita Martín Coronas, que hubiera sido, después del dedicado al político Manuel Camo, el segundo monumento de la ciudad, ni siquiera se llegará a empezar.⁷¹

En los años ochenta se cambió la ubicación del memorial a Mallada y se trasladó al parque de Miguel Servet, en el otro extremo de la ciudad; donde, visto por detrás, le convenía conceptualmente la proximidad visual con el bloque de granito del escultor alemán Ulrich Rückriem (colocado en 1995, pero retirado en la reciente reforma de esa zona del parque).

⁷⁰ Museo de Huesca. Archivo de la documentación de Ramón Acín.

⁷¹ Luis MUR VENTURA: Efemérides oscenses. Editorial V. Campo, Huesca, 1928, págs. 278-279. Da la fecha del acto de colocación de la primera piedra, el 11 de agosto de 1924, y publica una fotografía del boceto dibujado del monumento a Sancho Ramírez, que dice se encuentra en el ayuntamiento.

El siguiente monumento iba a ser el destinado a la Fosa Común del cementerio. Estaban de moda estos monumentos sepulcrales en España, como ya lo tenía el de Zaragoza desde 1919 con un impresionante grupo escultórico de José Bueno titulado Humanidad. Pero el proyecto de Huesca, en el que debía estar trabajando hacia 1927, aunque más modesto, fracasará, y sólo quedará del mismo la mitad de un relieve con la figura de un atlético varón de torso desnudo y la cabeza inclinada, sentado sobre sus piernas, con el brazo extendido, del que cuelga el manto. La otra mitad derecha de la estela correspondía, según uno de los tres dibujos diferentes que hizo del conjunto, a la figura de una mujer en idéntica pose y gesto, y entre ambos, una cruz tras la que extendían sus mantos. En la parte inferior llevaría en letras capitales la dedicatoria: HUESCA A SUS MUERTOS.

En los otros dos dibujos permanece sólo la estela del hombre, pero con dos esculturas femeninas en pie a ambos lados. Sólo llegará a fundirse este relieve, en la empresa Averly de Zaragoza, a donde llevará Acín todos sus trabajos posteriores. Lo tuvo en el jardín de su casa y lo llevó a la exposición de 1930 en el Rincón de Goya. Después de la guerra civil, Katia y Sol, sus hijas, lo colocaron sobre la tumba donde reposan los cuerpos fusilados de sus padres, ahora panteón familiar.

La relación formal de esta figura y gesto tan expresionistas y severos se aproxima a dibujos de Julio Antonio -con el que tuvo alguna relación temprana Acín en alguno de sus viajes por Huesca del malogrado escultor-, como, por ejemplo, el de la "idea fundamental del monumento a Chapí", publicado en La Esfera en 1918.⁷² Pero también a otra referencia más cercana en el tiempo, como es uno de los dos relieves -el de Fons Mortis- del aludido monumento a Ramón y Cajal en el parque del Retiro, de Victorio Macho.

La influencia de los dibujos y de algunos relieves de Julio Antonio se hace bastante visible en otros de entonces del artista oscense, como en el boceto de decoración con figuras en relieve de la Tragedia, el Canto, el Baile y la Comedia para la reforma de la fachada del Teatro Principal de Huesca, que había preparado el arquitecto Bruno Farina en los primeros años veinte, que no se llevará a cabo, pero cuyo dibujo al gouache conservaba nuestro escultor.

A partir del viaje de Acín a París en el verano de 1926 y de otros a Barcelona y Madrid, recogerá nuevas ideas y sugerencias más al día de las corrientes internacionales, sobre todo las creadas por Pablo Gargallo, *cuyo estudio frecuentó en París* -según anotaba Santos Torroella- *y de quien recibiría la inspiración de sus estupendas chapas recortadas*.⁷³

Por estos años de 1928-29 empezará a recortar la hojalata o la lámina de aluminio para crear pequeñas figuritas de desnudos femeninos. No llegaron a media docena las que hizo, pero culminarán en la figura mayor, casi de tamaño natural, de El agarrotado.

Su ligereza y pequeñez podrían inclinarnos a pensar que fueron pasatiempos menores, pero con dos peculiaridades que le dan el toque de experimento estético: la abstracción formal a que somete estas siluetas femeninas y el ritmo de las actitudes y gestos conseguido con las dobleces mediante suaves presiones de los dedos de Ramón Acín sobre la anatomía de estos cuerpos.

Destacaría por su mayor tamaño (52 x 28 cm.) la Bailarina, hincada sobre un dado de madera en el que grabó su firma y la dedicatoria a Rafael Bescós, el hijo de Manuel, el Silvio Kossti del manifiesto contra el comentado monumento a Costa. Es la más próxima a las formas de Gargallo. Expuso también en la galería Dalmau en 1929 otra versión que en el catálogo aparece como Bailadera y que conocemos por fotografía vestida con una faldita de angulosos pliegues, como una bailarina de ballet.

⁷² Reproducido dicho dibujo en la publicación de Antonio SALCEDO MILIANI: Julio Antonio (1889-1919). Catálogo de la exposición, Ministerio de Cultura, 2001, pág. 70.

⁷³ Rafael SANTOS TORROELLA en El Noticiero Universal, enero de 1964.

El mismo ritmo formal logró Acín en dos figuras femeninas recostadas: Bañista y Eva después, que se cubre el rostro con los brazos.

Recortó también en chapa un pequeño crucifijo tomando como modelo el velazqueño con el rostro caído y cubierto por el cabello y con faldellín, con el que ilustró la portada del díptico del catálogo de su exposición en el Ateneo de Madrid, en junio de 1931. Tal vez pueda extrañar que saliera esta iconografía religiosa de las manos de un ferviente anarcosindicalista, pero Cristo crucificado era una referencia en aquellos años republicanos a la traición de los ideales de la revolución que soñaban traería la República. Entre sus papeles y documentos ha llegado hasta nosotros una fotografía de un crucificado, confeccionado con hojalata recortada que le había enviado desde Valladolid en agosto de 1931 un firmante de nombre Gaspar, seguramente correligionario de Acín. Representa una figura crucificada a un poste de conducción eléctrica, con sus aislantes de porcelana representados en el doble travesaño. En la cartela el canónico anagrama "Inri" ha sido sustituida por el de CNT, en el vientre lleva pintados la hoz y el martillo y al pie de la cruz dice: "Ley de defensa de la República".

Al dorso le escribía con fina caligrafía este desahogo político-artístico:

*A Ramón Acín. Unas tijeras, hoja de lata, el recuerdo de tu exposición y la indignación que me produjo el proceder brutal de esta República social-fascista dieron a la luz esa pobre criatura. Abrazos Gaspar. Valladolid 1 de agosto 1931.*⁷⁴

Trasladará Acín el trabajo escultórico con la chapa a escala mayor en las dos esculturas de El agarrotado y Las Pajaritas, que, como las presentaba al principio, recapitulan sus experiencias estéticas con el lenguaje escultórico moderno. Después de ellas, se dedicará por completo al modelo para relieves.

No sabemos a qué motivos responde la escultura de El agarrotado, pues en sus escritos periodísticos no hay alusión a alguna ejecución que se llevara a cabo entonces y que le conmoviera, ni alegatos contra la pena de muerte. La idea la realizó primero en cartulina recortada y en tamaño bastante más pequeño y la expuso en la galería Dalmau en 1929, asentada la figura sobre un taco de madera.⁷⁵ Dos años después ya la había hecho en chapa de hierro, que es como la expondrá en 1931 en el Ateneo de Madrid y se reprodujo en la revista Blanco y Negro. Tras la guerra, fue desmontada del cajón que le servía de pedestal y doblada. Será llevada con todas las obras que tenía en su casa de Huesca a la de la Poblá de Montornés, donde permaneció retirada hasta 1988 en que fue restaurada y reconstruida a partir de fotografías para su exposición.

Logró Acín una silueta elegante por la estilización de la figura y delicadeza de su dibujo, que suavizan el efecto tan expresionista y dramático del título y tema.

Esculturas para los parques

El mismo proceso de una maqueta de cartulina seguirá con Las Pajaritas, que será la que exponga por primera vez también en la Dalmau y en el Rincón de Goya, con el título específico de Maqueta de la "fuente de las pajaritas" (hierro y cemento), instalada en el parque de los niños de Huesca. Indicaba, por tanto, que para aquella fecha de diciembre de 1929 ya estaba construida en ese lugar.

⁷⁴ Museo de Huesca. Archivo de la documentación de Ramón Acín.

⁷⁵ El Diario de Huesca, 4-I-1930. Publica el comentario-entrevista que Felipe Alaiz, paisano y amigo correligionario anarquista de Acín, había escrito para el periódico barcelonés La Noche (12-XII-1929) con motivo de su exposición en la galería Dalmau. Lo tituló: Reportajes al azar. Un artista que sigue la norma de Gracián siendo "hombre de todas horas" y que hace admirables esculturas de papel.

También como en otras maquetas para esculturas, le sacaron a Acín fotografías y sabemos por una de ellas que incluía tras la pareja de pajaritas afrontadas otras figuras de jirafas y un barco velero (igualmente modeladas en cartulinas), con lo que refrendaba el destino para un lugar de juegos de los niños, que sirviera a la vez de fuente.

El ayuntamiento le encomendará, además de la elección del sitio, la escultura para una fuente y diseñó la de esta pareja de pajaritas fácilmente reconocibles por su forma sencilla, abstracta y universal, que le venía como anillo al dedo al lenguaje constructivo y cubista del arte moderno y de sus nuevos materiales: el cemento para el pedestal en bloques escalonados y la chapa de hierro de 5 mm. para las pajaritas, que le fabricará la empresa Averly, a un tamaño de 125 x 120 cm. cada una.

Se encuentran Las Pajaritas en su lugar y espacio originales del parque de Huesca, al final del paseo de unos cien metros por quince de ancho, con los cuatro bancos originales en mampostería y cemento y la silueta rehundida de una pajarita en cada respaldo. Lo que han ido cambiando con los años han sido la forma de los pedestales y su color, los añadidos poco afortunados de un pequeño estanque alrededor primero, y ahora de una plataforma de hormigón como escenario y un relieve de bronce con el retrato del artista en la parte posterior entre ambos pedestales. Más entrañable fue el nuevo nombre que el ayuntamiento le dio en 1986 a este espacio de Paseo de Ramón Acín.

Se ha extendido la costumbre de considerar esta escultura como un monumento ornamental dedicado en abstracto a la pajarita de papiroflexia, pero no fue esa la intención ni el pensamiento, que expresó por escrito Acín. La papiroflexia es un pasatiempo de adultos que exige preparación intelectual y destreza.

Efectivamente, estaba de moda en los años veinte en España la pajarita de papiroflexia, asociada a uno de sus creadores y teórico, el pensador y escritor Miguel de Unamuno que había publicado hacía bastantes años una atípica novela titulada Amor y Pedagogía, en la que incluía un apéndice, titulado "Apuntes para un tratado de cocotología", o papiroflexia, en el que dejaba sentado ya en el primer párrafo que consideraré a las pajaritas de papel como un juego infantil y haré la historia de los juegos infantiles y de todos los juegos en general.

García Lorca dedicará en 1921 un breve poema titulado "Pajarita de papel", que encabezaba con estos dos versos:

*¡Oh pajarita de papel!
Águila de los niños*

Pero poco tiempo después, en 1925, Alberti empezaba a escribir su "Guirigay lírico-bufobailable, en un prólogo y tres actos" que titulará La Pájara Pinta; una obra del teatro musical infantil con evocadoras canciones que generaciones y generaciones de niñas y niños han cantado en España y todavía suenan en nuestros oídos como "La Pájara Pinta en el verde limón" el "Baile de Antón Pirulero", "La viudita del conde Laurel", "Pasa el conde de Cabra" etc. Al mismo tiempo que Alberti daba a conocer su obra, Oscar Esplá le ponía música de piano, como se anunciaba en enero de 1929 desde La Gaceta Literaria.⁷⁶

Estas circunstancias y sugerencias estuvieron presentes en la idea del monumento de "las pajaricas" como le llamaba Ramón Acín. Tenía por tanto muy claro lo que quería para este parque de los niños y bien definida desde el primer momento la forma de la escultura que ordenaría y crearía ese espacio para sus juegos dentro del parque de los mayores.

⁷⁶ Manuel GARCÍA GUATAS: La Pájara Pinta bajó al parque, La Balsa de la Medusa, nº 53-54, Madrid, 2000, págs. 63-75.

Quiso, pues, que fuera el emblema de ese lugar de juegos y cantos de los niños que eligió personalmente en ese sitio del primer parque que tenía Huesca y que había empezado a construirse en 1928.⁷⁷

Ahí siguen Las Pajaritas de Acín como memorial permanente para generaciones y generaciones de oscenses que fueron niños, que con poética emoción evocaba el pintor Antonio Saura:

Esta escultura se convirtió en fetiche infantil, símbolo del perdido jardín de las delicias, icono fijado para siempre en la fervorosa nostalgia, resumidor incluso del sensual vuelco de la mirada. Desde mi infancia, este monumento ha permanecido en la memoria como un símbolo de mi ciudad natal, como un espacio feliz y central cuyo recuerdo se impregnó más tarde, en el conocimiento de la historia, de un contenido trágico.⁷⁸

Pero resumía su significado estético en esta valoración de un artista actual -a finales de los ochenta- de la obra de su paisano:

*Hoy día podemos ver Las Pajaritas no como un objeto destinado exclusivamente al goce infantil, sino como una obra lúdica cuyo juego especular y efectividad minimalista la identifican con ciertos aspectos del arte más reciente.*⁷⁹

También a otros artistas oscenses más jóvenes ha seguido fascinando este sencillo monumento, y desde una visión estética, también desde los ochenta, lo resumía así el pintor Alberto Carrera:

*El hecho de sacar las pajaritas fuera de las aulas y llevarlas más allá del pasatiempo, plantándolas en medio del parque, debió suponer un fuerte impacto en la Huesca de entonces. Desde mi punto de vista, en este sentido, en cuanto al concepto, se adelanta al minimalismo.*⁸⁰

En 1928 fallecieron dos insignes personajes de Huesca: Manuel Bescós, "Silvio Kossti" y Luis López Allué, escritores y alcaldes de la ciudad. Enseguida Ramón se pondrá a esbozar ideas para sus monumentos, que tendrán desigual fortuna.

Con este mismo destino para un parque diseñará Acín el monumento al escritor costumbrista y también director de El Diario de Huesca, López Allué. Sin embargo, no será para el parque de Huesca, cuya ubicación en ese lugar había promovido el escritor en un artículo editorial, sino para el de Zaragoza. Pero, además, su emplazamiento y forma estarán determinadas por la proximidad del edificio llamado Rincón de Goya, una de las obras pioneras de la arquitectura racionalista en España, que acababa de inaugurarse en abril de 1928.

Este edificio era el monumento concebido por García Mercadal en el centenario de la muerte de Goya, que tan perplejo dejó a los zaragozanos, a la prensa e incluso a bastantes artistas que no lo entendieron. Acín lo defendió con un artístico y literario

⁷⁷ María José CALVO SALILLAS: Arte y sociedad: actuaciones urbanísticas en Huesca (1833-1936). Ayuntamiento de Huesca, 1996, págs. 58-64.

⁷⁸ M. GARCÍA GUATAS (dirección) y VV.AA.: Ramón Acín: 1888-1936. Catálogo de la exposición antológica, Diputaciones de Huesca y Zaragoza, 1988, pág. 63. Comentario de Saura como pie de la fotografía de Las Pajaritas con un paisaje nevado.

⁷⁹ Antonio SAURA: Las Pajaritas de Ramón Acín. Catálogo de la exposición antológica Ramón Acín 188-1936., op. cit. (1988), pág. 62.

⁸⁰ El Día, 16-II-1986.

pasquín que él mismo redactó y adornó formando figuras alusivas con elementos de la composición tipográfica.

Tenía como usos albergar una biblioteca y sala de exposiciones (donde lo harán Acín y González Bernal en la primavera y otoño de 1930, respectivamente). Estaba previsto que los libros se prestaran para ser leídos bajo las pérgolas del jardín que tenía delante el Rincón de Goya. Y ahí precisamente, unos metros antes de llegar, fue el lugar más apropiado elegido para este monumento-banco al escritor oscense, que se terminará de construir en enero de 1930. Representó en efigie de bronce su cabeza, colocada de modo semejante al de Mallada en el centro de una estela o bloque vertical, que une en su parte baja dos bancos con respaldo, dispuestos en ángulo, para poder sentarse y leer.

Seguirá el mismo proceso de confeccionar primero una maqueta en cartulina, que llevará a las exposiciones, y luego dirigir su construcción, que fue en mármol de Deva. Su composición en bloques y perfiles escalonados lo aproxima al diseño constructivista Art Déco, más que racionalista.

También para el monumento a Silvio Kossti, que no se llevará a cabo, era el retrato de perfil en bronce, sin duda el mejor de toda la serie de retratos por el ritmo abstracto ornamental de su cabello y luenga barba y de los simplificados detalles de la fisonomía. Iría colocado, tal como recogen sus dibujos, en un pilar con una especie de dos alas o bloques laterales, siguiendo esta moda a la que vengo refiriéndome del Art Déco.

Monumentos rotos

Dejaba sentado al principio que Acín como escultor fue un modelador, que junto con su versátil capacidad de dibujante le permitirá desarrollar el relieve. Y con esa técnicas fueron realizadas a partir de 1930 sus últimas esculturas a escala mayor para monumentos que, lamentablemente, no llegaron a realizarse por la guerra civil, cuando ya las tenía terminadas.

Pero antes había modelado en arcilla, como un experto ceramista, una pequeña y extraña pieza cilíndrica que se ha convenido en titular Rostros fantásticos, pues en sus dos mitades, unidas verticalmente hay modelados un ojo, una nariz y una boca, asimétricas y parte del cabello. La firmó incisa con esta leyenda: Esto lo hizo Ramón Acín en 1930.

Sin pretender discurrir qué o a quién quiso representar, es una muestra de la flexibilidad de su imaginación artística que le llevó en este caso a una experiencia entre el humor y el surrealismo, como también los trasladaba por esos mismos años a dibujos a pincel con temas y composiciones de pura fantasía.

En ese mismo año de 1930 había terminado de modelar Acín una placa de gran tamaño alusiva a Joaquín Costa que le encargó el periódico La Voz de Aragón⁸¹ para hacerla de bronce y colocarla en la fachada de su sede, que estaba al comienzo de la calle Costa de Zaragoza. Pero, por razones que desconocemos, este artístico relieve no se llegó a fundir y se desconoce su destino.

El motivo representado es una exaltación de Joaquín Costa, representado en efigie de busto en primer plano y tras su cabeza, la de Minerva con su yelmo, y como fondo, el Ebro, navegado por un velero, a su paso bajo los arcos del puente de Piedra y la silueta del templo del Pilar. Todo el conjunto, ensamblado con un diseño del relieve claro y ornamental a la vez, con estilizaciones Art Déco en los detalles.

Sólo las fotografías nos permiten conocer otras esculturas y monumentos que Acín llevaba entre manos -nunca mejor dicho- en estos años treinta. Uno era el de la figura de la Paz, en forma de una matrona con una paloma y una palma en cada mano, cubriendo con un manto a sus pies las figuritas de plomo de unos soldados en posiciones de combate y cañones. Como en todas sus maquetas, aprovechaba materiales de desecho

⁸¹ La Voz de Aragón, 2-I-1930.

como el cartón ondulado de embalaje de botellas, una lámina de aluminio y soldaditos de plomo.

Ésta y otros proyectos no pudieron salir del papel de sus dibujos ni de la cartulina de las maquetas. Por ejemplo, las que ideó para bibliotecas o lugares de lectura al aire libre, una a modo de laberinto, u otra, la que tenía pensada para memorial de López Allué en Huesca, con el gran relieve de una pareja de jóvenes campesinos (los protagonistas de su "idilio aragonés" Pedro y Juana, de 1902) presidiendo un espacio cuadrangular que configurarían los bancos de obra alrededor.

Pero, sin embargo, tenía prácticamente terminados los relieves para otros dos monumentos cuando le sorprendió la guerra civil. Quedaron en los locales de la Escuela de Magisterio de Huesca, donde, debido a su tamaño, disponía de espacio para modelarlos y tuvieron el trágico destino que su autor, pues fueron destruidos.

Los dos presentaban idéntica composición y estaban realizados con la misma técnica del relieve, modelado uno en arcilla y el otro en escayola.

No sabemos cuál era el destino y significado de la pareja de figuras para uno, aunque podría estar relacionado con la Literatura y la Poesía, o tal vez con la Enseñanza. Las dos fotografías de ambas (en una de ellas aparece el propio escultor con tres personas, dos muchachas y un hombre de traje oscuro) nos muestran a una gran figura femenina con túnica en cada relieve, extendida sentada, con los mismos objetos de una pluma en la mano y una ancha cartela sobre sus piernas.

El segundo gran monumento era el más emotivo para Acín y estaba teñido de una reciente historia trágica y de lamentables indecisiones políticas desde los consistorios republicanos que se sucedieron en el ayuntamiento de Huesca.

Se trataba del monumento a los héroes de la fracasada sublevación de Jaca de diciembre de 1930, los capitanes Fermín Galán y Ángel García Hernández, fusilados pocos días después en Huesca. Es bien conocida la implicación de Acín en este pronunciamiento militar para proclamar la República, que le obligará a exiliarse a escape en París, y su amistad fraterna con Galán, de cuya guerrera que vistió en la ejecución conservará las tres estrellas de capitán.

Lo llamaré monumento a Los Mártires de la Libertad, porque así habían pasado a la memoria colectiva de muchos y porque le evocaba ese otro monolito casi escondido que se alza en el antiguo cementerio del cerro de Las Mártires (al noreste de Huesca), erigido en 1855 en memoria de Manuel Abad y sus catorce compañeros republicanos, sublevados en 1848, que fueron pasados por las armas.⁸²

Se consideró Acín siempre el escultor moralmente más idóneo para hacer el monumento y reivindicará con vibrante prosa en una carta desde el periódico oscense su encargo frente a un advenedizo como el teniente coronel de Infantería, escultor y pintor Virgilio Garrán (segoviano establecido en Zaragoza y de dedicación escultórica nada desdeñable), que proponían algunos concejales del ayuntamiento, gobernado por las derechas de Lerroux desde las elecciones de noviembre del 33.

Hasta tres maquetas de gran tamaño para este monumento había mostrado a aquellos desafectos comisionados municipales que al final y probablemente sin mucho entusiasmo se decantarán por el de Garrán:

Fueron, pues, tres; tres, señor Montaner, los proyectos presentados por mí: el monumento-mausoleo, un obelisco para una plaza o al final del Coso de Galán y un

⁸² Ramón Acín había abierto una pequeña xilografía con la imagen de este monolito que se estampará en El Diario de Huesca, 5-XI-1930, para conmemorar el LXXXII aniversario de aquel primer levantamiento republicano de España que había tenido lugar en la provincia de Huesca.- M. GARCÍA GUATAS: Paisaje, tradición y memoria. Actas del curso Arte y Naturaleza. El Paisaje, (1996), Diputación de Huesca, 1997, págs. 87-91.

estanque con tres estelas para la plaza redonda del Parque. Las tres maquetas se dejaban ver -la más pequeña suma más de dos metros de longitud- y yo me dejo oír; a no ser que ya vinieran al estudio a no oír ni ver, para lo cual se podían haber ahorrado ellos el viaje y a mí la molestia.

*No sé a santo de qué tanta prisa en levantar en cuatro días el monumento a Galán y a la Libertad, pues luego se os juzgará no por las piedras que amontone el bizarro artista e inspirado teniente coronel señor Garrán, sino por los hechos que vosotros hayáis ido amontonando si están o no en consonancia con el espíritu de la libertad y con el de Galán.*⁸³

De esas tres maquetas conocemos la tercera, de la que se han conservado los dibujos sobre cartón de cada una de las estelas y una fotografía de conjunto. Representó en cada una de las laterales la figura de una mujer recostada y desnuda señalando sobre la mitad de un globo terráqueo la ciudad de Jaca y la fecha de 1930, y en la central, al capitán Galán arengando a un grupo de soldados a su alrededor, y bajo ellos, el día de aquel mítico 12 de diciembre.⁸⁴

Con anterioridad, el ayuntamiento de Jaca había promovido en 1931 un concurso y suscripción pública para el monumento a Galán y García Hernández, del que resultó premiada la obra presentada por el escultor zaragozano Ángel Bayod, consistente en una "simbólica fuente-biblioteca".⁸⁵ Sin embargo, por lo que fuere, no le adjudicaron el monumento y terminarán proponiéndoselo a Acín, quien lo había preparado a lo largo de 1932 y dará a conocer su maqueta en el periódico La Voz de Aragón coincidiendo con el aniversario de la fallida sublevación de Jaca.⁸⁶ Pero si el consistorio oscense no tendrá en cuenta este proyecto de Acín, las dificultades económicas del de Jaca fueron retrasando su realización, que no tuvo un impulso en firme hasta que intervino en su financiación el gobierno de España; aunque ya era demasiado tarde por los acontecimientos políticos que en breve se sucederán.

Estaba pensada su colocación, tal como aparece en el montaje de la foto hecha por el fotógrafo Abelardo de Las Heras, ante unas escalinatas que corresponderían más o menos a las de la entrada principal del paseo de Jaca, rotulado de nuevo de Fermín Galán.

Otras dos interesantes fotografías nos muestran los relieves mayores de ambas estelas laterales, ya terminados de modelar en vísperas de la guerra civil, dispuestos para ser llevados a fundir, y las variaciones que había introducido Acín en la composición y alegorías. Ambas mujeres de rostros arcaicos, que parecen inspirados en perfiles aztecas, están modeladas en vigorosos y simplificados desnudos, parecidos al gran relieve de La siega, de Enrique Casanovas.⁸⁷ Las figuras semejan navegar por el firmamento, llevando cada una la cornucopia rebosante de frutos. Una paloma con la

⁸³ El Diario de Huesca, 22-II-1935.

⁸⁴ José-María AZPÍROZ y Fernando ELBOJ: La sublevación de Jaca. Guara editorial, Zaragoza, 1984. Con un epílogo dedicado a "El mito de Fermín Galán y Ángel García Hernández en el Alto Aragón", págs. 153-166.

⁸⁵ Heraldo de Aragón, 30-X- 1931. Noticia del concurso y fotografía de la maqueta del monumento presentado por el escultor Ángel Bayod.

⁸⁶ Se publicó la fotografía de la maqueta con los dibujos de los tres relieves que irían dispuestos en una escalinata, en primera página del periódico La Voz de Aragón, 17-XII-1932.

⁸⁷ Aparece una pequeña reproducción de este relieve de Casanovas, sentado ante él, en el catálogo de la exposición: Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España 1900-1936. Fundación Mapfre Vida, Madrid, 2001, pág. 297.

rama de olivo vuela al lado de una, y en la otra, tres grandes estrellas de seis puntas evocan a estos oficiales mártires por la República.

Ramón Acín, que se fotografió vestido con su mono de faena, salpicado de escayola, junto a ambos relieves, contempla con fijeza melancólica la figura con las tres estrellas y nos mira junto a la otra con la tristeza de una despedida presentida.

ID: LMB 03

Título: Ramón Acín y el surrealismo

Autor: Ernesto Arce

Fecha: mayo-2003

Origen: Catálogo de la Exposición “Ramón Acín”, 2003

Ramón Acín podría pasar por genuino representante de una vanguardia equiparable a la europea más radical, de aquella dueña de un propósito auténticamente rompedor, si sólo conociéramos determinadas obras suyas, como *Bodegón con frutero y cuchillo sobre una mesa*, *Composición con medio rostro clásico* o *El tren*, junto con alguno de sus textos elegido ex profeso para la ocasión, como el anuncio-catálogo que redactara para su muestra de 1930 en el Rincón de Goya de Zaragoza¹. Las obras porque en ellas incorpora asuntos, procedimientos técnicos y soluciones formales de estirpe cubista y hasta futurista, con resultados tan depurados como convincentes, y el texto porque en él arremete contra el anticuado gusto artístico de la mayoría del público zaragozano, al que se dirige con tono bastante displicente, adoptando la actitud provocadora habitualmente empleada para su emergencia y difusión europeas por las vanguardias históricas.

Pero esta impresión pronto quedaría diluida al comprobar que tales piezas son apenas una pequeña parte de su extensa producción, amén de tardías pues ninguna se remonta más allá de 1928, mientras que el escrito no acompaña a unas propuestas plásticas tan estricta y exclusivamente nuevas como cabría esperar en vista de su tenor. «Mi arte no es de iniciación; no es para los que van al arte sino para los que están de vuelta», proclamaba Acín en este último, cuando a la sazón era variadísima la gama de opciones que manejaba de manera simultánea en su ejercicio artístico, desde las vanguardistas más incisivas hasta las tenuemente renovadoras. Tanto que sólo en el entorno inmediato a 1930 utiliza con probada solvencia recursos icónicos, técnico-materiales y formales proporcionados por diversas vanguardias europeas, sin decantarse por ninguna en particular, a la vez que apela a un realismo de amplísimo espectro que en todo caso, incluso despojado de los componentes anecdóticos inherentes al regionalista, resultaba más fácilmente digerible por un sector mayoritario del público².

Mas, dicho esto, cabe preguntarse si la indecisión entre vanguardia y mera renovación que arroja la plástica de Acín por aquellas fechas es óbice para el calificarlo de artista moderno. Pregunta cuya respuesta requiere encuadrarlo previamente en el campo artístico español de los últimos años veinte y los primeros treinta. En un campo en el que el llamado «arte nuevo»³ constituye un ámbito sumamente complejo, configurado, según observaba no ha mucho Valeriano Bozal⁴, con arreglo a «un juego a varias bandas» en el que intervienen artistas de toda índole, desde los verdaderos vanguardistas, quienes encabezan el proceso de cambio, hasta los tímidamente renovadores, pasando por los que denomina «incipientes vanguardistas». Y es en compañía de estos últimos, dentro del nutrido y heterogéneo grupo que forman y en que lo coloca Bozal, donde encuentra el mejor acomodo la personalidad artística de Ramón Acín. Es decir: al lado de tantos opositores al tradicional arte dominante que por entonces, sin adoptar actitudes radicales ni excluyentes, lo combaten desde incontables posiciones, ya que entre ellos figuran tardíos neocubistas, otros de orientación surrealista y los más carentes de una explícita referencia vanguardista, por recurrir a varias de manera simultánea y a menudo

indiscriminada, o simplemente cultivadores de esa suerte de «pintura poética» a caballo del surrealismo y un realismo de nuevo cuño⁵. Artistas, en fin, que transitan por el «arte nuevo» siguiendo una deriva que a primera vista puede resultar desconcertante, pues no pocos hacen gala de un eclecticismo o de un zigzagueo lingüísticos difícilmente conciliables con la imagen tópica del vanguardista forjada por la modernidad europea, pero que no por ello, volviendo a la pregunta formulada respecto de Acín, pueden ser despojados sin más de su condición de modernos. Porque, a decir verdad, ¿no son ese eclecticismo y ese zigzagueo lingüísticos un par de rasgos muy comunes en la singular trayectoria del «arte nuevo» en España desde que alrededor de 1927 éste se reorientara y se revitalizara tras una fase de «retorno al orden», fruto de una premeditada contención vanguardista, y antes de que en el terreno de la plástica se plantee abiertamente el conflicto entre la estética de la «pureza» y la del «compromiso»?⁶

Pues bien, sólo inserta en el singular panorama ofrecido en ese tiempo por el arte español, en general, y por su compleja andadura en pos de la modernidad, en particular, cobra pleno sentido la múltiple producción de Acín. De igual modo que sólo así lo cobra la parcela específica de la que, destacándola ante el fondo variopinto que conforma el conjunto de su actividad, vamos a ocuparnos a continuación: la surrealista o, mejor dicho, aquella porción de su legado, incluida la rotulada como «pintura poética», que muestra algún grado de asimilación -y no siempre ortodoxa- de la teoría y la práctica artísticas del surrealismo. Cosa que haremos aun a riesgo de proyectar una imagen deformada, amén de incompleta, de tan polifacético artista. Un riesgo, por cierto, implícito en las palabras de Brihuega cuando, refiriéndose al funcionamiento lingüístico de la vanguardia española -identificada con lo que entiende por «actividad artística crítica»- y antes de concluir que en la producción de ésta no hay «ismos», advertía que «se hace muy difícil, y nos atreveríamos a decir que metodológicamente inútil, proceder a una distinción nítida de tendencias, al menos con el alcance sistemático con que se ha operado en el caso del resto de las vanguardias europeas»⁷.

Ramón Acín y el surrealismo: fortuna crítica.

Acaso esta dificultad apuntada por Brihuega sea motivo esencial, aunque no exclusivo, de la cautela con que la historiografía artística se ha preguntado -y eso cuando lo ha hecho- acerca de la existencia de vínculos entre la plástica de Acín y el surrealismo, tanto como de la incertidumbre suscitada por la diversidad de sus respuestas sobre el particular. Y para comprobarlo, basta recordar, siquiera sea brevemente y sin ánimo de ser exhaustivos, algunas de tales respuestas.

A alimentar la incertidumbre que rodea a esta cuestión han contribuido trabajos de toda índole, desde los más específicos, como las aproximaciones biográficas a la figura de Acín y las monográficas a la totalidad o a parte de su producción, hasta las síntesis generales sobre arte contemporáneo aragonés y español, pasando por los estudios dedicados al surrealismo tanto en España como en Aragón.

En cuanto a las biografías del artista repartidas en diccionarios, enciclopedias, catálogos y otras publicaciones de naturaleza similar, las hay que proclaman la modernidad de su obra más innovadora etiquetándola de neocubista, racionalista o simplemente vanguardista, pero sin advertir nexo alguno con el surrealismo⁸, y las hay que hacen lo propio adscribiendo una porción de la misma, si bien de forma telegráfica y sin mayores precisiones, a la anchurosa corriente surrealista⁹.

Idéntica situación se observa entre los estudios monográficos con que cuenta Acín, tanto los que integran los catálogos de las exposiciones individuales que en su momento contribuyeron a rescatarlo de un injusto y prolongado olvido, en los que apenas se desliza alguna mención del surrealismo¹⁰, como los que desde varios otros puntos de vista

analizan el conjunto o un aspecto particular de su producción, para la que pasan por alto cualquier posible filiación surrealista¹¹.

Y algo parecido acontece con las alusiones a su quehacer efectuadas en los estudios más o menos generales sobre arte regional. Porque, por ejemplo, si en su *Pintura y arte aragonés (1885-1951)* García Guatas lo incorpora a la nómina de vanguardistas aragoneses de los años treinta sin vincularlo a ninguna tendencia concreta¹², Torralba hace lo propio en su *Pintura contemporánea aragonesa* pero incluyéndolo en el capítulo que dedica a los pintores neocubistas, junto con Pelegrín, Berdejo, Durbán, Baqué y Duce¹³, y Borrás apenas subraya la modernidad de su escultura asociándola al neocubismo¹⁴, mientras que Rafael Ordóñez, considerando también su producción escultórica, se limita a citar la referencia surrealista entre las que conforman una obra que califica de ecléctica¹⁵. Quiere ello decir que en estas síntesis sobre arte contemporáneo en Aragón sólo de modo excepcional, como es el caso de la muy reciente dada a la luz por Concha Lomba, se plantea sin demasiadas reservas la conexión de algunos de sus trabajos con el surrealismo¹⁶.

Sea como fuere, bastante más llamativo resulta que la misma incertidumbre acerca de la índole surrealista de ciertas piezas de Acín se desprenda de los estudios específicos sobre el surrealismo en España y en Aragón. Así, entre los primeros, mientras Francisco Aranda lo considera, junto a su amigo Rafael Sánchez Ventura, miembro de un «grupo surrealizante» activo en Zaragoza antes incluso de la definitiva configuración del forjado por Tomás Seral y Casas, amén de registrarlo en el «índice de las figuras más representativas de la creación surrealista española»¹⁷, Lucía García de Carpi, en sus contribuciones fundamentales al conocimiento de la pintura surrealista española, ni siquiera lo menciona o, como mucho, lo hace tangencialmente, subrayando el apoyo de Seral a aquellas insolentes declaraciones efectuadas por el artista con motivo de su exposición en el Rincón de Goya¹⁸. Y entre los segundos, fuera del pionero artículo periodístico de Antonio Baso dedicado a los pintores oscenses Félix Lafuente y Ramón Acín, donde coloca a éste entre los españoles adeptos a la corriente surrealista¹⁹, sucede igual con el estudio que García de Carpi hace de los surrealistas zaragozanos, en el que se limita a citarlo como militante anarquista que, junto con otros artistas e intelectuales aragoneses identificados con esta ideología, contribuye a crear en Zaragoza un clima favorable a la implantación del surrealismo²⁰, y con el primer libro de Manuel Pérez-Lizano sobre surrealismo en Aragón, donde sólo aparece aludido como defensor del mismo en la prensa²¹, si bien en este caso semejante parquedad resulta lógica ya que en 1980, cuando se publica el estudio, todavía no habían tenido lugar aquellas exposiciones que sirvieron para recuperar la personalidad artística de Acín. De hecho, andando el tiempo será Pérez-Lizano el único autor que, ubicándolo en el sistema de coordenadas surrealista, le preste la atención que merece en su trabajo *Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses. 1929-1991*, pese a «no estar impregnado del pensamiento surreal» y más bien, eso sí, poniendo de relieve sus gestos dadaístas y su condición de precursor del *collage* surrealista, que analizando al detalle su corta producción vinculable al movimiento²².

Por todo ello, no es extraño que ninguna obra de Acín haya integrado las grandes exposiciones sobre surrealismo en España, como la celebrada en 1994²³ y la concebida veinte años antes por el Equipo Multitud²⁴, y que, en cambio, fueran seleccionados dos de sus cartones para la organizada por el Museo de Teruel en 1993 con el título *Los paréntesis de la mirada (Un homenaje a Luis Buñuel)*²⁵. De igual modo que tampoco lo es que aquella referida incertidumbre acabara por trasladarse a los estudios de carácter general sobre arte contemporáneo en España que ignoran cualquier contacto del artista con el surrealismo²⁶ o, en el mejor de los casos, reconocen la existencia de algunas piezas suyas que directa o indirectamente remiten a ese mundo²⁷.

Pero de todo ello también se desprende que estamos ante una original y compleja personalidad creativa, que en consecuencia se resiste a ser encasillada, y, por lo que al asunto concreto que aquí nos concierne, ante un artista que entabla una relación singular y, desde luego, poco o nada ortodoxa con el surrealismo, relación que se manifiesta, además, en una minúscula porción de su amplio legado plástico.

Acín en la órbita del surrealismo: contactos

En efecto, Ramón Acín nunca fue un surrealista convencido al estilo de algunos de sus colegas aragoneses como Juan José Luis González Bernal, Federico Comps o Alfonso Buñuel, quienes suscribieron un firme y duradero compromiso no sólo artístico, sino también ético y vital, con el surrealismo. Lo cual, sin embargo, no obsta para que ocasionalmente aprovechara las posibilidades plásticas que ofrece el surrealismo, consideradas en el panorama español de finales de los veinte y de los primeros treinta como la última frontera del «arte nuevo». Y es que la modernidad del lenguaje artístico en la España de aquellos años, antes de que terciara el nuevo realismo afecto a la idea de compromiso, se dirime básicamente entre dos opciones, el neocubismo y el surrealismo²⁸, sin perjuicio de que ambas puedan aliarse dando lugar a propuestas híbridas en el sentido ya expresado por González García y Calvo Serraller cuando, en el texto del catálogo de la referida exposición de Multitud, hablan de «un surrealismo que se incorpora, se mezcla al espíritu vanguardista general -vivificándolo naturalmente- pero sin destacar su perfil, sin llegar a negar otras tendencias paralelas», antes de concluir que «la experiencia surrealista en España estuvo tan extendida como difusa»²⁹. De hecho, por ceñirnos a los aragoneses, hay artistas que a la sazón se decantan abiertamente por el neocubismo, como Santiago Pelegrín o Luis Berdejo, de igual modo que otros lo hacen por el surrealismo, como los recién nombrados Comps, Buñuel y González Bernal, pero tampoco faltan quienes participan de las dos corrientes, asociadas o por separado, de manera simultánea. Este último es el caso de Acín y, por descontado, el más común en el panorama nacional de aquel momento hasta el extremo de que Brihuega, según se ha visto, no duda en destacar la enorme dificultad, si no la imposibilidad, de deslindar de forma meridiana las distintas tendencias que conviven en el seno de la vanguardia española.

Por otra parte, la asunción heterodoxa efectuada por Acín de diversos componentes propios del surrealismo no ha de entenderse sin más como una incorrecta asimilación o una defectuosa interpretación de los presupuestos establecidos por Breton y sus más allegados. Al contrario, dueño de una amplia y sólida cultura artística, gozó de numerosas y excelentes oportunidades para conocer a fondo tales presupuestos, no sólo mediante la consabida información literaria y visual facilitada por los primeros libros sobre el surrealismo publicados en España y por las revistas de vanguardia, sino merced a los numerosos viajes que realizó, a los diversos ambientes creativos que respiró y a los artistas e intelectuales de todo orden con los que se relacionó.

Así, en abril de 1926 se trasladaba a la capital francesa, donde permanecería hasta el mes de noviembre. Momento y lugar en que conoció a Ismael González de la Serna, quien le permitiría hacer uso de su estudio sito en la calle Vavin de Montparnasse, y a otros jóvenes pintores españoles de la llamada Escuela de París, amén de a Pablo Picasso, Juan Gris, Pablo Gargallo y Julio González con los que previamente González de la Serna había entablado amistad³⁰. Y momento y lugar, sobre todo, en que se impregnó del ambiente donde estaba gestándose y empezaba a abrirse paso el surrealismo. Pero aún volvería a París a comienzos de 1931, cuando se desarrollaba una fase ulterior en la historia del movimiento y esta vez en calidad de exiliado, por haber organizado una huelga obrera en Huesca coincidiendo con el fallido pronunciamiento

republicano de Jaca, frecuentando durante unos meses las tertulias de los políticos españoles allí exiliados hasta que pudo emprender el regreso a su país recién proclamada la Segunda República.

Sin salir de España, viajó en diversas ocasiones a Madrid, donde pronto estableció contacto con Federico García Lorca y demás miembros de la Residencia de Estudiantes, Moreno Villa incluido. Y también lo hizo a Barcelona, antes y después de su exposición de finales de 1929 en las Galerías Dalmau, lo que le permitió familiarizarse con la situación artística de la ciudad española en la que más tempranamente y con mayor intensidad arraigó el surrealismo al amparo, entre otros factores que la hicieron muy receptiva a toda suerte de novedades culturales, del enorme influjo ejercido en el ámbito catalán por Joan Miró y Salvador Dalí, esto es, por dos figuras decisivas en la gestación y en el desarrollo internacional de la pintura surrealista.

Asimismo en este punto interesa recordar la larga y estrecha amistad que le unió al cineasta Luis Buñuel, otra personalidad clave del surrealismo: con él, ya durante su primera estancia en la capital francesa, compartió tertulia en el café de La Rotonde, según evocaba tiempo después el propio Acín en un artículo necrológico dedicado a un común amigo y copartícipe de aquellos encuentros, el doctor Pedro Aznar³¹; a quien, gracias a un premio que le cupo en suerte en la lotería, financió parte de su documental *Las Hurdes*, en cuya filmación estuvo presente y en cuyos títulos de crédito consta como coproductor³²; y quien le hace protagonista de una anécdota relacionada con el rodaje de *Un perro andaluz*, según la cual Acín le envió a París, sin duda por ser las españolas más fotogénicas que las francesas, las hormigas empleadas en la celeberrima escena en que estos insectos pululan alrededor de un negro agujero abierto a modo de hormiguero en la palma de una mano³³. Como interesa recordar la no menos larga y estrecha amistad que mantuvo con Ramón Gómez de la Serna, máximo adalid de la modernidad en España y excelente conocedor de los entresijos del surrealismo: a él le cedió en 1917 *El Torreón* de la calle Velázquez, 4, que había ocupado Acín durante una larga estancia en Madrid³⁴; a quien en 1924 incluyó entre sus amigos en un artículo donde comenta su recién publicado *Pombo*, junto con otros dos libros de Felipe Alaiz y Luis Mur³⁵; y a quien el 7 de mayo de 1927 presentó en Huesca con motivo de una conferencia que éste debía pronunciar, con el título «Goya y el Manzanares» y organizada por la Sociedad Oscense de Cultura como prelude de los actos proyectados en conmemoración del Centenario del pintor, para cuyo anuncio confeccionó un cartel vanguardista «de impecable solución espacial», en palabras de Antonio Saura³⁶, y que explicaría al auditorio en el acto de presentación según rezaba el texto al pie del cartel reproducido en las páginas de *El Diario* publicado el mismo día³⁷. O la que entabló con Rafael Barradas y Honorio García Condoy, al parecer dos de sus amigos más próximos hacia 1931, y con Max Aub, quien años más tarde se dolía amargamente del trágico destino de Acín y de su esposa, fusilados «por culpa de sus buenos vecinos de Huesca»³⁸. Sin olvidar, claro es, la mucho más cercana que compartió con Tomás Seral y Casas, incansable publicista de la modernidad artística en cualquiera de sus versiones y temprano cultivador del surrealismo literario en Aragón, y con los miembros del grupo de jóvenes artistas y poetas zaragozanos que éste reunió a su alrededor y que hallarían en la surrealista una de sus formas preferidas de expresión. Pues bien, sin necesidad de apurar esta nómina, los contactos señalados son argumentos suficientes para adjudicarle un cabal conocimiento de los postulados teóricos y de la práctica artística del surrealismo, al que en diferente medida y por diversas circunstancias no eran ajenos bastantes de los nombrados, y, por extensión, de todo cuanto en la España de aquel entonces tiene que ver con el «arte nuevo». Pero, retomando la cuestión planteada al comienzo de este epígrafe, una cosa es que tuviera un conocimiento preciso del surrealismo, que defendiera públicamente su validez como alternativa plástica y hasta que explotara alguno de sus múltiples recursos expresivos, y otra muy distinta que se adhiriera a él con la fervorosa e incondicional actitud del activista militante.

Por lo demás, según se ha dicho, son escasas las piezas conservadas de las pocas más realizadas por Acín que pueden ponerse en contacto mediato o inmediato con el vario y complejo universo del surrealismo, lo que ha contribuido muy mucho a diluir la presencia y a dificultar la percepción del mismo en el conjunto de su obra.

Acín por los derroteros del surrealismo: realizaciones

Algo de surrealista tiene su monumento de *La fuente de las pajaritas* (h. 1928-29), instalado en el parque de Huesca, pese a que se haya valorado más por su sencillez conceptual de marchamo racionalista³⁹, que ciertamente ostentan tanto la idea como su materialización, en línea con la defensa casi en solitario que hizo de Fernando García Mercadal y de su edificio pionero del racionalismo en España, el Rincón de Goya de Zaragoza, inaugurado en 1928 en conmemoración del Centenario de la muerte del pintor. Y lo tiene siquiera sea por el extraordinario cambio de escala, elevada a monumental, a que han sido sometidas las populares figuras de papiroflexia, cambio que provoca en el espectador, en palabras de Antonio Saura, un «sensual vuelco de la mirada»⁴⁰, aún incrementado por el complementario del material propio de las formas originales que lo inspiran, el papel, al quedar sustituido por la chapa de hierro. Diríase, pues, que la obra es fruto del «extrañamiento» de aquellos objetos de su contexto ordinario, operación comúnmente empleada por los surrealistas para dislocar la realidad cotidiana, y de su ulterior traslado a otro distinto, en cuyo seno los nuevos inquilinos traen consigo el surgimiento de una realidad por completo ajena a la habitual.

Otro tanto puede decirse de la maqueta en cartulina de este mismo monumento enriquecida con un barco de vela confeccionado con idéntico material, según la ofrece una vieja fotografía, conjunción inesperada de la que resulta un auténtico *collage* en el sentido que le diera Max Ernst al identificarlo con el concepto de *imagen poética* propuesto por Breton en el «Primer manifiesto del surrealismo»: nociones ambas inspiradas, a su vez, en la celeberrima fórmula de los «bello como...» de Lautréamont que parafrasean Ernst y Breton en sus definiciones respectivas⁴¹.

En todo caso, en algunos de los bocetos previos para *La fuente de las pajaritas*, dibujados en la misma hoja en que realiza otros para el monumento zaragozano a Luis López Allué, ya aparecen combinados dichos elementos, pajaritas y barcos de papel, al lado de bocetos alternativos en los que jirafas y elefantes ocupan el lugar de aquéllas. Al final, no obstante, para el monumento definitivo optó por las pajaritas, motivo, por lo demás, muy del gusto de Acín: no en vano una instantánea del artista y de su esposa tomada en 1923 en un rincón de su domicilio oscense muestra una de ellas encerrada en una jaula, mientras que años después una jaula verde con su blanca pajarita de papel, según comentaba Gil Bel en un artículo aparecido en julio de 1930 en *La Gaceta Literaria*, presidió su exposición del Rincón de Goya. Y a la fotografiada se refiere Pérez-Lizano calificándola de «semiobjeto de impronta dadá», inspirado en una pieza de Duchamp de 1921, aunque éste colocara en la jaula imitaciones pétreas de terrones de azúcar, y testimonio de la excelente información que poseía el oscense sobre la vanguardia artística⁴², mientras que en su momento Gil Bel interpretaba la expuesta «como el complemento del humor de Ramón Acín»: un humor, por cierto, pleno de ironía, como delatan sus palabras registradas durante una entrevista publicada en *La Tierra*⁴³ cuando, viendo la sonrisa con que el periodista contempla en su casa la pajarita enjaulada, afirma «que libertó al auténtico pájaro de carne y plumas para solemnizar el reciente centenario de San Francisco de Asís», en realidad celebrado tres años después del correspondiente a la fecha de la fotografía, por cuanto «llamar hermano al pájaro y ser su carcelero no lo encontraba bien».

Pero, llegados a este punto, no es ocioso recordar el decisivo papel que desempeñó el humor en la configuración y desarrollo de la estrategia del surrealismo⁴⁴. Decisivo como fiel aliado en la puesta en práctica de su proyecto general conducente a la liberación del hombre, por su naturaleza contraria a todo determinismo impuesto por el implacable reinado de la lógica según proclamaba, sin ir más lejos, Gómez de la Serna al definir el humorismo y considerar su significado en la literatura y el arte de este modo: «La comprensión elevada del humorismo que acepta que las cosas puedan ser de otra manera y no ser lo que es y ser lo que no es. Él acepta que en la relatividad del mundo es posible lo contrario, aunque esto sea improbable por el razonamiento»⁴⁵. Y decisivo, por supuesto, para la viabilidad del proyecto artístico surrealista como puede deducirse apelando de nuevo a las palabras de Gómez de la Serna: «El humorismo -añadía Ramón en el mismo texto- es echarlo todo en el mortero del mundo, es devolvérselo todo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba. Cuanto más confunda el humorismo los elementos del mundo, mejor va. Que no se conozca si es objetivo o subjetivo su plan. Que cometa el dislate de reunir dos tiempos distintos o repetir en el mismo tiempo cosas remotas entre sí»⁴⁶. Porque ¿no es esto, al fin y al cabo, una perfecta definición de *collage* a la manera en que lo entendía Max Ernst, o de cualquiera de los frutos de otras técnicas promovidas en distintos momentos por el surrealismo, como el *objet trouvé* y los *objetos surrealistas* en general, o, en última instancia, de la *imagen poética* según la concebía André Breton? ¿Y no es esto, en suma, el fundamento necesario de aquellas obras y proyectos de Acín?

También un humor revestido de ironía está detrás de su *Retrato fantástico* (h. 1929), que reproduce, cubierta por una enorme boina ladeada, una cabeza de amplia y abultada frente, escasamente poblada por unos cuantos cabellos erizados y cuyo rostro, apenas definido por la sinuosa línea continua que perfila la nariz y las cejas, ostenta una solitaria pupila: circunstancia ésta que no puede por menos que traernos a la memoria el neocubista retrato de Seral y Casas con un ojo cerrado que por aquel entonces dibujara González Bernal, por no hablar del tema del ojo ciego o mutilado erigido en lugar común de las vanguardias y especialmente de la surrealista⁴⁷. Sea como fuere, su fino y sucinto grafismo, matizado mediante el uso de un somero sombreado, y la distorsión de sus rasgos faciales, aquí llevada casi al límite, lo relacionan con el género de la caricatura, que Acín alcanzó a cultivar con acreditada maestría, a la vez que le prestan cierto ingenuo aire mironiano. El mismo aire, por cierto, que exhala el sencillo dibujo que encabeza su crítica de una exposición de caricaturas de Manolo del Arco celebrada en Huesca en 1930 y que, representando una filiforme figura alada frente a una estrella, ilustra el segundo de los dos extremos respectivamente presididos por la sátira y el humor entre los cuales, a su juicio, se despliega la gama completa de la caricatura: «En un caso -escribía al respecto Acín- dijérase que el caricaturista va tirando pieles de naranja ante los pies del caricaturizado para hacerle caer y reír en la caída. En el otro caso, parece como si le hiciese acompañar por un ángel custodio que le detuviera ante el precipicio, ante el ridículo»⁴⁸.

Más acentuadamente caricaturesco, pero esta vez de inspiración picassiana, es su *Retrato surrealista* del que se conservan dos versiones de 1929: un dibujo preparatorio, a base de óleo marrón a pincel sobre cartón, y el definitivo, idéntico al anterior con la única salvedad de que incorpora los colores rojo y blanco aparte del marrón. Aunque la acusadísima distorsión de las facciones del personaje y la reproducción de una supuesta esvástica sobre su descomunal apéndice nasal han sido esgrimidas, en algún caso, como pruebas inequívocas de su intencionalidad política⁴⁹, semejante explicación se nos antoja poco o nada satisfactoria. Y es que mientras tan deforme rostro tiene una apariencia más festiva que cruel, contrariamente de lo que cabría esperar de una contundente denuncia ideológica formulada por Acín, la pretendida esvástica más parece un minúsculo artilugio ferial de fuegos artificiales, animando con su giro la punta de la nariz, por lo que dudamos

que pueda entenderse en términos de crítica política alguna. Pero fuera de este reparo hermenéutico, sólo acreditativo de los muchos riesgos que entraña cualquier intento de interpretación de la imaginería aledaña o afecta al surrealismo, lo que sí está claro es su parentesco picassiano, pues remite a ciertos rostros pintados por el artista malagueño en los años veinte. Como también lo está, pese al título que ostenta y aun sin perder de vista el decisivo papel de Picasso en la configuración de una plástica emanada del surrealismo⁵⁰, su apariencia antes cubista que surrealista, a juzgar por la disposición excéntrica y tangente de los ojos, que proyectan una mirada estrábica, y la proliferación de iris o globos oculares que, liberados del encierro en sus órbitas, apuntan asimismo en distintas direcciones.

Y no muy diferente aspecto ofrece una de las piezas escultóricas de Acín, la titulada *Rostros fantásticos*, que, salvando lo arriba comentado acerca de *La fuente de las pajaritas*, supone la primera de las aragonesas y la única de las suyas que explora en alguna medida los terrenos del surrealismo. Firmada y fechada en 1930, se trata de una pequeña pieza hecha en barro cocido, pintada en color castaño y modelada en dos partes, de cuya unión resulta su forma semicilíndrica, que algo tiene de tótem, y en las cuales se definen los atributos incompletos de sendos rostros -ojo, nariz, boca, pómulos, cabello, etc.- que, aun sin abandonar su naturaleza figurativa, se deforman buscando un efecto eminentemente expresivo.

Si bien en primera instancia parece un fragmento extraído del universo pictórico forjado por el Miró que en los años veinte camina hacia una personal interpretación del surrealismo, de ese singular y arbitrario cosmos mironiano habitado por toda suerte de motivos entre los que no faltan las notas musicales, resulta tal vez excesivo pero más que tentador incluir en el mismo género del retrato su *Composición musical* (h. 1929-30), cuyo tema central lo constituye una gran clave de sol acaso alusiva, una vez sometida a una lúdica transformación semántica, al astro que da nombre a una de sus hijas, por no hablar de la notable presencia que en su casa tenía la música interpretada al piano por su esposa Conchita Monrás.

Como una suerte de autorretratos, en cambio, cabría considerar tanto el cartón denominado *Un sueño en la prisión* (h. 1929), que muestra un pájaro huyendo a través de unas rejas dispuestas sobre una especie de estructura facial acosada por minúsculas serpientes, cuanto el que lleva por título *Corazón* (h. 1929-30), siendo éste su único elemento figurativo representado ante un convulso fondo de trazos negros y manchas de diversos colores. El primero, desde luego, con mayor convicción, ya que andando el tiempo, con fecha de 23 de julio de 1933, Acín remitía desde su confinamiento en la prisión de Huesca una carta a sus hijas incluyendo el dibujo de «una palomica que todas las noches se escapa por las rejas de la cárcel y que cuando vosotras y mamá dormís os besa y vuelve a mí»⁵¹. Y el segundo, si bien anteponiendo las consabidas reservas, porque el autor de la mencionada entrevista publicada en *La Tierra* por aquel entonces describía a Acín justamente «como el artista oscense de todo corazón». Reservas, por otra parte, tanto o más necesarias para interpretar en estos o parecidos términos su *Composición fantástica* (h. 1929-30), muy semejante a la anterior con la salvedad de que aquí el protagonista es un desnudo globo ocular del que mana un negro fluido y cuya enorme pupila mira desde arriba, escudriñando no se sabe qué misterios de un mundo donde reina el desconcierto, mientras que por debajo de él aparece otro aprisionado en las profundidades de un oscuro remolino, cuyo incesante movimiento ayuda a incrementar el efecto perturbador que produce el conjunto. De nuevo, pues, el ojo, que, no se olvide, representa uno de los temas recurrentes del surrealismo comenzando por las sugestivas y clarificadoras frases con que Breton inicia los artículos que luego, en 1928, compondrán la primera edición de *Le Surréalisme et la Peinture*. Celeberrimas frases de las que, curiosamente, el cartón de Acín parece ser una auténtica ilustración: «L'oeil existe à l'état sauvage. Les Merveilles de la terre à trente mètres de hauteur, les Merveilles de la mer à

te mètres de profondeur n'ot guère por témoin que l'oeil hagard qui pour les couleurs rapporte tout à l'arc-en-ciel...»⁵².

Hay, por otra parte, obras de Acín afectas al surrealismo en la medida que lo es la denominada «pintura poética», sita a medio camino de éste y de un realismo de corte mágico, que tiene en José Moreno Villa a uno de sus intérpretes más cualificados⁵³. Así, composiciones como *Paraíso* (h. 1929), en la que una enorme ave y un cervatillo pueblan un idílico paisaje de colores amenazado por una flecha de incierto origen que llega de lo alto, o, incluso, *Paisaje fantástico* (h. 1930-34), éste habitado por figuras animales de difícil identificación junto con alguna humana, reflejan una sensibilidad lúdica y una intención expresiva en sintonía con las que atesoran no pocas obras del poeta y pintor malagueño de 1929 en adelante, de igual modo que ninguna de ellas, ni las de Acín ni las de Moreno Villa, transmite la fuerza perturbadora que poseen en grado sumo los mejores productos surrealistas.

Pero las afinidades entre ambos desbordan el ámbito estrictamente figurativo alcanzando también al de los recursos plásticos, muchos de los cuales comparten, a su vez, con pintores como Bores, Viñes, Olivares, el propio González de la Serna y otros integrantes de la llamada Escuela de París. Artistas que no está de más traer aquí y ahora a colación, pues no en vano hoy día son tenidos por promotores de una síntesis de cubismo y surrealismo «en la que el componente instintivo, aportado por el último, contrarresta el rigor esterilizante del primero, al tiempo que se evitaban los excesos del *automatismo psíquico* absoluto»⁵⁴. De una síntesis asimismo obtenida por Acín en bastantes de las obras mencionadas, merced a la puesta en valor de las sugerencias figurativas o meramente expresivas aportadas por las manchas y los grafismos espontáneos que, en forma de líneas espirales, trazos sinuosos y repetitivos toques o amplias superficies de color, menudean en ellas. Ahora bien, en su caso no hablamos de la explotación exclusiva y sistemática de la vía del *automatismo* para acceder a las fuentes de la imaginación, concepto clave del surrealismo conforme lo define Breton en el «Primer manifiesto»⁵⁵ y centro neurálgico de la vieja polémica acerca de la posibilidad de una pintura surrealista, pero sí de un parcial aprovechamiento de ese colorismo y ese grafismo espontáneos para excitar la imaginación y hacer surgir desde el fondo del inconsciente lo que para Breton ha de ser la referencia única de la pintura, esto es, el *modelo puramente interior*⁵⁶. Punto este en el que tampoco conviene olvidar que la estricta obediencia al *automatismo*, sea gráfico, escrito o verbal, no puede emplearse como exclusiva piedra de toque para identificar las obras auténticamente surrealistas, toda vez que el surrealismo no sólo fue abriendo ante sí alguna vía alternativa de acceso a la imaginación, sino que ni siquiera el propio Breton, pese a identificar inicialmente surrealismo con *automatismo psíquico puro*, descarta una cierta intervención correctora y controladora de la razón⁵⁷.

Precisamente a otra anchurosa vía explorada por el surrealismo, la onírica, remiten las dos postreras piezas de las que vamos a ocuparnos. Dos pinturas que muestran ambivalencias o asociaciones figurativas cuando menos desconcertantes, resueltas en forma de imágenes dobles no muy distintas de las obtenidas por Dalí mediante la práctica del *método paranoico-crítico*, que él mismo formuló desde 1929 con objeto de superar la poco útil y menos eficaz dependencia de la pintura respecto del *automatismo psíquico puro*⁵⁸, sólo que huérfanas del tono delirante y del acento provocador de las dalinianas. En estos términos cabe interpretar *Marina fantástica* (h. 1929-30), en la que sobre el mapa de un territorio insular o continental rodeado por barquitos de vela hace su aparición un rostro de perfil, a modo de risueña luna en fase decreciente, y que a la postre no es sino una especie de transformación onírica de los dibujos que el propio Acín realizara para un juego didáctico-geográfico de su invención: dibujos que representan el continente africano con sus plantas y animales, amén de pequeños veleros navegando a su alrededor. Y otro tanto puede decirse de *Visión*, obra realizada por las mismas fechas en

la que los ríos, ondulaciones y demás accidentes de un terreno contemplado a vista de pájaro esbozan, ahora invertida, una cabeza masculina con el rostro en tres cuartos y cubierta por rizados cabellos. De suerte que en los dos casos la imagen completa puede percibirse de un modo, del otro o de ambos a la vez, circunstancia esta que no puede por menos que darles un aire de ensueño no tan perceptible en las dos obras anteriores.

Y con esto acaba la nómina de esculturas, dibujos y pinturas de Ramón Acín que, por uno u otro motivo, se sitúan bien en los aledaños o bien en el interior de las fronteras del surrealismo. Pero no podemos cerrar este capítulo dedicado a observar su andadura por dicha demarcación sin recordar siquiera un proyecto cinematográfico finalmente no llevado a cabo y del que apenas conocemos testimonios aparte de este recuerdo de Katia Acín: «Una de las escenas que llamó más mi atención -dice su hija a propósito de este proyecto- fue una en la que un niño estaba haciendo sus necesidades sobre el libro *Corazón de Amicis*. La escena final era un suicidio colectivo de los niños, que se iban introduciendo en el mar, en donde también había personas mayores con el agua sólo hasta la cintura que arrojaban flores al mar»⁵⁹. No es mucho, ciertamente, para hacernos una idea exacta del tenor de la cinta, aunque sí lo bastante para comprobar que obedecía las pautas oníricas y albergaba la intención subversiva del cine surrealista forjado por Luis Buñuel en sus películas *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930), cuyos argumentos concibe con la ayuda de Dalí, o en proyectos no rodados como el que lleva por título *La Sancta Misa Vaticanae* y que, en opinión de Aranda, se aproxima ya a *La edad de oro*⁶⁰.

Acín y la plástica surrealista en España y en Aragón

Advertíamos al principio que el mejor modo de valorar la contribución de Acín al surrealismo consiste en hacerlo mediante relaciones, esto es, refiriéndola al ámbito correspondiente de la plástica nacional y regional. Pero vayamos por partes.

En España hubo surrealistas más que surrealismo, igual que hubo cubistas más que neocubismo⁶¹. No se niega, pues, la existencia entre nosotros de fieles intérpretes de los dictados de Breton y sus amigos más cercanos, que ciertamente los hubo en diferentes rincones del país. Y mucho menos la generosa inserción en el arte español de elementos surrealistas o surrealizantes en la forma difusa antes expresada con palabras de González García y Calvo Serraller. De lo que en rigor no puede hablarse es de surrealismo en España entendido como un movimiento impulsado por artistas, poetas incluidos, que actúan al unísono, en busca de unos propósitos compartidos y con arreglo a una estrategia común, dando lugar a productos y comportamientos que se limitan a seguir las pautas estéticas y éticas establecidas en instancias europeas. Todo ello, por supuesto, sin dejar de admitir el enorme influjo internacional que ejercieron algunos españoles en la configuración de la plástica surrealista. Sí puede hablarse, en cambio, de la existencia de varios focos surrealistas regionales o locales, en los que se observa una cierta comunidad de intereses y de acción por encima de la presencia de sus personalidades individuales. Tal es, en fin, el criterio metodológico empleado por Lucía García de Carpi para el estudio de la pintura surrealista española hasta la Guerra Civil⁶², considerando los de Cataluña, Madrid y Canarias, junto con el de Zaragoza, como focos más importantes. Núcleos -eso sí- muy dispares en cuanto a número de representantes, vigencia temporal, grado de sintonía con los postulados parisinos y papel desempeñado en cada lugar como alternativa a la plástica dominante, sin que las relaciones entabladas entre ellos, que también las hubo en distinta medida, permitan dibujar, al menos de momento, una imagen unitaria de la experiencia surrealista en España.

El de Zaragoza es, según esto, uno de los focos surrealistas españoles de mayor relevancia. Por lo pronto, cuenta con un pionero fundamental en Luis Buñuel, quien,

revestido de un aura casi mítica, se convertirá en referencia obligada y continua para no pocos jóvenes zaragozanos de entonces, ejerciendo su influencia tanto directamente, como, sobre todo, por medio de su hermano Alfonso⁶³. Y cuenta también con dos cultivadores muy madrugadores, el poeta y articulista Seral y Casas y el pintor González Bernal, cuyas diferentes actividades facilitaron el conocimiento y el arraigo del surrealismo en estas latitudes⁶⁴.

Aunque estos dos últimos hayan sido objeto de tan recientes como necesarios estudios monográficos⁶⁵, lo que nos exige de hacer un apresurado repaso de sus respectivas trayectorias culturales, conviene recordar la pugna frontal que mantienen contra el retardatario gusto artístico de la sociedad zaragozana, que avanzada la Dictadura de Primo de Rivera todavía era refractaria a todo lo que no fuera una plástica formalmente rutinaria que oscila entre el más rotundo realismo académico y los tímidos proyectos renovadores entroncados con el regionalismo. Esto explica que en Zaragoza y hasta la Guerra Civil la alternativa plástica neocubista conserve una apreciable carga revolucionaria, que a estas alturas ya hubiera debido perder, o la inexistencia de nuevas propuestas de arte comprometido más o menos afectas al llamado «realismo socialista»⁶⁶ que, junto al surrealismo, polarizará la puesta al día del arte español en los postreros años de dicho periodo⁶⁷. Pero por idéntica razón resulta llamativa la pronta llegada a la capital aragonesa de la alternativa surrealista, en gran parte debida al empeño de los citados Seral y González Bernal.

En efecto, en Zaragoza y desde 1929, antes o sin apenas demora con respecto a su recepción en los demás focos mencionados, Tomás Seral se erige en máximo promotor y valedor del surrealismo, que no sólo cultiva como poeta, sino que lo apoya y difunde con continuas colaboraciones de prensa y otras muchas actividades de índole cultural. Y en ese mismo año, tras una estancia en París, González Bernal empieza a incorporarlo a su pintura, reuniendo no pocas piezas con sello surrealista en su exposición individual celebrada en el Rincón de Goya en octubre de 1930. Pero la respuesta que obtuvo por parte de la crítica, en la que subyace un deficiente conocimiento del surrealismo como admite Nicolás Hidalgo en su artículo titulado «La pintura exótica y desconcertante de González Bernal»⁶⁸, no pudo ser más desalentadora para el pintor, lo que le lleva a exclamar «soy extranjero en mi tierra; paso incomprendido por ella y torno a París». Cosa que hizo al declinar 1931 no sin antes exhibir su obra en Barcelona, hacerlo de nuevo en Zaragoza junto con Manuel Corrales en el Centro Mercantil, cosechando parecidos frutos que en la primera pues sólo Seral alzaría su voz en defensa de ambos pintores, y participar en sucesivas exposiciones en Madrid, Santander y Bilbao.

En este ambiente poco propicio y ausente González Bernal, aunque siga en contacto con su tierra natal, Seral y Casas comienza a articular un reducido grupo de jóvenes escritores y artistas en el que figuran Ildfonso Manuel Gil, Antonio Cano, Maruja Falena, Raimundo Gaspar, Alfonso Buñuel, Federico Comps, Javier Ciria, etc., y en cuyo seno va a germinar la semilla del surrealismo. Ahora bien, pese a que Aranda afirma que este grupo fue entre los españoles «el primero en adoptar una actitud radical e integrarse en la acción del 'surrealismo al servicio de la revolución', como pedía la nueva revista de París»⁶⁹, las actividades individuales y colectivas que promueven o realizan sus miembros no siempre entroncan con lo surrealista, apreciándose en ellas un marcado eclecticismo aunque -eso sí- siempre orientado hacia la renovación artística y la polémica contra todo lo viejo impuesto por la cultura oficial. Y para comprobarlo basta echar una mirada al contenido plástico-literario y a las notas editoriales de la revista *Noreste*, la oficial del grupo fundada en 1932 por Seral, junto con los escritores Ildfonso Manuel Gil y Antonio Cano, que hacen de ella, sin contar la calidad, una de tantas de signo semejante que florecen por entonces en España y que tienen en común ese tono más o menos rotundo de crítica a un entorno cultural adocenado y en exceso conformista⁷⁰. Lo que sí hacen es defender colectivamente el surrealismo, al que consideran «uno de los movimientos más

inteligentes y apasionantes de nuestro siglo»⁷¹, mientras que algunos hallan en él una vía de expresión artística y hasta de expansión vital. Más aún: el contenido surrealista irá ganando posiciones en la revista conforme se sucedan sus entregas, a la par que aumenta el nivel de los colaboradores plásticos y literarios, alcanzando en las últimas un claro dominio. Pero, viendo el conjunto de sus actuaciones, el grupo como tal ni era ni podía autoproclamarse estrictamente surrealista.

A partir de aquí, no es sencillo determinar la intervención exacta de Ramón Acín en las actividades desplegadas por este consorcio ni, por supuesto, su particular contribución a la implantación y desarrollo del surrealismo en Zaragoza y en Aragón, cuestiones ambas inextricablemente unidas.

Por una parte, ya a fines de los años veinte conoce a Tomás Seral, quien en febrero de 1928 iniciaba en *La Voz de Aragón* sus copiosas colaboraciones en favor de la modernización de la vida cultural zaragozana, propósito que a la sazón encuentra encarnado en unos pocos entre los que figura en lugar preferente Ramón Acín: recuérdese al respecto la excelente acogida que Eloy Yanguas dispensa a su exposición del Rincón de Goya en las páginas del periódico quincenal *Cierzo*, siendo Seral redactor-jefe del mismo, acompañada de una carta de su buen amigo Rafael Sánchez Ventura en respuesta al feroz ataque que le habían lanzado los «sedicentes hermanos Albareda» desde *El Noticiero*⁷². Y desde luego, aunque permanezca domiciliado en Huesca, Acín mantiene en lo sucesivo habituales contactos con los amigos zaragozanos de Seral, entre quienes gozará de sólido prestigio por su antigua e inquebrantable adhesión al «arte nuevo»: una adhesión puesta a prueba en el fragor de su incondicional defensa del Rincón de Goya de García Mercadal y confirmada, entre otras ocasiones, con su participación en la súbita reaparición de la *Sociedad de Artistas Ibéricos* en 1931, interviniendo en la muestra de la misma organizada en San Sebastián por el Ateneo guipuzcoano⁷³. Pero, por otra parte, tampoco hay que olvidar que Acín pertenecía a una generación anterior a la de casi todos ellos y que en las postrimerías de la Dictadura de Primo de Rivera, cuando contaba cuarenta años de edad mientras que los demás cumplían o no alcanzaban la veintena, ya tenía a sus espaldas una prolongada trayectoria artística a la que en modo alguno podía sustraerse. Así se desprende de sus propias palabras incluidas en el catálogo de la exposición que presenta en el Ateneo de Madrid, en junio de 1931, y alusivas a los modestos materiales que utiliza: «La chapa o el cartón más modernos, tiene vejez de dos años. Dos años -precedidos de un cuarto de siglo de rebeldías modestas pero continuadas- en que uno no hizo más, sino estar alerta al momento español»⁷⁴. Un plazo, en fin, decisivo en la configuración de su personalidad artística y que no tiene, en cambio, la misma presencia inmediata o no representa un prejuicio para la de aquellos jóvenes que, a esas alturas y ni siquiera todos, apenas habían comenzado a adentrarse en un territorio que él llevaba transitando muchos años.

Y en lo que atañe al surrealismo, parece que entre los aragoneses fue el primero en abastecer a sus obras de elementos surrealistas o, cuando menos, surrealizantes, alguna de las cuales, como el cartón titulado *Paraíso*, lleva a su exposición de las barcelonesas Galerías Dalmau, abierta del 6 al 20 de diciembre de 1929⁷⁵, y en las que advierte este marchamo el autor de la citada entrevista hecha a Acín para *La Tierra* al describir la forma en que «sus pinceles combinan sabiamente los colores dando vida a unas notas de surrealismo (más allá del cubismo)». Lo que no quiere decir, ni mucho menos, que esta suerte de piezas llegara a determinar el tono general de la muestra. De hecho, mientras una crítica en la prensa barcelonesa la considera abierta a esa línea, al calificar su arte de trascendental «por lo que nos revela de lo hondo y oculto de la realidad interior y exterior»⁷⁶, otra estima que el artista «no ha trovat coses a dir que absorbeixin les seves aptituds, limitant-se el graciós arabesc i no entrat mai en aquella esfera en la fórmula expresiva actua de reveladora d'un fons real o surreal, del qual es nodreix i pel qual prèn únicament interès»⁷⁷. En todo caso, sí fue el primero en exponer en Zaragoza alguna

pieza de esta naturaleza o, cuando menos, «algunas fantasías próximas al surrealismo» como las describe García Guatas⁷⁸: concretamente en la tantas veces referida exposición del Rincón de Goya, la presidida por la blanca pajarita en su jaula verde, que precede en unos meses a la inaugurada por González Bernal en el mismo lugar y en la que al menos incluye el cartón recién nombrado, sin olvidar que el titulado *Un sueño en la prisión* ya había sido reproducido el año anterior en el número 42 de la revista *Aragón (SIPA)*.

Ahora bien, inmediatamente es preciso añadir que nunca contempló el surrealismo como única corriente válida para encauzar su actividad artística. Más aún: no sólo se sirvió de sus propuestas de manera parcial y, por ende, heterodoxa, simultaneándolas y combinándolas con otras opciones plásticas, sino que lo hizo durante un periodo muy reducido, pues ya apenas se reflejan en sus obras de 1931 en adelante. Lo que no sabemos es si este alejamiento obedece a razones puramente artísticas o si, por el contrario, tiene algo que ver con la compleja situación política por la que en aquellos años atraviesa el movimiento, desde el ingreso de Breton y otros miembros del grupo parisino en el Partido Comunista Francés (1927) hasta su expulsión del mismo (1933) y la ruptura definitiva de surrealistas y comunistas (1935), pasando por la puesta del «surrealismo al servicio de la revolución» como reza en título de su revista a partir de 1929⁷⁹. Situación que no hace sino poner de manifiesto las extraordinarias dificultades que encuentra el movimiento para superar las contradicciones entre la realidad interior y exterior⁸⁰, para hacer compatibles los objetivos de liberación personal y social, la acción individual y la colectiva, para unir, en suma, en una sola estas dos consignas proclamadas por Breton en *Position politique du surréalisme* (1934)⁸¹: «Transformar el mundo ha dicho Marx; cambiar la vida ha dicho Rimbaud».

Esta última cuestión no podía por menos que interesar a un hombre, como Acín, que predica con el ejemplo y ejerce sin desmayo su compromiso político y social, mediante una fiel militancia anarcosindicalista, y al que aludía en un sentido general, en aquel artículo de 1924 donde comentaba uno de los libros de Gómez de la Serna, expresándose de este modo: «Lo malo es el artista sólo artista, despreciador de la realidad y sordo a los anhelos y los lamentos de sus semejantes...», como lo es «el trabajador, el revolucionario, sólo trabajador o sólo revolucionario sin cultura y sin sensibilidad o sin deseo de ellas».

Pero precisamente por ello, por tratarse de un artista tan comprometido con la realidad, llama la atención que descarte las posibilidades que a esos efectos ofrecía el surrealismo, sin encuadrarse tampoco en las filas del expresionismo o del realismo plásticos, opciones que compiten con la surrealista en el debate sobre el compromiso artístico abierto en la España de la Segunda República, e inclinándose más bien por una suerte de pintura tenue, de ecos juanramonianos y desprovista de toda carga subversiva, muy cercana a la que cultivan Ramón Gaya, Juan Bonafé, Esteban Vicente y otros pintores afines⁸². De igual modo que no deja de ser curioso que su abandono de las propuestas del surrealismo se produzca justo cuando éstas cobran mayor protagonismo en la actividad desplegada por sus jóvenes amigos zaragozanos, a la vez que entre ellos lo va adquiriendo la noción de compromiso hasta el punto de que en las páginas de *Noreste* se avanza el proyecto de dar a la revista un nuevo giro, «una más concreta y depurada orientación de acuerdo con los últimos acontecimientos estéticos y sociales -a cuya evidencia sería innoble sustraernos-»⁸³. Y esta falta de sintonía acaso pueda explicar por qué la revista no reprodujo obra alguna de Acín cuando en sus distintas entregas colaboran, amén de no pocos de otras latitudes, casi todos los poetas y artistas vinculados al grupo⁸⁴. Pero probablemente nunca sepamos esto con certeza, como no sabremos de qué forma hubiera llegado a materializarse aquel anuncio de mayor compromiso social por cuanto el inicio de la Guerra Civil dio al traste con el proyecto. Y es que, como señalara Mainer treinta años atrás, «*Noreste* murió en plena madurez, víctima de su condición de utopía: ni a aquel mundo en crisis lo iban a cambiar los poetas (y los

poetas españoles eran los mejores poetas del mundo), ni un lujo tan caro como una revista poética había de sobrevivir en una ciudad como la nuestra. Quedaron, sin embargo, sus (...) carteles para la nostalgia de quienes los hicieron y para lección de quienes hayan de venir a rescatarlos del olvido»⁸⁵.

Es obvio, pues, que Acín no admite para el arte el papel revolucionario inmediato que le adjudica el movimiento surrealista, el de ser el lenguaje de su estrategia para lograr la «liberación total del hombre»⁸⁶, aunque tampoco le regatea una dimensión social, fundamentalmente por su gran valor educativo y cultural, lo que a la postre explicaría su preferencia por los materiales pobres -cartón, cartulina, chapa metálica, etc.- con objeto de hacer más accesibles sus productos. Esto último entiende al menos Manuel Abril cuando, en su crítica de la exposición de 1931 en el Ateneo madrileño, afirma que «Acín es un demócrata; quiere que el valor humano eleve su nivel en todos los hombres; y quiere, por lo tanto, que el buen arte vaya a todos y que todos puedan ir -económicamente- al buen arte»⁸⁷. Y lo primero se deduce de las propias palabras del artista que acompañan al catálogo de esta exposición, celebrada recién vuelto de su exilio parisino y aprovechando un viaje a Madrid para asistir como delegado al congreso de la C.N.T., en la que presenta «estas cosas de arte semiburgués», en espera «de lo que haré no sé cómo ni cuándo, porque más que ser artista, en estos momentos altamente humanos, importa ser grano de arena que se sume al simoun que todo lo barrerá».

Por otra parte, no es menos obvio que, a su entender, el compromiso político y social no debe comportar la pérdida de su bien más preciado, la independencia. Un bien que procura preservar a toda costa en el desempeño de su quehacer artístico, a juzgar por lo que él mismo proclama en aquel artículo en *El Diario de Huesca* en memoria de su fallecido amigo Pedro Aznar: «Yo, en Barcelona, exponiendo para no vender (alguna vez venderemos sin venderse uno antes) y preparando nuevas salidas, de arte independiente, sin conceder más transigencias, ni esperar mejor fortuna», decía en uno de sus pasajes para luego añadir, dirigiéndose a Luis Buñuel, «tornémonos nidos de gusanos antes de torcer nuestros caminos, comenzados caminos; caminos rectos, sencillos, henchidos de independencia y de humanidad». Y es la independencia que goza o siente cuando escribe estas palabras y de la que no abdicaría en toda su andadura artística lo que le persuade de militar en movimiento artístico alguno, el surrealista incluido, o de obedecer a la ortodoxia de una sola tendencia plástica, simultaneándolas o combinándolas aun a riesgo de proporcionar a su trayectoria un aspecto para algunos un tanto errático o, cuando menos, sorprendente⁸⁸. Así que no estamos ante un artista camaleónico o acomodaticio, atento sin más a las modas de cada momento, sino ante uno auténtico en la medida en que no lo guía otro norte que la exploración de su universo personal.

Sea como fuere, esta actitud libre, según indicábamos al principio y aunque dificulte adjudicarle una etiqueta vanguardista específica, no es óbice para calificarlo de artista moderno, por cuanto el comportamiento plástico que de ella se deriva no deja ser habitual entre quienes por aquellas fechas encarnan el «arte nuevo» en España.

Y en cuanto a su particular acercamiento al surrealismo o a sus aledaños, del que resulta su escasa y heterodoxa producción de corte surrealista, tampoco dista demasiado del efectuado por tantos y tantos artistas españoles que, pese a sintonizar en una u otra medida con los presupuestos del surrealismo, no se dedicaron a trasponer mecánicamente ni de forma exclusiva el recetario bretoniano, por lo demás variable en el transcurso del periodo de entreguerras. En consecuencia, no quiere decirse que a Acín debamos reservarle un lugar preferente en las antologías del surrealismo en España y en Aragón, que no le pertenece a diferencia de quienes legítimamente lo ocupan, pero esto tampoco ha de llevarnos a ignorar el hecho de que el surrealismo, con los diversos principios plásticos que promueve o que ayuda a difundir, también ha contribuido en cierta medida a configurar su personalidad artística que, por descontado, no quedaría diáfana y completa contemplándola despojada de esta influencia. En esto, pues, radica el problema

y no tanto en si Ramón Acín puede ser tenido o no por artista surrealista. Lo cual, en última instancia, nos trae a la memoria una apreciación efectuada por Vicente Aleixandre, ciertamente interesada pero no por ello menos clarificadora, cuando tras manifestar su desacuerdo con los fundamentos dogmáticos del surrealismo comúnmente esgrimidos como tales, la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística, se preguntaba: «¿Pero hubo, en este sentido, alguna vez, en algún sitio, un verdadero poeta surrealista?»⁸⁹.

Notas

1 Reproducido, entre otros títulos, en el catálogo de la exposición *Ramón Acín. 1888-1936*, Zaragoza, Diputación Provincial de Huesca-Diputación Provincial de Zaragoza, 1988, pp. 21 y 208.

2 Hablamos de un realismo en ocasiones sujeto a ritmos clásicos, como el que inspira algunos de sus proyectos o realizaciones de escultura monumental, en otras de evocación picassiana, como sus lineales dibujos de los *Signos del Zodiaco*, cuando no matizado por más o menos explícitos intereses constructivos de impronta neocubista que en distinta medida afloran en sus temas campestres, marítimos o urbanos, retratos, bodegones e interiores domésticos, opciones todas bien representadas en el presente catálogo.

3 Sobre el uso en nuestro país de la expresión «arte nuevo» vid. Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, pp. 383 y ss.

4 Vid. Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 364-365.

5 *Ibid.*, pp. 417 y ss.

6 *Acerca de la relación entre vanguardia, «retorno al orden» y «arte nuevo»*, vid., por ejemplo, Eugenio Carmona, Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991. Y para el realismo social vid., entre otras obras más o menos específicas del autor, Valeriano Bozal, *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Madrid, Península, 1967.

7 Jaime Brihuega, Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931, Madrid, Cátedra, 1979, p. 77.

8 Así sucede, por ejemplo, en la voz «Acín Aquilué, Ramón. Arte», redactada por Manuel García Guatas para la *Gran Enciclopedia Aragonesa* (t. I, Zaragoza, Unali, 1980, pp. 43-44), en la biografía que el mismo autor suscribe en el catálogo de la exposición *Luces en la Ciudad. Arte y Cultura en Zaragoza. 1914-1936* (Zaragoza, Gobierno de Aragón-Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, pp. 341-343) o en la incluida en el volumen dedicado a artistas de la *Enciclopedia del arte español del siglo XX* dirigida por Francisco Calvo Serraller (Madrid, Mondadori, 1991, p. 5).

9 *Sí se le adjudica alguna incursión por los derroteros del surrealismo, entre otras de sus biografías, en la confeccionada por Gonzalo M. Borrás y Concha Lomba para su libro 75 años de pintura aragonesa. 1924-1999* (Zaragoza, Industrias Gráficas La Comercial, 1999, p. 54), en la redactada por esta última para el catálogo de la exposición *Artistas aragoneses. Desde Goya a nuestros días* (Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza-Zaragoza Cultural 92, 1991, p. 140), en la inserta en el Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936 de Juan Manuel Bonet (Madrid, Alianza editorial, 1995, pp. 24-25) y en la incluida por Manuel Pérez-Lizano en sus *Aragoneses rasgados* (Zaragoza, Ibercaja, 1991, pp. 87-93).

10 *Las únicas explícitas son la de Manuel García Guatas, cuando alude a sus «retratos fantásticos y visiones oníricas en personal interpretación del surrealismo», y la de Miguel*

Bandrés Nivelá cuando menciona el gran número de cartones «emparentados con el movimiento surrealista» que presenta en su muestra de 1932 en el Círculo Oscense. Vid., de estos autores, sus respectivos artículos en el catálogo de la exposición Ramón Acín. 1888-1936, op. cit., pp. 7-14. Vid. asimismo el catálogo titulado Exposición de Ramón Acín (1888-1936), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1982.

11 Vid. Miguel Bandrés Nivelá, *La obra artigráfica de Ramón Acín: 1911-1936*, Huesca, Excma. Diputación Provincial, 1987, sobre todo el capítulo «Ramón Acín en la vanguardia artística española (1928-1936)», y Sonya Torres Planells, *Ramón Acín. 1888-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, Barcelona, Virus editorial, 1998, en especial el apartado titulado «Ramón Acín, artista de vanguardia».

12 Manuel García Guatas, *Pintura y arte aragonés (1885-1951)*, Zaragoza, Librería General, 1976, pp. 102, 105 y 111-112.

13 Federico Torralba Soriano, *Pintura contemporánea aragonesa*, Zaragoza, Guara editorial, 1979, p. 30.

14 Gonzalo M. Borrás Gualis, *Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días*, «Enciclopedia Temática de Aragón», t. 4, Zaragoza, Moncayo, 1987, p. 540.

15 Rafael Ordóñez Fernández, «La escultura contemporánea en Zaragoza. Una difícil lucha por la modernidad», en el catálogo de la exposición *Luces de la Ciudad...*, op. cit., pp. 107-108.

16 Concha Lomba Serrano, *La pintura contemporánea en Aragón (1876-2001)*, Zaragoza, Ibercaja, 2002, p. 154 y 164.

17 Francisco Aranda, *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981, pp. 126 y 221.

18 Lucía García de Carpi, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1986, p. 265; de la misma, «La contribución española a la revolución surrealista», en el catálogo de la exposición *Surrealismo en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, pp. 25-44.

19 «Del impresionismo al surrealismo en el arte, pasando por Félix Lafuente y Ramón Acín», en *Nueva España*, 10 de agosto de 1977, Especial «San Lorenzo».

20 Lucía García de Carpi, «La coordenada surreal», en el catálogo de la exposición *Luces de la Ciudad...*, op. cit., p. 83.

21 Surrealismo aragonés. 1929-1979, Zaragoza, Librería General, 1980, p. 19.

22 Zaragoza, *Mira*, 1992, pp. 23-24, 35 y 60-64. Vid., del mismo autor, *los textos que redacta para los catálogos de las exposiciones El collage surrealista en España*, Teruel, Museo de Teruel, 1989, p. 13, y *Surrealistas: exilio y amistad. Varian Fry y los candidatos al exilio, Marsella 1940-1941. Surrealistas aragoneses*. González Bernal, Alfonso Buñuel y Federico Comps, Zaragoza, Excma. Diputación Provincial, 1999, pp. 199-200 y 268.

23 Vid. *catálogo de la exposición Surrealismo en España*, op. cit.

24 Vid. *Catálogo de la exposición «Surrealismo en España»*, Madrid, Galería Multitud, 1975.

25 Teruel, Museo de Teruel, 1993, p. 87.

26 Vid., por ejemplo, Javier Pérez Rojas y Manuel García Castellón, *Introducción al arte español. El siglo XX. Persistencias y rupturas*, Madrid, Sílex, 1994, p. 132.

27 Vid. Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España...*, op. cit., p. 426.

28 *En Aragón, esa dualidad está oportunamente documentada en Manuel García Guatas, Pintura y arte aragonés...*, op. cit., pp. 101 y ss. *Para una visión detallada de la presencia de ambas tendencias en la pintura aragonesa de aquellos años vid., entre otros títulos, Federico Torralba Soriano, op. cit., pp. 26 y ss.*

29 *Catálogo de la exposición «Surrealismo en España»*, op. cit., p. 17. *En este punto no está de más recordar que a conclusiones semejantes, aunque erigidas sobre bases más intuitivas, había llegado bastante antes José M^a Moreno Galván en «El arte español entre 1925 y 1935», Goya, 36, 1960, pp. 383-384.*

30 *Acerca de estos contactos y de otros señalados a continuación vid. los testimonios de*

familiares y amigos recogidos, entre otros trabajos, en Sonya Torres Planells, op. cit., pp. 189 y ss.

31 «Las víctimas de la ciencia. Pedro Aznar» en *El Diario de Huesca*, 19-I-1930.

32 Luis Buñuel, *Mi último suspiro* (memorias), *Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés*, 1982, pp. 136-137.

33 *Recogida, entre otros autores, por Emilio Sanz de Soto, en «El clan de Tomás Seral: unos cuantos metros cuadrados de libertad», artículo incluido en el catálogo de la exposición Tomás Seral y Casas, un galerista en la posguerra, Zaragoza, Ibercaja, 1988, p. 94.*

34 Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, Madrid, Guadarrama, 1974, vol. II, p. 492.

35 «Los amigos», en *El Diario de Huesca*, 6-VII-1924.

36 Antonio Saura, «Las pajaritas de Acín», en el catálogo de la exposición *Ramón Acín, 1888-1936*, op. cit., p. 62.

37 Miguel Bandrés Nivelá, op. cit., pp. 102-103.

38 Max Aub, *La gallina ciega*, Barcelona, Alba, 1995, p. 416.

39 Manuel García Guatas, *Pintura y arte aragonés...* op. cit., p. 111.

40 Antonio Saura, op. cit., p. 64.

41 Vid. Max Ernst, «Más allá de la pintura», en *Escrituras*, Barcelona, Polígrafa, 1983, pp. 198-199; y André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 57 y ss.

42 Manuel Pérez-Lizano, *Focos del surrealismo...*, op. cit., pp. 23-24.

43 17-II-1929.

44 Para esta cuestión vid., entre otros títulos, G. Durozoi y B. Lecherbonnier, *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 213 y ss., e Yvonne Duplessis, *El surrealismo*, Barcelona, Oikos-tau, 1972, pp. 21 y ss.

45 Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 200.

46 *Ibid.*, p. 199.

47 Sobre este asunto concreto vid. de nuevo el catálogo de la exposición *Los paréntesis de la mirada...*, op. cit.

48 Ramón Acín, «El joven artista Manolo del Arco», en *El Diario de Huesca*, 6-VI-1930.

49 Así lo hace Manuel Pérez-Lizano en *Focos del surrealismo...*, op. cit., p. 63.

50 *Recuérdese, por ejemplo, el importantísimo que le atribuye André Breton al defender su postura contraria a la manifestada en 1925 por Pierre Naville, cuando éste rechaza toda posibilidad de una pintura surrealista, según queda recogido en Le Surréalisme et la Peinture, libro publicado en 1928 (Paris, Gallimard, 1965) acopiando una serie de artículos con los que Breton pretende zanjar definitivamente la polémica.*

51 La carta con el dibujo está reproducida en el catálogo de la exposición *Ramón Acín. 1888-1936*, op. cit., p. 30.

52 André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, op. cit., p. 1.

53 Sobre Moreno Villa vid. Eugenio Carmona Mato, *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Málaga, Universidad de Málaga, 1985.

54 Lucía García de Carpi, «La contribución española a la revolución surrealista», op. cit., p. 36.

55 André Breton, *Manifiestos...*, p. 43.

56 André Breton, *Le Surréalisme...*, op. cit., p. 4.

57 André Breton, *Manifiestos...*, p. 26.

58 Salvador Dalí, «Posició moral del surrealismo», en *Hélix*, 10, 1930.

59 Texto reproducido en Sonya Torres Planells, op. cit., p. 201.

60 Vid. Francisco Aranda, Luis Buñuel, biografía crítica, *Barcelona, Lumen*, 1975, 2ª ed., pp. 60-61.

61 Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España...*, op. cit., p. 363.

- 62 Lucía García de Carpi, *La pintura surrealista española...*, op. cit.
- 63 *Sobre el papel desempeñado por Alfonso Buñuel en la difusión del surrealismo* vid. Ernesto Arce Oliva, «Alfonso Buñuel, discípulo y maestro de surrealistas», Turia, 13, 1990, p. 149-176.
- 64 Sobre el desarrollo de la tendencia surrealista en la plástica aragonesa vid., entre otros más generales, los trabajos específicos de Manuel Pérez-Lizano y Lucía García de Carpi anteriormente citados.
- 65 Vid. *los catálogos de las exposiciones* Tomás Seral y Casas, un galerista de la posguerra, op. cit., y González Bernal, exposición antológica, *Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja*, 1984.
- 66 Vid. al respecto Manuel García Guatas, *Pintura y arte aragonés...*, op. cit., p. 103.
- 67 *Sobre este particular, amén de las obras de Bozal arriba citadas*, vid. Jaime Brihuega, *La vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 13 y ss.
- 68 En *La Voz de Aragón*, 5-X-1930.
- 69 Francisco Aranda, *El surrealismo español*, op. cit., p. 129.
- 70 Hay edición facsímil de los doce primeros números, los inicialmente conocidos, en Zaragoza, Torre Nueva Ed.-Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1981. A éstos vino a añadirse otra entrega, la número 14, que en principio había pasado desapercibida: fue Juan Domínguez Lasierra quien, en las páginas de *Heraldo de Aragón*, facilitó la noticia, deduciendo la inexistencia de un número 13 y, en virtud de la cercanía de su publicación con el inicio de la Guerra Civil, la inmediata desaparición de la revista (existe edición facsímil de este número, presentado por José Carlos Mainer, en *Andalán*, 378, 1983). Pero posteriormente José E. Serrano Asenjo dio a conocer, también en *Heraldo de Aragón* (30-VI-1989), la existencia del «verdadero» número 14 de *Noreste*, ya que la entrega anterior había sido numerada erróneamente como 14 siendo en realidad la 13. Hay edición facsímil de la colección completa en Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1995.
- 71 Vid. el «Hondero en acción» del número 14 («invierno de 1936») en el que se polemiza con la revista barcelonesa *Hoja Literaria* por sus ataques a *Noreste* y, en general, «a todo un movimiento poético, a una escuela de las más sanas y vitales de última hora, a una revista -Caballo Verde- que representa lo más prestigioso de la poesía española, y a un poeta -Pablo Neruda- que dirige aquella y significa una de las más grandes personalidades entre los auténticos poetas hispanos».
- 72 *Cierzo*, VI-1930; *El Noticiero*, 5-VI-1930.
- 73 Vid. la nómina de artistas participantes en esta segunda exposición de la *Sociedad de Artistas Ibéricos*, entre varios otros trabajos del mismo autor, en Jaime Brihuega, *Las vanguardias...*, op. cit., p. 22.
- 74 *Texto reproducido en el catálogo de la exposición* Ramón Acín, 1888-1936, op. cit., p. 23.
- 75 *Fuera de las conservadas, como es el caso de la nombrada, los meros títulos de las piezas consignados en el catálogo no permiten asegurar nada acerca de su adscripción.*
- 76 *El Diluvio*, 12-XII-1929.
- 77 *La Veu de Catalunya*, 12-XII-1929.
- 78 Manuel García Guatas, «Historia de amigos», en el catálogo de la exposición *Surrealistas: exilio y amistad...*, op. cit., p. 182.
- 79 Sobre el compromiso político del surrealismo y de algunos de sus miembros vid., entre otros, André Breton, *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona, Barral eds., 1977; Ferdinand Alquí, *Filosofía del surrealismo*, Barcelona, Barral eds., 1974; D. D. Egbert, *El Arte y la Izquierda en Europa: De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 278 y ss.
- 80 Contradicciones que aparecen ampliamente expresadas en el «Segundo Manifiesto del Surrealismo». Vid. André Bretón, *Manifiestos...*, op. cit., pp.

81 París, J. J. Pauvert, 1971.

82 Vid. Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España...*, op. cit., pp. 418 y ss.

83 Bajo el epígrafe «Notas» correspondiente a la entrega «invierno 1936».

84 De hecho, como advierte Manuel García Guatas, Acín figura en la nómina de colaboradores de Noreste en un díptico distribuido como publicidad de la revista tras la publicación de su cuarto número («verano-otoño 1933»). Vid. de este autor «Historia de amigos», op. cit., p. 180.

85 José Carlos Mainer, «Una aventura poética de los años treinta: Noreste», Andalán, *coleccionable 2*, 1972, p. 33.

86 Ivonne Duplessis, op. cit., p. 6.

87 En *Blanco y Negro*, VI-1931.

88 Así, por ejemplo, lo observa Manuel Pérez-Lizano, en *Focos del surrealismo español...*, op. cit., p. 62.

89 Citado en C. B. Morris, *Surrealism an Spain, 1920-1936*, Cambridge Univ. Press., 244.

ID: LMB 04

Título: A través de la prensa

Autor: Miguel Bandrés Nivelá

Fecha: mayo-2003

Origen: Catálogo de la Exposición “Ramón Acín”, 2003

En las páginas del Diario de Huesca

La actividad de Ramón Acín en prensa dura tan solo veinticinco años. Dibuja y escribe de una forma no siempre continua entre 1911 y 1936. Pocos, en tan corto periodo de tiempo, han intentado como él con tanta decisión y con su manifestación personal polifacética, mostrar el rápido cambio social y artístico del primer tercio del siglo veinte. Serán las planas del *Diario de Huesca* el único lugar abierto donde, siempre y durante toda su trayectoria periodística, encontrará un espacio para sus dibujos y artículos.

Sus primeros trabajos para la prensa los realiza en Madrid y en diciembre de 1911, donde un joven Acín vive unos meses de bohemia, en el semanario satírico *Don Pepito*. Con la firma de «Fray Acín» realiza un dibujo humorístico e irónico «Las víctimas de la semana», haciendo referencia a los disturbios sociales ocurridos en Cullera el mes de septiembre. El seudónimo con el que se presenta señala el gran interés que debieron despertarle un gran número de publicaciones satíricas, muchas editadas en Madrid desde mediados del siglo XIX, que guardaban una relación en el registro de sus títulos con el nombre de «Frays», Fray Supino Claridades, Fray Tinieblas, Fray Gerundio, Fray Camándulas... Con este nombre firma sus primeros dibujos en enero de 1912 en las páginas del periódico oscense *El Diario de Huesca*.

Este diario, en estos momentos con Luis López Allué como nuevo director, inicia una renovación de sus planas dejando un espacio para la imagen gráfica. Casi semanalmente, en la portada, Acín publica sus viñetas en la nueva sección *Notas humorísticas* dando cuenta en clave de humor de los temas de más tremenda actualidad. Sus dos primeras colaboraciones, «La supresión de los consumos», aluden a la subida de precios y abastecimientos, al nuevo sistema de impuestos indirectos que popularmente son conocidos como «supresión de los consumos».

Luis López Allué marca en las planas del periódico una imagen más popular para acercarse a sus lectores oscenses. Él mismo, bajo el nombre de «Juan del Triso» publica numerosos artículos destacadamente costumbristas aragoneses que, sin duda, influyen en los temas a tratar por Acín en las siguientes viñetas, con la incorporación de personajes y situaciones de desenfadado baturrismo. Son las viñetas «Filosofía baturra», «Palique baturro», «Amor andaluz y amor baturro» y «Licencia de caza». En esta última, dos lugareños ataviados con cachirulo y calzón corto, uno con escopeta en la mano y el otro con una azada dialogan:

-¿Ya has pagau la licencia?

-Conque no la pague pa casáme con mi prima, y la voy á pagar pa cazar gurriones...¡T'alli m'en iba!

Los textos al pie con giros locales exagerados en su entonación, mantienen la coherencia del dibujo y dan el verdadero sentido de la escena. Los dibujos y los diálogos están tan íntimamente ligados que, sin los textos, las escenas casi siempre pierden su sentido. Ramón Acín comprende la importancia de sus notas al pie, conoce a sus paisanos que buscarán en las planas del periódico su comentario de humor, enfatiza los giros con el juego visual de las palabras, suprimiendo o cambiando letras en los diálogos de sus personajes. Este mismo juego lo mantiene en los dibujos que publica a modo de cómic, de dos a cuatro viñetas, en «Los Quintos», «Diálogos de Cuaresma», «Diálogos cuaresmales» y «Semana Santa en Huesca».

Además de estas viñetas, Acín realiza dibujos para los encabezamientos de varias secciones del periódico. Son dibujos de gran viveza que anuncian y anticipan la lectura. El lector siempre buscará como primera referencia el dibujo para encontrar el artículo. Sucede en las columnas costumbristas de López Allué *Cuentos de la Tierra*, *Estafeta de amor* y *Coplas y más coplas*, para otros periodistas *A través de la Prensa*, *Al pasar*, *Instantáneas* y la entrañable *Nota Festiva* de su amigo Mariano Añoto. Todos se publican con frecuencia, como encabezamientos, hasta los últimos ejemplares del *Diario de Huesca* en 1936.

Entre estos dibujos de humor iniciales, también realiza diversas caricaturas de sus amigos y paisanos, de Santos Acín (su hermano), M^a Cruz Bescós (hija de Manuel Bescós, escritor y amigo de Acín) Manolo Lloréns (amigo íntimo y periodista), el profesor Casas, Manuel Camo Nogués (fundador y director del *Diario de Huesca*), Mosén Coronas... Algunas de éstas las publica en el *Diario de Huesca*, como la del «Violinista Joaquín Roig. Nuestro artista», la de «Antonino de Caso» y «José María Eyaralar» con motivo de la publicación de su libro de poesías «Abril». Es evidente el gran interés de sus dibujos entre los lectores y recibe numerosos elogios que serán recogidos en las redacciones de los periódicos oscenses.

Con tal reconocimiento emprende toda la portada del *Diario de Huesca* en una edición especial de 1913 que llega a los diez mil ejemplares y con veintiocho páginas. Para este número «Fiestas de San Lorenzo en Huesca», diseña la primera plana con dibujos realizados a tres tintas, negro, rojo y azul sobre fondo blanco, en la parte superior el escudo de la ciudad entre las caricaturas de dos *cabezudos* popularmente conocidos en estas fiestas y, en la parte inferior de la plana, una fotografía con una vista panorámica de la ciudad de Huesca. Toda la página tiene un carácter *finisecular* con grandes semejanzas formales a los periódicos de finales de siglo donde se conjunta la fotografía con el dibujo.

Con el encargo de Luis López Allué de los ensayos de su sainete costumbrista «Buen Tempero», estrenado en noviembre en el Centro Aragonés de Barcelona, Acín comienza a escribir decididamente en el *Diario de Huesca*. Desde aquí envía sus primeros artículos como cartas abiertas dirigidas a sus paisanos llenas de humor. Con un tono cordial y afectivo describe las calles barcelonesas y sus personajes. Son sus artículos «Claveles», «Yo en Barcelona» y «Buen Tempero en Barcelona». En este último destaca el ambiente entusiasta y la buena acogida de la obra de López Allué y reproduce algunas escenas y diálogos del sainete.

Esta corta estancia en Barcelona finaliza al concederle la Diputación Provincial de Huesca una pensión para ampliar sus estudios artísticos, consistente en una bolsa económica que Acín emplea durante 1913-1915, alternando su estancia en la capital oscense con Madrid, Toledo y Granada. Desde estas ciudades envía sus artículos comentando sus particulares vivencias y comienza a escribir casi semanalmente en la columna *Con cursiva del diez*. Lo hace de manera alternativa junto a los habituales redactores del *Diario de Huesca*, Manuel Ascaso, Alejandro Ber, Oclófilo, Miguel Ancil, Almogávar y Felipe Alaiz... De cuantas colaboraciones para los distintos periódicos, las realizadas en esta sección son las más numerosas. Recoge todas aquellas noticias curiosas e impactantes, las que

generan más comentarios en la calle o en la tertulia de los cafés. Otras ocasiones, con un segundo sentido en sus palabras, denuncia abiertamente la nefasta actuación en la restauración del claustro de la iglesia de San Pedro el Viejo y otros monumentos de la capital oscense.

En esta columna, Acín siempre recuerda su faceta de humorista, ágil con las palabras y giros recurrentes, pero su postura cambia ante la evidencia del enfrentamiento europeo. Aunque en principio su postura no es belófoba, en sus colaboraciones hay una crítica a las posturas *germanófilas* y condena constantemente la guerra europea.

Tras su viaje a Granada en 1915, donde pinta el óleo de grandes dimensiones «Granada vista desde el Generalife» como testimonio de su labor como pensionado por la Diputación, las colaboraciones con el *Diario de Huesca* dejan de ser continuas y ya no escribe en la columna *Con cursiva del diez*. Su amigo el periodista «Fritz» le presta su sección *Día tras día* y en las tres ocasiones que escribe muestra un claro distanciamiento de la línea editorial del periódico. En estos momentos, las planas del *Diario de Huesca*, están centradas en grandes textos de las campañas bélicas y en un excesivo trato de los aspectos regionales con matiz folclorista, lejos de las posturas e ideales regeneracionistas que publicaban otros periódicos aragoneses.

La actividad político-sindical de Acín a partir de 1917 comienza a ser intensa y su participación en la prensa será más notable en aquellos medios que tienen una mayor orientación política: *Ideal de Aragón*, *El Comunista*, *Solidaridad Obrera*, *Lucha Social* y *Floreal*. Hasta el golpe de estado de Primo de Rivera no vuelve a escribir para el *Diario de Huesca* y lo hace con artículos de temática local desprovistos de todo comentario ante la nueva situación política.

La censura militar impuesta rechaza varios de sus artículos, pero burlando su férrea mirada lograr publicar en abril de 1924 «Por estética y humanidad», uniéndose a varios periódicos españoles que se manifestaban en contra de la condena a muerte impuesta a su amigo Juan Bautista Acher «Shum», escritor y dibujante del periódico barcelonés *Solidaridad Obrera*. La publicación de este artículo le supone un encarcelamiento de varios días que él mismo comentará junto con el sentido de la libertad en los nuevos artículos «Arca de Noé» y «Con mayúscula están peor». Su lenguaje crítico se expresa valiéndose de temas de sentida actualidad y así, tras la reciente derrota del equipo de fútbol español en la Olimpiadas de París, en «El foot-ball. Ni ética ni estética» cuestiona irónicamente el fútbol como espectáculo en la creencia de que es un deporte que no regenera al individuo.

Las colaboraciones de Acín en estos primeros años de la dictadura son pocas. En 1925 había reproducido artículos ya publicados con anterioridad. En los años siguientes, la situación no cambia, solo escribió alguno en la columna de su amigo Mariano Añoto en 1926 y hasta 1936 publicará poco más de una decena de artículos. Su casi entera labor pedagógica y sindical, la realización de gran parte de su obra pictórica y escultórica, su participación en la Sublevación de Jaca y exilio en París, reducen su dedicación periodística y, cuando escribe es, casi siempre, con temas de carácter local y de homenaje o recuerdo a sus amigos Manuel Bescós «Silvio Kossti», Felipe Coscolla, López Allué, Añoto o Félix Lafuente.

Únicamente cambia el sentido de sus artículos con la celebración de los actos del Centenario de la muerte de Goya en 1928, que traen mucha polémica, escribe el artículo «En el Centenario de Goya. Unos minutos de silencio». Aquí ridiculiza la pomposidad de varios de los actos realizados, destacando la postura de los artistas aragoneses, como él mismo, que han decidido no sumarse a estos actos oficiales, y en defensa del denostado e incomprendido edificio «Rincón de Goya» del arquitecto Fernando García Mercadal. También, en otro artículo en 1930 «Recuerdos. Diez años atrás», manifiesta su antigua amistad personal con Andrés Nin y Joaquín Maurín, siendo en estos momentos enemigos ideológicos al defender ellos un comunismo de estado.

El 14 de junio de 1936 Ramón Acín publica su último artículo «Mi hermana Enriqueta», donde muestra su dolor por la muerte de su hermana tres días antes.

Las corridas de toros en 1970

En junio de 1921 y en Huesca, Ramón Acín presenta treinta y dos dibujos de humor sobre la fiesta de los toros. Los había pasado a placas de cristal y los proyectó en una pantalla mediante *linterna mágica*. Unos meses más tarde, en diciembre, los da a conocer en Zaragoza como un apartado a su conferencia *Del arte, del humor, de la gloria, de los toros y otras zarandajas* realizada con motivo de la Exposición de Arte Aragonés en el Salón de Fiestas del Mercantil. Las páginas del *Heraldo de Aragón* recogen tan singular acontecimiento, presidido por los críticos Valenzuela La Rosa, Calvo y Ara Burgués. La presentación del conferenciante corre a cargo de José Valenzuela La Rosa, y Acín, tras saludar a los zaragozanos con un lenguaje ingenioso, diserta sobre las *Grandes Artes* y critica la nefasta labor de los arquitectos metidos a la restauración y, seguidamente, como comenta el redactor del *Heraldo de Aragón*:

«...Describió el concepto estético de la palabra humor que es dinamita sin hierros ni sangre; que es la risa en el dolor y, sobre la sábana que cubría una de las paredes del salón, proyectáronse graciosísimas caricaturas que eran a la vez una recia diatriba contra la fiesta de los toros. Dibujadas intencionadamente, con saña, con ingenio, con ira, poniendo de relieve el principal castigo de las víctimas irracionales; obtuvieron las caricaturas trazadas por Acín, describiendo la fiesta taurina dentro de medio siglo, el nutrido aplauso de la concurrencia.»

Después de estas presentaciones, Acín tiene el propósito de publicar estos dibujos en un volumen pero no lo consigue hasta tres años más tarde ante la negativa de los editores oscenses. Este hecho no es de extrañar ya que en Huesca se viven unos momentos de ferviente campaña taurina para la creación de una nueva plaza de toros, por las simpatías y amistades de algunos editores con las figuras del toreo del momento y, más aún, si reproducía como prólogo del libro las palabras que el propio Acín había pronunciado en un festival organizado para levantar un campo de deportes en el lugar de este nuevo coso taurino. Finalmente es Vicente Campo, con el que mantenía una estrecha amistad desde que en 1920 publicaron el manifiesto de *Jóvenes Liberales*, el editor de estos dibujos sobre los toros y con el prólogo de las apasionadas palabras pronunciadas en este festival.

Las treinta y dos caricaturas que acompañan al prólogo, nuevas reformas de las plazas de toros, son una irónica visión futurista que acierta en la descripción de los baldíos cosos taurinos y en la crítica a la inamovible y españolísima devoción flamenquista. El trazo del dibujo es de líneas limpias y continuas, los rasgos son los esenciales, sin adornos y aunque son estilizados algunas de las escenas adquieren una marcada dureza. Cada una de las viñetas va acompañada de un texto al pie que enfatiza el dibujo, le da coherencia y llega al juego de la sátira. Acín critica los proyectos para construir la nueva plaza de toros en Huesca, pero detalla su intención más profunda al vincular el humor con la pedagogía en la dedicatoria del libro a su mujer Conchita Monrás.

Con el humor que sugiere la comicidad de algunos efectos taurinos, Acín describe una *tarde de faena* en 1970. En las primeras viñetas llegan los aficionados en aeroplanos a las enormes y cubiertas plazas de toros, toman sus asientos tras unos grandes y potentes telescopios para ver los lances del *maestro*. Todo está preparado:

«los toros llevarán en los cuernos, que estarán graduados, arandelas; así las cornadas serán proporcionales a lo que cobren las cuadrillas». «...los futuros servicios médicos de urgencia

estarán en aeroplanos que sobrevolarán todo el ruedo, para hacer en los heridos una primera cura, en el aire y sobre un aparejo de mallas. Por desgracia, si muere el lidiador, se rezará en la propia plaza un rosario por su alma. Las cosas en caliente.»

Para evitar en lo posible dramáticos accidentes, Acín ingenia importantes mejoras:

«la división de la plaza se efectuara con dos vallas...», «...de ese modo se evitará que los muchachos vayan con frecuencia de Herodes a Pilatos».

«El sindicato de picadores habrá exigido la total supresión de los tumbos...»

«Asimismo, los de aúpa, publicarán un Manual del Aficionado con las frases permitidas. Nada de hijo de esto o hijo de lo otro por centímetro más o menos de pica».

«Aprovechando los adelantos de la cirugía, a los caballos se les sacarán las tripas en tanto dura la corrida»

Tras los últimos lances, a la hora de matar, para que nadie resulte herido:

«...se atará el estoque a una cuerda y éste a un peso...», «... y problema resuelto».

«Se mostrarán al público las radiografías de los toros muertos, de ese modo se adjudicarán las orejas con exacto conocimiento de causa... No habrá pañuelos en los tendidos pidiendo más orejas al presidente; éstas se otorgarán a partir de las radiografías... y por riguroso sufragio. Cada espectador tendrá su correspondiente teléfono en comunicación con la presidencia».

«A los matadores que queden como los ángeles, se les obsequiará con un banquete servido en la propia plaza...», «...y al que quede mal se le fusilará en la misma arena. Entonces no se tolerarán espantás».

«Esto serían las corridas de toros de aquí a medio siglo, sino porque entonces se habrán roturado las dehesas y los toros serán animales productivos y los toreros trabajarán como cualquier hijo de vecino».

El concurso del Heraldo de Aragón

La importancia de Ramón Acín como dibujante toma un mayor relieve en el *Concurso de caricaturas, «monos» y apuntes del natural* que organiza el periódico zaragozano *Heraldo de Aragón* en 1922. El 14 de enero una nota en este periódico anuncia las bases del concurso y el 1 de abril da cuenta de las obras recibidas en la redacción. Están las de los principales colaboradores gráficos aragoneses, entre otros, Martín Durbán, Germán Gil Losilla, Mariano Ara Burgués. Ramón Acín participa, en la sección de caricaturas, con las realizadas a Ramón y Cajal, Sanjurjo y Piniés. También, en el apartado de «monos», con seis dibujos humorísticos («Predicar con el ejemplo», «No saben de letras», «Nota humorística», «Las ganancias del labriego» y «La riada»). Las caricaturas no son premiadas ni posteriormente publicadas, pero los «monos» obtienen el premio de doscientas pesetas y el compromiso del *Heraldo de Aragón* a publicarlos en sus planas.

El jurado, compuesto por el arquitecto provincial Teodoro Ríos, el delegado regio de Bellas Artes de Huesca Ricardo del Arco y el presidente de la Asociación de Artistas Aragoneses José Valenzuela La Rosa, falla el resultado el 4 de abril y hasta junio el periódico va publicando los dibujos de Acín premiados.

Las viñetas presentan escenas donde Acín revive los baturros que ya había elaborado en el *Diario de Huesca*. Estos personajes populares adquieren ahora una nueva mirada, presentan situaciones donde importa más la crítica social que el humor chocante de unos

diálogos cargados con exagerados giros locales. En su «Nota humorística», publicada el 7 de junio, dos labradores conversan con el dueño de unas tierras:

«-Venimos a pedile, señó amo, un cacho de tierra pa Camposanto, que ya no coge un defunto más.

-*Los pobres os morís mucho y empleáis mucha tierra.*

-*Si le paice, que nos entierren drechos»*

El tema del caciquismo, la anunciada y nunca realizada reforma agraria, son temas que aparecen en estos dibujos, y en todos, la constante contradicción de humor y opresión. La viñeta «Las ganancias del labriego» presenta a un agricultor sembrando un campo sin mucha esperanza en la futura cosecha:

«-La metá de lo qu´echas, pa los pajaricos, y la metá de lo que recoges, pa los contrebucioneros.»

Los dibujos mantienen los mismo rasgos estéticos. Exceptuando los dos primeros publicados, todos tienen un nuevo recurso gráfico en la disposición de pequeños trazos perpendiculares a los contornos del dibujo. Varios dibujantes, Nogués, Apa y Bagaría, ya hacen uso de esta técnica gráfica. Es más, muchos de los trabajos presentados a este concurso, en la sección de *Apuntes del natural*, tienen esta misma factura estética. Ramón Acín vuelve a emplear estos grafismos en los dibujos que había realizado para ilustrar el libro de Ricardo del Arco «Las calles de Huesca». Estos mismos dibujos reproduce en la sección *Aragón pintoresco* de este periódico, lugar donde los dibujantes aragoneses publican sus ilustraciones sobre paisajes de Aragón.

Tras el concurso del *Heraldo de Aragón* y en las páginas del periódico madrileño *El Sol*, dibuja varias viñetas con el nombre de «Caricaturas aragonesas», con claras semejanzas a las publicadas en el diario zaragozano. También la revista zaragozana *Athenaeum*, en estos momentos, publica el dibujo premiado «Las ganancias del labriego».

Los dibujos que tienen una punzante crítica son con frecuencia rechazados o aplazados en su publicación, testimonio que da cuenta el periodista del *Heraldo de Aragón* J.M. Casanovas:

«Acín no se inquieta, como muchos caricaturistas, buscando «pies» para sus dibujos, sencillamente porque para él el complemento de la idea es el dibujo y no el «pie»; es la caricatura la que le sirve a la leyenda y no la leyenda a la caricatura.

De aquí que en periódicos y aún en exposiciones, vea muchas veces rechazadas sus obras, consideradas «fuertes»; es que el escritor intencionado y realista triunfa sobre el caricaturista ponderado y hábil, sin que por otra parte quepa «separarlos», «dulcificando» el texto, porque entonces la idea truncada, desaparece y hasta es posible que nada se consiguiera, ya que ante el dibujo, tal es con frecuencia su grafismo, se adivina el otro «pie», el «pie» suprimido o desfigurado.

Esa preocupación doctrinaria de Acín tiene un grave inconveniente: el de que se malogra la espontaneidad; y ello resta, sin duda, al pintor oscense, ambiente entre el «gran público» que siente un profundo horror por el desnudo material y espiritual...»

Pudiera ser que este artículo influyera en la redacción del *Heraldo de Aragón* para que los meses de junio y julio de 1923 Acín publique varias viñetas en sus planas. Son los últimos dibujos de humor publicados para los distintos periódicos. Más adelante, casi siempre, reproducirá algunos de los ya publicados anteriormente.

Humor y compromiso social

A lo largo de todas las colaboraciones para la prensa, Acín se preocupa por mostrar la realidad cotidiana más inmediata. Desde su primer dibujo de 1911 para el semanario madrileño *Don Pepito* y de forma más continuada, en las páginas del *Diario de Huesca*, busca un ajuste ideal entre la actualidad y el medio periodístico con el humor como elemento insustituible y único.

Ahora bien, paralelamente a sus trabajos más numerosos en el Diario de Huesca, Acín desde un principio colabora en otros periódicos de manera diferente. Introduce, en sus dibujos y artículos, personajes y situaciones alejados del costumbrismo local de este periódico oscense. Son sus primeros dibujos de 1912 para Vida Socialista, El Porvenir o el semanario republicano oscense El Pueblo, que comienza a publicarse este mismo año.

La incidencia en una postura más radicalizada está en el comienzo de una empresa audaz al editar el propio Acín, en 1913 y junto con Ángel Samblancat, Federico Urales y Fernando Pintado entre otros, un periódico revolucionario semanal en Barcelona. Con el nombre de *La Ira* pretende ser *Órgano de expresión del asco y de la cólera del pueblo*, lema singular y curioso que figura debajo del título. Ya en el primer número, 18 de julio, Acín publica una viñeta «Hacia otros cielos» y el artículo «Id vosotros» en clara denuncia ante el traslado de soldados a Marruecos y el tema de los *soldados de cuota*. Al salir a la calle el segundo, y último, el periódico es cerrado y los redactores encarcelados. Todo este número está centrado en los acontecimientos desarrollados en Barcelona durante la *Semana Trágica* y el fusilamiento de Francisco Ferrer Guardia, hechos de los que se cumple el cuarto aniversario. Los textos son tremendamente agresivos ante el descrédito de estos sucesos por determinados miembros políticos y de la Iglesia. Acín escribe «No riáis», con una empeñada postura anticlerical, arremete directamente contra algunos estamentos de la Iglesia. Aspectos como la bondad y la caridad son cambiados por corrupción e injusticia. El final es incendiario:

«...trapenses, dominicos, carmelitas, jesuitas, que no siempre el humo que salga por vuestras aspilleras, por vuestras rejjas, por debajo de vuestras puertas blindadas, por los respiraderos de vuestros subterráneos, no siempre ese humo será de incienso; que día llegará en que de nuevo vuestras celdas, vuestras salas de rezos, vuestros comedores, vuestros salones de recibir, aparezcan culotados de humo y de llama como las pipas viejas de los viejos marinos.»

En estos momentos, casi todos los periódicos catalanes tratan estos temas y algunos de ellos se encuentran en la misma situación que *La Ira*, (*El Progreso*, *El Poble Catalá*, *Renaixement* y *La Publicitat*), incluso el director de *La Campana de Gracia* es procesado por la publicación de un dibujo. Acín realiza varias viñetas con texto al pie en catalán destinadas a alguna de estas publicaciones. Algunas las llega a publicar en la *Esquella de la Torratxa*.

Con la excepción de lo publicado en el *Diario de Huesca*, Acín no colabora en la prensa hasta 1918. Ahora lo hace en el semanario zaragozano de tendencia republicana *Ideal de Aragón*. Para este periódico escribe varios artículos de carácter regionalista y popular. Recuerda la figura de Joaquín Costa y muestra una postura diferente al centralismo, en defensa de un regionalismo federal y contraria al regionalismo catalán propugnado por Cambó. El establecimiento de la jornada laboral de ocho horas en España será el motivo de nuevos artículos y dibujos y el 1 de mayo escribe «8-8-8. A Luis Bonafoux» acompañando el texto con un dibujo «Lamentaciones de un cráneo socialista» y una autocaricatura. Su última colaboración es un dibujo junto al artículo «Flores de trapo», uniéndose a las críticas que, desde este semanario, se realizan ante ciertos festejos benéficos como la llamada *Fiesta de la Flor*. Con un humor mordaz y desairado reproduce el diálogo del cambio de unas monedas por una flor:

«-Toma una flor y dame unas monedas, joven ¡Por los pobres físicos!
-Por tu donaire, tu sandunga, morucha, morucha.»

«Calderilla siquiera. Caballero. Por los héticos desgraciados!
-Por tu carne blanca, que será sabrosa como el pan moreno, gitana.»

«-¡Por los infelices tuberculosos! Una moneda chica...

«Toma, serrana, esta grande y dorada del tres de los Carlos, que pende de mi cadena.»

«¡Fiesta de la Flor! Un día al año se acuerdan de las pobres ruinas, flacuchas y febricentes, y los trescientos y pico días restantes olvidan que media Humanidad habita en pocilgas y engulle bazofia y no ve el sol y le regatean el oxígeno.»

Desde 1919 a 1922, Acín colabora esporádicamente en el semanario sindicalista de Lérida *Lucha Social* que es dirigido por Maurín. Firma con su nombre o en ocasiones con el seudónimo de *Espartaco*. También, en 1919, Ramón Acín junto con Felipe Alaiz edita en Huesca una revista decenal de tendencia anarquista con el nombre de *Floreal*. Su nombre de matiz revolucionario, recuerda el octavo mes del calendario republicano francés (20 de abril-14 de mayo). La tirada es de mil ejemplares y Acín colabora con sus dibujos y en la secciones *Florelicas* y *Espigas rojas*. Hoy no se conserva ningún ejemplar de esta publicación, tan solo un fragmento que corresponde a un artículo con el título «Espigas rojas».

Como colaboración de *Floreal* publica en el periódico zaragozano *El Comunista* en 1920 dos viñetas. La primera, «El pavo patronal», testimonio de un claro enfrentamiento y radicalización de la lucha social entre grupos sindicales y trabajadores con la patronal. La segunda, «Limpias en invierno» acompaña al artículo «Espigas rojas». Con sus palabras se solidariza con el duramente reprimido movimiento espartaquista alemán y ejemplifica la situación de los periodistas de *El Comunista* (Zenón Canudo, Manuel Albar y Moreno García) detenidos y encarcelados por realizar campaña en defensa de los asaltantes del cuartel del Carmen.

De *Floreal* toma el título de su sección *Florelicas* para enviar desde Huesca varios artículos a *Solidaridad Obrera* de Barcelona. Desde marzo de 1923 y casi semanalmente, en «Florelicas. De colaboración», comenta los acontecimientos políticos más destacados en España y aquellos que poseen una mayor incidencia en el mundo obrero o en la Confederación. Sus últimas colaboraciones, en agosto y septiembre, son una durísima crítica a la guerra de Marruecos:

«Piano, piano. No hay que entusiasmarse demasiado, señor ministro. No tanta Marcha Real. De Margallo acá, pasando por Pintos y Silvestre, con tres Marchas Reales mal contadas hemos tenido bastante, y aun de sobras. Por cada Marcha Real ha habido en Marruecos tres docenas de Marchas Fúnebres. Comenzando por la de Wagner, todas han sido tocadas y vueltas a tocar. Luego habrá que echar mano de la «Marcha fúnebre de las marionetas «de Gounod...»

El golpe de estado de Primo de Rivera supone el fin de sus colaboraciones en este periódico barcelonés. Desde estos momentos sus escasos artículos sólo encuentran un espacio en el *Diario de Huesca*. Es aquí, en un artículo publicado en sus planas el 19 de septiembre de 1930, «Recuerdos. Diez años atrás», donde se encuentra su verdadero testamento ideológico:

«...Andrés Nin y Maurín marcharon a Rusia, al país de Lenín, Trostki y Stalin. Andrés Nin y Maurín se hicieron comunistas; comunistas rusos, que es decir comunistas de Estado; yo seguí con el comunismo libertario.

Con Andrés Nin, a quien me une una buena amistad y Joaquín Maurín, con quien me une una amistad más que fraternal, de hermano, hoy por hoy somos sin paradoja, enemigos irreconciliables.

Soy hombre a quien quizá le pesen demasiado los conceptos de amistad y tolerancia, el mundo a que yo aspiro es un mundo de tolerancia y amistad, y cargo gustoso con la responsabilidad moral a que esos conceptos me hagan acreedor en el mundo de ahora en tanto llega el mundo de después.

Enemigo irreconciliable de Nin en ideas, me es grato saber de su buena salud.»

Centenario de Goya

El 14 de abril de 1926 y en Zaragoza se reúnen los artistas aragoneses, bajo la presidencia del rector de la Universidad de esta ciudad, Ricardo Royo Villanova, ofreciendo su incondicional adhesión a los trabajos que venía realizando la *Junta del Centenario* desde hacía un año. En esta reunión nombran como representantes de los artistas en la junta, al escultor aragonés José Bueno y, atendiendo las frecuentes ausencias de este artista, se designa como suplente a Ramón Acín.

En diciembre se forma en Huesca la *Junta del Centenario de Goya y Homenaje a Valentín Carderera*. En el despacho del alcalde de Huesca se reúnen:

«...un grupo de amantes de las Bellas Artes representando a la Ciudad y que están identificados con la idea que los reúne este día en la casa municipal, sin que esto quiera decir que el número de estos amantes de las Bellas Artes y entusiastas por Goya y el conservador de Goya, D. Valentín Carderera, esté reducido a los congregados, sino que indudablemente será mucho mayor, más precisada, a fin de evitar los inconvenientes que suelen tener las Juntas excesivamente numerosas, las cuales, aun acudiendo a la división del trabajo nunca suelen rendir el fruto que sería de apetecer»

Al margen de este fragmento, que corresponde a la primera sesión (30 de diciembre de 1926) de la establecida Junta Local, se detallan los nombres de los asistentes: el alcalde, Acín (D. Ramón), Tricas (prelado), Del Arco, Castejón, Montaner, Lacasa (D. Mariano), Usón (La Tierra), Ena (Diario de Huesca), el secretario y Manuel Bescós, que no asiste por encontrarse enfermo.

El presidente y alcalde de Huesca, al comienzo de la sesión, expone algunos hechos que precedieron a la formación de esta *Junta*. Entre otros, la reciente visita de los miembros de la Agrupación Artística Aragonesa a la capital oscense, la carta de apoyo enviada por Royo Villanova y, particularmente destaca las iniciativas entusiastas emprendidas por Acín que había expuesto, con anterioridad, en una carta enviada al alcalde. Esta carta es leída a los asistentes y en ella apunta la necesidad de establecer una *Junta Local del Centenario*. En el acta de esta sesión quedan registrados los acuerdos de dar a dos calles de la ciudad los nombres de D. Francisco de Goya y D. Valentín Carderera. También se concreta la realización del Homenaje a Carderera a finales de 1927 y el de Goya en 1928, y se concede un voto de confianza al residente de la *Junta* y a Ramón Acín para que «en aquellos casos que lo consideren oportunos resuelvan, encaucen y dirijan todo cuanto afecte a los fines que persigue esta Junta sin necesidad de reunirla con frecuencia».

Como parte de los actos preliminares del *Centenario de Goya*, la Sociedad Oscense de Cultura organiza una conferencia a realizar por Ramón Gómez de la Serna. En mayo de 1927, en las calles de Huesca, aparece un llamativo cartel anunciando este acto. La disposición de las palabras en este cartel, poco común y sugestiva, causa verdadera extrañeza en los oscenses y con empeño piden a su autor, Ramón Acín, que lo explique.

Las mismas páginas matinales del periódico *Diario de Huesca*, el día de la conferencia (7 de mayo), publican el cartel con el siguiente texto al pie:

«Anuncio de la conferencia de Ramón Gómez de la Serna y que explicará (buena falta hace) nuestro paisano el artista Ramón Acín que lo presentará».

La presentación de su amigo y su conferencia «Goya y el Manzanares», en el teatro Odeón, fue tan original como su cartel y causó una gran sorpresa entre el numeroso público asistente que pudo aclarar todas sus dudas. Las planas del *Diario de Huesca* dan cuenta de este curioso acto:

«El pintor cubista, nuestro conciudadano Ramón Acín, hizo la presentación del conferenciante en charla amena y humorística, y explicó en los mismos términos y valiéndose de una pizarra donde fue copiando el anuncio de la conferencia, el alcance y significación que en las modernas corrientes del acto tiene la figura preeminente de Gómez de la Serna».

«Ramón Gómez de la Serna ha traído a nuestro pueblo su erudición de la obra de Goya y su devoción por el pintor, a pesar de aragoneses tan necesitados de una y otra. Ahora queda tan notable escritor de traer a nuestra ciudad el delicado matiz de sus greguerías y la sal de su humorismo».

Al año siguiente y desde Barcelona Julio Calvo Alfaro, director de la revista aragonesista *El Ebro*, le pide su colaboración para que escriba un artículo con el tema del Centenario de Goya. Acín le contesta con una tarjeta postal, ilustrada por él mismo y alusiva a la muerte de Goya y Beethoven, y más tarde le envía el artículo «¿Centenario de Goya?». Es un texto crítico y satírico de los últimos acontecimientos que se vienen desarrollando dentro de los actos programados en el *Centenario de Goya*:

«El Centenario de Goya debió haberse celebrado en silencio. Se le ha despertado y va a creer que se celebra el primer aniversario de su muerte. Va a creerse que estamos todavía en 1829. En Zaragoza, uno tras otro, tres ajusticiados (uno de ellos, por cierto, puso el pie, bien goyesco, de su propio aguafuerte:

«¡Madre mía que bárbaro es esto!». En las plazas de toros, se sigue pidiendo caballos y más caballos. Arriba y abajo, caras conocidas: los nietos de sus abuelos...

Como no echen triple llave al sepulcro de San Antonio de la Florida, Goya se nos va otra vez a Burdeos»

Los festejos estaban muy lejos de las entusiastas iniciativas que impulsaron la creación de las distintas *Juntas del Centenario*. El mismo día que se conmemora el óbito de Goya (15 de abril de 1928), Acín escribe un artículo para el *Diario de Huesca* con el título «En el Centenario de Goya. Unos minutos de silencio», ridiculizando la pomposidad de algunas conferencias y destaca la postura de un grupo de artistas aragoneses, entre ellos él mismo, que han decidido no participar en los actos oficiales que se celebran. En el mismo artículo, elogia «El Rincón de Goya» del arquitecto Mercadal. Este edificio no estaba siendo bien aceptado ni entendido por el público zaragozano y la prensa, que en estos meses tienen desplegadas sus planas a las corridas goyescas y grandes funerales, publica escasas fotografías del edificio, siempre con vistas de conjunto, sin reseñar sus características ni el uso a que estaba destinado.

Finalizados los actos oficiales del *Centenario* y la inauguración del «Rincón de Goya», Ramón Acín publica un curioso manifiesto que relata estos acontecimientos, «Fuendetodos. Marzo, 1746-Bourdeaux. Abril, 1928». El texto es la sustitución de otro que debía ir firmado por los artistas aragoneses que decidieron no participar en los actos

oficiales. La primera redacción se le encarga a Acín pero, una vez hecha, los artistas se niegan a firmarlo por las palabras que Mercadal pronunció en su conferencia celebrada en Zaragoza para defender su atacado *Rincón*; les había llamado «pobres diablos». También, los ánimos de estos artistas se habían enfriado cuando Zuloaga, que les había confirmado su total apoyo y ayuda económica con un cuadro para cubrir los primeros gastos del manifiesto, les negó su participación.

Ante tantas incidencias, Acín reestructura el manifiesto y decide publicarlo estampando únicamente su firma:

«Y aquí va, todo llega en la vida, el manifiesto que redacté y no he de advertir al paciente lector que aquí llegare, que aunque va en nombre de los artistas, para no quitar una tilde de su prístina intención, no más lo firmo y lo afirmo yo y yo cargo a solas con lo que hubiere de responsabilidad».

La hoja-manifiesto, de tamaño pliego, es editada en los talleres oscenses de Vicente Campo. La parte central contiene los distintos textos del manifiesto y a los lados diversos dibujos, a modo de *collages*, con comentarios críticos e irónicos al desarrollo de los actos del Centenario. En la parte superior, un dibujo de alzado del edificio del *Rincón* de Mercadal que es apedreado con varios objetos. A ambos lados de este dibujo, el título del manifiesto con grandes letras «Fuendetodos. Marzo, 1746-Bourdeaux. Abril, 1828».

En la parte inferior y entre dos candeleros formados con el texto *Centenario de Goya*, una lápida con la siguiente inscripción: «Se suplica me degeis estar muerto: aber si ba ha poder ser. Goya». En la parte superior de esta lápida, dos pequeños ángeles recortados de esquelas, uno con cabeza y alas tiene el texto: «(este se va)», el otro con corona en la mano le pregunta «¿la pongo o no?».

En los lados de esta hoja, las letras G.O.Y.A., y sobre ellas, algunos títulos de los grabados del pintor. Entre estas letras, cerdos, vacas y ovejas («No les gusta el Rincón»). Un gramófono que representa a «un conferenciante». Una mano, como las empleadas para indicar una dirección en un lugar público, apunta hacia el dibujo del *Rincón* («¡a ese, a ese, al arquitecto que lo ahorquen!»). Un cáliz, recortado de tarjetas, con el siguiente texto: «Goya católico, apostólico, romano de San Vicente de Paúl, etc. (no discutamos; pa vosotros la perra gorda)».

En la parte inferior y fuera del recuadro que enmarca a este manifiesto, con letras de gran tamaño: «Grandes Corridas y grandes funerales por don Francisco el de los toros», «Los cirios de los candeleros no son cirios; son banderillas (la del candelero extremo izquierda es de las que llaman de cuarta en jerga flamenca)».

Al comienzo del manifiesto, Acín, señala los incidentes producidos cuando los artistas debían firmar el texto que había redactado:

«El caso escueto es éste: Un manifiesto redactado con todo fervor; unos que no lo firman; otros que quizá lo firmarían lejos y desparramados por la península y fuera de ella, y yo, por desgracia, el último en valer, mas por fortuna y quizá como compensación, el primero en valor, con el manifiesto en alto, declarando que salve quien quiera y quien pueda».

Tras estas palabras iniciales y para situar su participación en el *Centenario*, reproduce el artículo que había aparecido en el periódico madrileño *El Sol* el 16 de abril de 1926, «Aragón. Goya y los artistas aragoneses», donde se detalla su nombramiento como representante de los artistas aragoneses en la *Junta del Centenario*. A continuación repite el artículo que publicó en el *Diario de Huesca* al cumplirse los cien años de la muerte de Goya «Unos minutos de silencio» y el manifiesto redactado a petición de los artistas aragoneses «Los artistas aragoneses en el Centenario de Goya». Finaliza detallando la

razón que le lleva a realizar nuevo manifiesto «El Rincón del arquitecto García Mercadal y nosotros»:

«El Rincón de Goya está, puede decirse, terminado y este es el motivo casi único del manifiesto.»

«Ante las opiniones verdaderamente cazurras, de una cazurrería sabihonda, que es peor, de muchos, nos interesa hacer constar que por los artistas aragoneses se escogió al arquitecto Mercadal, precisamente para que hiciera lo que hizo; una cosa dentro de su orientación estética, la cual conocíamos perfectamente; que estamos plenamente satisfechos de la obra...»

Si la prensa zaragozana, que como tal prensa tenía el deber de informarse antes de informar, no hubiera tomado parte en las diatribas contra el Rincón; si un periódico como «El Sol», con gran extrañeza nuestra, no hubiera dado cabida en sus columnas a las cazurrerías de su corresponsal en Zaragoza (a no ser que «El Sol» para ser más sol, quiera tener también sus manchas...), los artistas aragoneses no habrían salido de su modesta y silenciosa actitud.»

«El tectonismo en arquitectura no es nuevo; es tan viejo como la arquitectura misma, cada época tuvo su tectonismo peculiar. La nuestra busca el suyo. Los artistas aragoneses sentimos gran placer en haber puesto el primer jalón en España con este Rincón de Goya, que con los insultos y pedradas que recibe de la estulticia andante, es el San Esteban, el protomártir de la nueva arquitectura española.»

CON ESTE MANIFIESTO TERMINA EL
CENTENARIO DE GOYA

«¡Maestro Goya! Cuando llegue otro centenario (ya sé que tembláis pensando en ello, mas, como decía Renán, los centenarios no son culpa de nadie. No se puede evitar que un siglo tenga cien años). Cuando llegue otro centenario, Maestro, si alguna hoja de éstas se salva y llega a puerto, que vean las gentes de entonces que entre tanto pobre diablo, había en Aragón un pobre diablo, más pobre y más diablo que los demás, pero que sabía callar y sabía levantar la voz.»

RAMÓN ACÍN

Huesca, Junio de 1928.

ID: LMB 05

Título: En tierras hurdanas, haciendo cine (y pedagogía)

Autor: Mercè Ibarz

Fecha: mayo-2003

Origen: Catálogo de la Exposición “Ramón Acín”, 2003

A Néstor Almendros, *in memoriam*.

Y a Jean Luc-Godard

Mi encuentro con la memoria y la obra de Ramón Acín y su estrecha relación con el film hurdano *Tierra sin pan* no fue resultado de mis conocimientos ni del destino ni de mi instinto investigador: digamos que fue un encargo de Luis Buñuel. Un encargo que por azar (esa curiosa cita convenida, dicen algunos) me tocó a mí, pero que había sido preparado a conciencia por el cineasta a la manera de los cuentos populares, cuando las criaturas dejan migas en el camino para poder reconstruirlo a la vuelta. Iría viendo así, miga tras miga, que el encargo se parecía mucho a ayudar a pagar una deuda, pues sin Ramón Acín muy en particular Buñuel no habría podido cerrar en España su trilogía surrealista en 1933 en el marco de la revolución y, si no lo hubiera hecho, no se habría podido confrontar a la manera en que lo hizo con la guerra y el exilio e, incluso, con el conjunto de su cine. Pues, ciertamente, entre el rodaje y primer montaje de *Tierra sin pan*, en aquel año insurreccional y trascendente de 1933, hasta que el film se estrena sonorizado en diciembre de 1936, en París, ya durante la guerra, algo cambió en Buñuel y, desde luego, todo había desaparecido para Ramón Acín y su esposa Conchita Monrás en agosto de 1936.

Lo decisivo de lo que unió a Acín y Buñuel, y a la postre les separó, sucede en poco más de tres años, entre el año de Hitler y el comienzo de la guerra en España. La película se rueda en las Hurdes Altas en la primavera del 33. El grupo liberal-socialista fue derrotado electoralmente en noviembre de aquel mismo año por una derecha antirrepublicana y un anarcosindicalismo muy acorralado por los gobiernos republicanos y en consecuencia abstencionista. Al año siguiente, 1934, las izquierdas mismas se enfrentarían de forma grave y decisoria en Cataluña y en Asturias por instigación del estalinismo. El espacio plural de izquierdas, aunque fuertemente tribal, quedó tan profundamente trastocado que ni siquiera el tardío Frente Popular de febrero del 36 pudo salvar aquel terrible escollo de división cuando entró en escena el fascismo desde las costas africanas. Mientras tanto, *Tierra sin pan* había sido prohibida en la práctica por Marañón y su círculo de influencias y dormía en algún rincón del cual Acín o Buñuel la sacan de vez en cuando. Con la victoria del Frente, el film pasa, en una sesión única, en el CineStudio de Madrid. Cuando finalmente se estrena en Europa, la guerra dura ya seis meses, Acín ha sido asesinado por los fascistas en Huesca en los primeros días de la sublevación franquista y Buñuel forma parte del engranaje republicano desde París.

Estos cambios radicales—la muerte para el uno, el exilio y las reconsideraciones políticas para el otro—, personificados en dos hombres que colaboraron muy a gusto en 1933, permiten otra forma de contar la revolución en España. En este sentido, *Tierra sin pan* es una alegoría incisiva y sorprendente. Una premonición de la guerra que estaba por llegar, ciertamente. Pero es preciso subrayar el aspecto intrahistórico a mi entender más singular

de esta obra cinematográfica. A pesar de las derrotas que se convierten en una segunda piel abrasiva y agobiante, en coraza y armadura que impide la respiración, en lugar común para mentes perezosas, el film supera esas neurosis de la memoria colectiva y es una constatación de las posibilidades utópicas de los proyectos emancipatorios—plurales, cultos y comunes—del momento. Huella de una constelación, quizás; una hipótesis que vuelvo a lanzar, en honor y memoria a lo que existió.

La participación de Acín en el film *hurdano* tiene ángulos diversos. Desde luego el primero es su condición de productor. La lotería que ganó en la navidad de 1932, en Huesca, abrió en Buñuel el camino para seguir haciendo cine cuando todo parecía indicarle lo contrario. De esas dificultades debían hablar aquel día de otoño en el café Ambos Mundos de Zaragoza los dos y Rafael Sánchez Ventura, íntimo amigo tanto del uno como del otro. Acín compró lotería y lanzó un voto al aire. Que el azar—otra vez esa cita convenida previamente sin que los protagonistas lo sepan—decidiera acoger el envite no deja de formar parte de la naturaleza de las cosas, de los actos de aquellos tres surrealistas reunidos en el Ambos Mundos y de las enormes necesidades (diría Monod) de la España rural representada de forma extrema por Las Hurdes.

Acín y Sánchez Ventura sacaban tiempo, entre sus muchas y variadas actividades, que a menudo les llevaban a viajar lejos de Aragón, para animar el Grupo Surrealista de Zaragoza, según documenta Francisco J. Aranda en *El surrealismo español* (Barcelona: Lumen, 1981). Buñuel acababa de volver de París, después de un corto viaje a Hollywood que, como diría más tarde Jardiel Poncela de su propia estadía allí, fue como hacer «un viaje a ninguna parte». El escandaloso autor de *Un perro andaluz* y *La edad de oro* estaba sin mecenas, no quería trabajar en la industria californiana y tampoco avanzaban sus proyectos en Francia con sus amigos surrealistas, entonces ya divididos entre la obediencia comunista o la independencia como grupo dentro del partido comunista (algo que se reveló imposible y causó muchos y graves problemas entre aquellos jóvenes tan dotados y tan rebotados con su tiempo). También casi sin amigos estaba Buñuel en España, rotos sus fuertes lazos con Dalí y con Lorca. Se puede decir que tenía poco más, en aquel período de 1932-33, que el apoyo de Rafael Sánchez Ventura, quien le vinculó a Acín. Probablemente ya habían coincidido en París, durante el exilio de Acín (que no de Buñuel) durante la dictadura de Primo de Rivera, tras la revuelta de Jaca. A diferencia de Dalí, Buñuel estuvo siempre en contacto con los exiliados españoles en París.

El cine se estaba haciendo sonoro. Entraba en una etapa ideológica, la del discurso oral, mucho más directa que la que Buñuel había ensayado en *La edad de oro*. También entraba en una etapa más costosa tecnológicamente, con el inconveniente añadido, para los cineastas independientes como él, que paralelamente la crisis financiera de 1929 les dejaba sin cobijo. Ya fueran políticamente radicales o reformistas, los cineastas se volvieron hacia las organizaciones obreras o de orden colectivo, o simplemente amateur (el cine amateur creció enormemente en aquellos años). Aunque sólo en los Estados Unidos de Roosevelt (Frontier Films, Film League) o en la todavía imperial Gran Bretaña y sus estructuras comerciales de ultramar y de correos (el grupo de John Grierson) encontraron los cineastas de lo real un paraguas financiero protector.

Más oportuno que la madre de Buñuel o los aristócratas Noailles que habían financiado sus primeros films, no veo a Ramón Acín, no obstante, como el mecenas de recambio de la convulsión rural-obrera en la que Buñuel quería meter la cámara. Ahora Buñuel quería agitar conciencias a través de las tierras y las gentes hurdanas, paisajes y cuerpos estigmatizados por representar la España más abandonada por el ángel de la historia. Y eso le pareció muy bien a Acín. Mi interpretación del asunto de la lotería es que Acín, él mismo cineasta en sazón, prometió ayuda financiera para el proyecto porque su forma de trabajar era pluridisciplinar y lo que Buñuel quería hacer entraba perfectamente en los

radios de acción, pedagógicos y políticos, que ocupaban al maestro y artista de Huesca en aquellos precisos momentos y justamente en Las Hurdes.

Acín fue, en este sentido, un artista tan transversal como corresponde a su tiempo. Si no se puede hacer algo, conviene que eso que quieres hacer y no te dejan pueda ser hecho con otros medios. El arte modesto y relacional al que estamos asistiendo en este entresiglos recuerda mucho al del entresiglos anterior, pero con otros medios, en efecto. Acín trabajaba con medios ligeros y su actitud y perspectiva artísticas eran básicamente relacionales. Ya había paseado por pueblos sus viñetas contra la construcción de la plaza de toros en Huesca con la linterna mágica, madre del cine. Por eso tiró el cable a Buñuel en su proyecto hurdano. Sabía por sí mismo que el cine removía las conciencias tanto o más que la mejor oratoria o la prensa extremista. El movimiento, la acción humana que el cine ofrece a su espectador, era entonces, cuando tanta gente era analfabeta, la sensación individual y colectiva más intensa y estaba substituyendo los rituales de la relación sagrada con las imágenes. Y nadie como Buñuel tenía en cine el coraje y el sentido de lo blasfemo que el momento exigía.

Los lectores de prensa habían sido alarmados por las revistas gráficas de 1922 cuando el viaje del rey a las Hurdes obligó a publicar imágenes de los cuerpos y de las casas hurdanas. Todos recordaban aquellas fotos. Conociendo a Buñuel y escuchándole hablar de su proyecto, Acín debió imaginar qué efecto causarían aquellas imágenes en cine, cual sería su poder revulsivo, el que todavía es: el golpe al estómago que Kafka exigía al arte. Los demás componentes del equipo eran, como él y Buñuel, intelectuales y artistas de acción. No estamos ante un equipo profesional sino ante un equipo que entendía el cine como acción artística y política, sobre todo como acción. Rafael Sánchez Ventura, que sería asistente de dirección, es el maestro que aparece en el film (sustituyó al oficial, desconozco las razones) y junto a Acín era el más preparado para lograr la colaboración de las gentes de las Hurdes Altas, donde rodaron. Los hurdanos eran objeto de la atención de la cámara, estática o de cine, desde finales del XIX y, como decía, sus fotos habían alterado las retinas de los lectores informados en 1922 cuando Alfonso XIII las recorrió para tapar su vergonzante intervención en la masacre de Annual. El monarca hizo un recorrido propagandístico de imagen del poder en actuación para ocultar otro gesto de su poder, la desastrosa guerra de Marruecos. Ante tanta atención interesada, cuando también la república había mostrado su atención al territorio nada más constituirse el primer gobierno, la mayor parte de los hurdanos debían de sentirse en 1933 alienados de su imagen, expropiados de su alma podríamos decir. Aunque no todos los viajeros llegaban a las Hurdes Altas (Unamuno había preferido no hacerlo).

He conversado con algún hurdano viejo en Las Hurdes que no me habló mal del rodaje del film, a pesar de la penosa reputación que *Tierra sin pan* ha tenido durante años y sigue teniendo allí. El cine de lo real no existe si la gente no quiere ser filmada. No debió ser sencillo lograr la colaboración de los hurdanos en un film que no les venía impuesto desde los lomos de caballo en los que viajó la comitiva real unos años antes. Ahora tenían que querer participar. Ahora les pedían su cooperación unos hombres que llegaban en burro y a pie, con cámaras más pequeñas que las del rey, y que hablaban con ellos con menos distancia. Hablaban mejor que ellos y tenían una vitalidad distinta, pero el trato era entre pares. El film lo constata de forma explícita en diversos momentos del comentario y todas sus imágenes son por ellas mismas un documento de ese acuerdo primero.

Sin Acín y Sánchez Ventura, los dos muy preparados y conocidos por su acción anarquista en la pedagogía política con gentes a menudo iletradas y muy castigadas por sus condiciones de vida o de aislamiento, no creo que el film hubiera sido posible. Se llegó al trato que incluía un cierto pago por las horas dedicadas y por las cabras que se sacrificarían. Pierre Unik y Eli Lotar no hablaban español, y menos el dialecto hurdano.

Buñuel sí podía hablar con los hurdanos, pero hacía falta algo más que capacidad de trato y en Las Hurdes no era nadie. Mientras que Ramón Acín había recorrido la región unas semanas antes y estaba en contacto con los maestros de las escuelas hurdanas.

En el material descartado del film, el que no fue utilizado por Buñuel en el montaje definitivo, Sánchez Ventura ayuda a Buñuel a matar a la cabra, una de las opciones documentales más fuertes que hizo Buñuel y que han acabado por convertirse en fértiles lecciones para el documental (pero ésa es otra historia). Las cabras (fueron dos) eran animales muy preciados por los hurdanos, su leche era la única medicina disponible para sus enfermos. El equipo las pagó y luego, como en un ritual, las guisaron y las comieron juntos. Debió de ser difícil sacrificar las cabras, aceptar que debían morir en el film. Por ello su muerte prueba el acuerdo, diría que telúrico, al que el equipo y los hurdanos habían llegado. Todos los hurdanos y las hurdanas que participan *saben* que están haciendo el film.

Así es como *Tierra sin pan* se caracteriza, quizás de manera primordial, por ser un testimonio del acuerdo de las gentes hurdanas con la cámara, delegando en ella lo que aquel ojo mecánico, que no se cansa nunca, puede revelar. Casi todos están rodados de frente, nos siguen mirando.

No consta que Acín estuviera en el rodaje, que se desarrolló del 23 de abril a finales de mayo. Se conserva en cambio una postal que envió desde Las Hurdes el 16 de abril de 1933, seguramente cuando fue a preparar tanto el film como el otro asunto que le llevaba a aquellas tierras. Mientras Buñuel y Sánchez Ventura mataban a las cabras, quizás no en aquellos mismos días pero sí en aquel mismo espacio político de la primavera hurdana de 1933, Ramón Acín participaba en las Hurdes Bajas en una experiencia pedagógica en sus escuelas, de cerca o de lejos (es difícil saber, su archivo desapareció).

Era una experiencia inspirada en los métodos de Freinet, la enseñanza a través del trabajo. Los niños y niñas preparaban los materiales para unos cuadernos que se imprimían en Vilafranca del Penedés, cerca de Barcelona, donde tenían su imprenta los maestros Herminio Almendros y Maria Cuyàs, amigos y cómplices de Acín en la acción pedagógica.

Estos cuadernos se conservan hoy en la Fundació Soler i Godes de Castellón, donde quedó depositado tras su muerte el legado de Néstor Almendros, el hijo de los compañeros de Acín en la renovación pedagógica. Néstor, excelente y reputado cámara de cine internacional, conservó todo lo que pudo de sus padres, a pesar de los trasiegos del exilio a Cuba y de la vuelta de la madre a Barcelona.

Los cuadernos llevan por título «Vida Hurdana» y un antetítulo: «Lo que escriben los niños». Expuse los tres que se conservan en la exposición que sobre *Tierra sin pan* hice en el IVAM con la ayuda de Carlos Pérez, a quien debo el conocimiento de que los cuadernos hurdanos estaban en la ciudad de al lado, en Castellón. El catálogo (*Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*, p. 113) reproduce la cubierta y dos páginas del primer número de los cuadernos. En el pie de la cubierta se lee el número y el precio (20 céntimos) y el nombre y localidad de la editorial: Ediciones de la Imprenta en la Escuela, Vilafranca del Penedés (Barcelona), lo que me produjo una emoción muy particular al ver mezclados nombres y lugares cuya relación hubiera podido quedar en el agujero negro de lo reprimido. Fue uno de aquellos momentos en que me pareció asistir a la resurrección de la carne, que es uno de los misterios que proporciona la investigación. Pero sigamos con la cubierta del primer número: un dibujo reproduce un juego de niños, tal vez hurdano, aunque también puede ser un pequeño «castell» o torre humana de las que se hacen en el interior de Cataluña. Tras él, niños y niñas lo celebran y alientan. En la primera página interior, un dibujo que casi llena todo el espacio muestra a un pastor de ovejas en un prado y el texto, titulado «Hace un año», dice así:

«El año pasado mi padre me compró diez borregas, y yo era el pastor. Algunos días iba mi hermano Lucio también».

«Mi madre me llamaba muy temprano por las mañanas para que me fuera con ellas a pastar, porque a las once hacía mucho calor y no comían. A las once me venía con ellas para el corral. Luego comía y me echaba la siesta, y después las sacaba otra vez hasta que era muy tarde.»

«Una borrega tenía la desgracia de que no veía de un ojo.»

En la página siguiente hay dos relatos más. «Las castañas» dice así:

«Ayer estuvimos en el Pino a coger castañas mi padre y yo. Cogimos dos costales de castañas y nos vinimos a comer. Luego estuvimos Álvaro, Rafael, Teodoro y yo jugando, y le dije yo a Teodoro:

—Vamos a usar la barbochada; yo tengo cerillas.

Fuimos y quedaron los carcoches muy buenos. Yo le di a mi mamá y a mi padre y decían que estaban buenos.

Hoy he cogido castañas todo el día. Las castañas se cogen muy mal, porque hay que deserizar los erizos. Este año hay pocas castañas. Cogimos dos castañares.

Las aceitunas se cogen este año muy bien, porque son muy gordas. Algunas hay muy pequeñas, pero se cogen igual muy bien.»

Y «El riego», el más breve, explica:

«Aquí hay un arroyo y en el verano tienen que regar los de La Huerta y los de la Dehesilla, y todos los años tienen que reñir.

Unas veces tienen la culpa los de La Huerta, y otras veces los de la Dehesilla. Cuando el Ayuntamiento arregle todo esto no tendrán que reñir los de los dos caseríos.»

Cada vez que veo el film, y lo hago a menudo, noto la impronta pedagógica de Acín y los Almendros asumida por Buñuel y elaborada en la clave atroz y cruel de su relato hurdano. Los maestros alternativos (en las Hurdes Bajas, las más aventajadas, recordémoslo) consiguen que sus alumnos sean conscientes de su propia forma de vida y de trabajo—es decir, que la cuenten—con naturalidad (seguramente el año anterior no iban a la escuela, ahora sí, tal vez por eso el cuaderno empieza por el relato titulado «Hace un año»), que la cuenten sin vergüenza y con sentido colectivo, ya sea familiar o de caserío. Mientras que el film muestra lo que los maestros oficiales (entonces ya de la república) enseñan. Estamos ante una de las cuestiones que *Tierra sin pan* plantea repetidamente:

En este lugar donde no se puede ni sembrar trigo se enseña a los chicos la misma ciencia y la misma moral que en cualquier otro lugar. «Respetad los bienes ajenos», escribe un muchacho en la pizarra y dos de sus condiscípulos miran de entender la frase. No la comprenden, pero la copian disciplinadamente en su cuartilla. Si se piensa que uno de los orgullos de la acción republicana fueron sus maestros y sus escuelas, se entiende mejor el alcance de la requisitoria del film, su lamento y su conjuro de raíz a cambiar del todo la casa común. ¿Antirrepublicano, el film? Tal vez superrepublicano o hiperrepublicano, puesto que lo que exige es que todos los niños y niñas de aquellos duros años treinta, incluso los de las Hurdes, tengan derecho a un porvenir más acorde con sus condiciones de vida: que aprendan lo que necesitan saber para trabajar allí donde viven. ¿O es que quizás allí no se puede vivir, es imposible cambiar y las Hurdes es entonces metáfora del cambio radical, de la muerte del pasado que ha de dejar paso a la revolución? Ante un film tan comentado como éste, les aseguro que nada me gustaría más que conocer las impresiones de Acín.

A veces establezco diálogo imaginario con él, otras con don Luis, y los dos callan cuando doy mi explicación a por qué Buñuel decidió finalmente fechar el film en 1932 (así lo dice el mismo film en el cartón inicial que precede a las imágenes): para dejar constancia explícita de esa exigencia republicana, de república libertaria, que tiene el film. La fecha de 1932 no deja dudas sobre el gobierno de izquierdas del momento, la coalición liberal-socialista, al que tan duramente y elípticamente el film increpa. En uno de los mecanoscritos del comentario, conservados en Madrid en el legado Buñuel, sin fecha pero probablemente de 1934, se puede ver, escrito a lápiz por el mismo cineasta, el año de 1932, encima de una línea que *rectifica* el año de 1933 que hasta entonces consta en las diversas versiones del comentario.

Por su parte, Buñuel dejó dicho de esta película una frase que considero no sólo sincera sino meditada: «En *Las Hurdes* no hay nada gratuito. Es tal vez la película menos 'gratuita' que he hecho» (declaraciones a Tomás Pérez Turrent y José de la Colina en *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot, 1993, p. 37). Aunque el mismo don Luis llamara al film *Las Hurdes* como investigadora debo repetir que, según los criterios de la historia del cine, el título correcto del film es *Tierra sin pan* o, mejor dicho, *Terre sans pain* o *Land without bread*, los títulos con que finalmente se estrenó. Tiene además la ventaja, que Buñuel previó, pues así lo decidió en ocasión de su estreno internacional, de ser un título cuyo sentido permanece implacable, más allá de la historia y el presente de la región hurdana.

Nada gratuito en el film. Volveremos a ello cuando hablemos de la ausencia de Ramón Acín en los créditos cuando *Tierra sin pan* se estrenó.

Analicemos ahora el comentario. De la cámara se ocupó Eli Lotar, un fotógrafo y camarógrafo de origen húngaro que vivía en París, donde ya tenía cierta reputación en el cine y en la foto de vanguardia y de la nueva prensa de masas. Lotar conocía *Las Hurdes*, había viajado el año anterior con otro cineasta, el francés Yves Allégret, pero les negaron el permiso para filmar. Por eso a veces se ha dicho que *Tierra sin pan* fue un proyecto de Buñuel no tanto propio como que retomó. Fuera como fuese, lo hizo suyo completamente. Experimentó todos los aspectos: es un documental extremo, que preludia tanto los excesos de la televisión como la subjetividad del documental contemporáneo; su dramaturgia es tan o más audaz que la de sus dos films anteriores: la culta música de Brahms acompaña las duras imágenes y una narración densa, distanciada y dicha con un tono a menudo glacial lleva al espectador al desconcierto o al rechazo. Lo social, lo colectivo, dejan de ser exclusivamente metafóricos y las heridas que muestran escupen más dolor que las del *Perro andaluz* y la *Edad de oro*.

Pierre Unik, poeta y periodista, intervino en la redacción del comentario, sobre todo en lograr el tono periodístico que perseguía Buñuel, el tono indiferente, casi clínico, de los noticiarios cinematográficos de la época franceses y norteamericanos.

El guión fue del mismo Buñuel. Y lo fue buena parte del comentario, un reto nuevo que imponía el sonoro, un cambio tecnológico del que el cineasta fue muy consciente, aunque la película se rodó en el sistema del cine mudo y se sonorizaría después. El texto del comentario ya no estaría escrito en la pantalla, sino que podría ser dicho. Este era el reto, la palabra. Los intertítulos del cine mudo eran escasos porque el analfabetismo era grande e, incluso así, alguien debía leerlos en voz alta para que toda la sala se hiciera cargo. Ahora no, ahora la pantalla podría ser dominada por la palabra, quien sabe si más que por las imágenes. Era importante qué decir y, sobre todo, cómo decirlo. Y era importante la música, en aquellos valles dominados por el silencio. El conjunto escogido por Buñuel, muy controlado, cumple una misión estricta—golpear al espectador en su choque con las imágenes y la música pero también por su densidad informativa y el tono de la voz—y con los años ha resultado ser un ejemplo trascendente para la historia del

cine documental. Es un comentario de casi veinte folios: muchas palabras para un film de 27 minutos.

Mi opinión es que, para escribir el comentario, Buñuel se basó en sus propios recuerdos de infancia en Calanda (puede compararse el texto del comentario con sus «Recuerdos del Alto Aragón» o con el primer capítulo de sus memorias) y, en lo más observacional, en lo que más directamente vio en aquellas tierras, recogió ideas de Acín, las pedagógicas en particular, las cuales centran en gran medida el relato de la vida hurdana.

Los fotogramas y escenas en la escuela se cuentan entre las imágenes que más grabadas quedan en las retinas del espectador. Son las que el iconoclasta Godard ha hecho suyas para su particular visión de la evolución del cine contenida en sus monumentales *Histoire(s) du cinéma* y en el corto *Origine du siècle XXI*. Cada vez que veo a las dos niñas que ferozmente y muy dignas miran a la cámara, pienso tanto en Buñuel como en Acín.

En cambio, Buñuel hizo muy poco caso de los escritos de Pierre Unik, su gran amigo y miembro ya entonces del partido comunista francés, el que había sido el menor del grupo surrealista inicial, un tipo de vida difícil que acabaría en un campo de concentración, del que huyó en 1945 y desapareció en la escapada. En las Hurdes, Unik aprovechó para hacer unos reportajes que la revista gráfica parisina *Vu*, un antecedente de *Life*, no le publicaría hasta dos años más tarde. Resulta curioso constatar que Buñuel no sigue en el film el análisis de clases sociales de que da cuenta Unik para retratar colectivamente a los hurdanos. No sigue tampoco a los personajes que proponen los reportajes que, sin manías, la revista titula «Chez le Sultan des Hurdes», con el antetítulo (exagerado) «A dix heures de Paris» y el subtítulo «Terre inconnue, peuplade étrange». Fueron publicados en febrero y marzo de 1935. Las fotos que los acompañan, de Eli Lotar también, sí que son imágenes exactas a las de la película, quizás extraídas de los fotogramas. Pero no son los personajes de los que habla Unik en el texto.

En suma: me parece tanto o más decisiva la participación de Acín en la redacción del comentario que la de Unik. En conjunto, la versión definitiva es por completo de Buñuel, es preciso subrayarlo. Pues el comentario sufrió muchos cambios.

En su primera redacción, en castellano, el comentario habla en un determinado momento de leyes recientes, como la de Términos Municipales, que dejaron sin posibilidad de trabajo a los hurdanos en sus constantes migraciones. Pues este film no sólo trata del hambre y de la educación, sino de la reforma agraria, que era una manera de hablar de la revolución. Al no ser la película bien recibida por Gregorio Marañón y su enorme círculo de influencia, lo que derivó en una prohibición tácita, Buñuel fue limando el comentario—no las imágenes—y, por lo que hoy se puede consultar en el legado Buñuel en la sede, de Filmoteca Española, hizo diversos cambios que fueron eliminando la sensación de presente histórico.

Es decir, desaparecieron las referencias a la ley de Términos Municipales y a algunas cuestiones más explícitas sobre las acciones culturales republicanas. «El edificio blanco que ven, de reciente construcción, es la escuela»: es la única referencia a la república que queda en el film, y es muy indirecta. Los asuntos de actualidad política del momento surgieron de la innegable implicación de Buñuel en los acontecimientos, pero también, o incluso más, del conocimiento mucho más directo que tenían Acín y este otro gran partícipe del film, que casi siempre queda en segundo plano, Rafael Sánchez Ventura.

Ya he contado en un número de la revista zaragozana *Trébede* (nº 43, octubre 2000) las infructuosas pesquisas para saber más de don Rafael, que no sólo ayudó a Buñuel a matar a las cabras—como luego le ayudaría a salir pronto de París, ya en 1938 y partir hacia Nueva York—sino que seguramente fue el garante de la relación del film con los avatares de la reforma agraria. Su amistad con Acín era tan intensa como con Buñuel. Líder en la sombra de los anarquistas aragoneses, fue uno de los impulsores de la rebelión de Jaca a decir de Sol Acín, su ahijada, a quien se lo confesó de mayor. Durante

la guerra española pasó al partido comunista español y se exilió en México para volver en los sesenta a Madrid, donde terminaría siendo uno de los viejos iconos de una cierta movida entre clandestina y dandy. Lo apelo aquí por su amistad con Acín y Buñuel, por las conversaciones políticas que imagino entre los tres en aquellos meses tan complejos de 1933-34 y cómo lograr que el film se viera, en España o fuera.

Hay que convenir sin embargo que al pulir las referencias históricas del presente, Buñuel logró una película mucho más presente, que se ve todavía como un cierto testimonio del pasado, sí, pero tal vez sobre todo por su capacidad de testimoniar «la persistencia del dolor». Son las palabras que Buñuel utilizó después ante los estudiantes de la universidad de Columbia para explicar algo de lo que quería tratar en su film. Así es. Los reportajes en blanco y negro o en color de los dominicales de prensa nos lo recuerdan hoy, con imágenes de cualquier parte del planeta y con la misma fría indiferencia del narrador de Buñuel pasan—pasamos—la página a otro tema: «Tras dos meses de estancia, abandonamos la región.» FIN

Pero el nombre de Ramón Acín acabaría por no constar en los créditos del film en su estreno internacional. Nada fue gratuito, recordemos. Quizás sea interesante volver atrás en mi relato y contar cómo encontré las migas en el camino que me hicieron comprender que, con los años, Buñuel intentó restituir su presencia en el film, el primero que rodó en España.

Los fondos de la Biblioteca Delmiro de Caralt, uno de aquellos generosos cineastas amateurs de la época, contienen maravillas para la investigación cinematográfica. La bibliografía sobre Buñuel me llevaba, a cada referencia al film, de forma insistente, me pareció, a Acín. El cineasta hablaba a veces de un obrero anarquista, otras veces decía su nombre, en otras lo apelaba maestro de Huesca, un dibujante. Fui entonces a otra biblioteca memorable, también en Barcelona, la Biblioteca Arús, que conserva legados de la masonería y del movimiento libertario. En sus salas, en el verano del 95, empecé a conocer a Ramón Acín y así encarrilé lo que había intuido en las repetidas menciones que Buñuel hacía de su presencia en *Tierra sin pan*.

El tipo no era un cualquiera. Pronto lo vi en la Arús, que también conserva investigaciones que los más jóvenes hemos hecho allí. Encontré los trabajos de Miguel Bandrés Nivelá, extraordinarios. Supe de Sonya Torres Planells, que luego ha editado una monografía sobre sus ideas estéticas y políticas que recoge asimismo sus artículos publicados (*Ramón Acín. Una estética anarquista y de vanguardia*, Barcelona: Virus 1998). Estas investigaciones no se detenían en el film de Buñuel pero me permitían saber que estaba ante un hombre de aquella «edad de plata» que tan bien ha definido José-Carlos Mainer. Supe que era amigo de Felipe Alaiz, un buen punto de referencia—como originaria de su misma ribera del Cinca, como periodista y como barcelonesa interesada en la «rosa de fuego», en la ciudad libertaria—y por unas semanas casi me olvidé de que el objeto de mi investigación era una película. Estaba entrando en otra.

Cuando encontré, en el Arxiu Municipal d'Història, en Ca l'Ardiaca, como le llamamos en Barcelona, el breve escrito de Alaiz *Vida y muerte de Ramón Acín*, de la colección «Episodios. Anecdótico de la guerra y de la revolución», el efecto de resurrección de la carne me fue dado con ímpetu, como luego me sucedería al leer los versos de Lorca dedicados a Sánchez Ventura, entre ellos éste: «Despierta. Calla. Escucha. Incorporate un poco.» Aquellos tipos se iban incorporando y me encantaba conocerles.

A medida que iba avanzando en mis hipótesis—¿cómo se hizo la película? ¿por qué no consta el nombre de Ramón Acín en la mayoría de las copias? ¿intervino Acín sólo con el dinero que ganó en la famosa lotería?—intuí que las migas que Buñuel había dejado en entrevistas, libros y conferencias, tenían un sentido más allá de la amistad y del agradecimiento.

Tomé la guía de teléfonos de la ciudad de Zaragoza y me puse en contacto con Manuel García Guatas, de quien también había leído algo sobre Acín en la Biblioteca Arús. Con gentileza y competencia, me puso en contacto con las hermanas Acín que, extrañamente, aquel día que yo iba a pasar en Zaragoza para hacer una entrevista a una experta internacional en Goya, estarían juntas en la ciudad. No sólo conocí entonces a estos seres extraordinarios—Katia, Sol (*in memoriam*), Manolo—sino que tuve la certeza, al hablar con sus hijas, de que Ramón Acín era un cineasta en potencia y un surrealista. Sus hijas me escuchaban y casi no dijeron nada más aquella tarde.

O sea que antes de que le mataran, el hombre hablaba de hacer una película surrealista, contó Katia, su hija mayor, de la que recordaba sólo que sería de niños y todos terminarían entrando en el mar, como si se fueran a ahogar juntos. Más tarde, ya preparando la exposición, Ramón García-Bragado Acín, me habló de las placas de vidrio contra las corridas de toros que el museo de Huesca conserva de cuando su abuelo las llevaba por los pueblos con la linterna mágica.

Ya me había llamado la atención en la Biblioteca Arús que su libro de viñetas, de 1923, *Las corridas de toros en 1970* (vaya un título, pensé de entrada, caray con el viejo libertario), llevara por subtítulo *Estudio para una película cómica*. De acuerdo que todos estaban locos por el cine ya en los años veinte, pero el subtítulo sugería más. Pero como ya he dicho, cuando a Acín le prohibían algo, y era a menudo, no se quedaba quieto. Así fue que, hasta que no encontró editor, trasladó las viñetas a placas de vidrio y, con la linterna mágica, que eso era el cine primitivo, las fue llevando de pueblo en pueblo por Aragón durante casi tres años, entre 1921 y 1923. Cuando se lo comenté a Román Gubern, que había alentado mi investigación desde el principio y prologó después el libro que me editaron las Prensas Universitarias de Zaragoza (*Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*, 1999), saltó de alegría y lo introdujo en su minuciosa panorámica del cine de vanguardia hasta la guerra, *Proyector de luna* (Barcelona: Anagrama, 1999).

Tampoco se quedó quieto nuestro hombre en 1933 cuando el gobierno de derechas de la república no dio el visto bueno a la exhibición de *Tierra sin pan*: Lucía García de Carpi documenta en *La pintura surrealista española 1924-1936* (Madrid: Istmo, 1986) que Acín proyectó el film en Zaragoza en 1934. Seguramente él y Sánchez Ventura lo hicieron en otras ocasiones, de la misma manera que Buñuel y Unik la pasaron a André Gide aquel mismo año en París, y cabe imaginar que también alguno de ellos la proyectó en Madrid y Barcelona antes de su único pase, en abril de 1936, cuando ganó el Frente Popular. ¿Por qué, pues, me decía, no aparece su nombre en los créditos de la película?

Efectivamente, no fue Acín mencionado cuando el film se estrenó en París, a finales de 1936, y en Londres y otras ciudades europeas a principios de 1937. El gobierno republicano ya había decidido eliminar toda mención a los anarquistas en su campaña internacional sobre la guerra. Nada es gratuito en esta película. Se estrenó con la ausencia de Acín y con presencia añadida: una coda final republicana, que aboga por la esperanza de ganar la guerra y cambiar la vida en las Hurdes y en toda España.

Buñuel aceptó la coda, como aceptó la supresión del nombre de Acín, pues él mismo estuvo a cargo de la sonorización de las distintas versiones para la difusión internacional. Mi impresión es que Buñuel no se opuso ni a lo uno ni a lo otro por disciplina de guerra y lealtad a una república a la que había atacado y discutido pero a la que acataba en aquellos momentos de confrontación con el fascismo. Luego, ya en el exilio, empezó a dejar caer las migas del recuerdo de Acín.

Vale la pena constatar, no obstante, que el epílogo, la coda republicana, no dulcifica el efecto del film tan brutalmente subrayadas por el comentario y la música. Hagan la prueba y contrasten versiones, aunque desaconsejo la versión española que hoy se difunde (está muy mal doblada, de forma irresponsable).

La censura republicana de 1936 que segó el nombre de Ramón Acín no fue la única. También intervino la censura internacional. En Francia no gustó la alusión inicial, en el

mapa europeo, a otras Hurdes del continente, entre ellas la Alta Saboya, y cortaron este plano. En Londres, las imágenes del ritual de los novios y los gallos en La Alberca, en la primera parte del film, les parecieron indignantes e inmorales; sufrían al ver los gallos decapitados y cortaron todos esos planos, que son unos cuantos. El negativo original se perdió durante la guerra. En 1963, el productor Pierre Braunberger, que también había colaborado en el film con una cámara y película, propuso a Buñuel volver a poner en circulación *Tierra sin pan*. Eran los años en que el cine documental se recuperaba en Francia de los abusos propagandísticos a los que el género había sido sometido durante la II Guerra Mundial. Alain Resnais había hecho *Nuit et brouillard* (1955) sobre los campos de exterminio nazis y Jean Rouch estaba trabajando en sus etnoficciones en África. Buñuel aceptó rehacer la película, es decir, volverla a sonorizar, ya que al haberse perdido el negativo también se habían perdido los cortes correspondientes de la voz original, con su peculiar tono de noticiario cinematográfico de los 30. Hubo que sustituir la voz, que ya se aproximó a los noticiarios de la televisión. Tampoco ahora aparecería en los créditos el nombre de Acín. Pero sí, en cambio, en el guión publicado por la influyente revista del momento *L'Avant-Scène du cinéma* (1964, nº 36) a raíz de la nueva copia, que hizo constar a Ramón Acín como productor y a un tal Julio Acín, inexistente, como co-autor del comentario.

Son los días en que Buñuel vuelve a España para rodar *Viridiana*, en cierta forma una continuación de *Tierra sin pan*. Hace entonces otro gesto reparador y confirmador de la presencia de Acín en el film: entrega dos sumas a Katia Acín (a través de su marido, como era preceptivo en la época y en un hombre como don Luis) en concepto de derechos de producción por la explotación de la nueva copia. Lo que no me acaba de cuadrar es por qué don Luis puso tanto empeño y confianza en que alguien rescatara un día el nombre de Acín para su película hurdana y, cuando entre unos y otros lo hacemos, el resultado es una versión española lamentable. *Tierra sin pan* ha seguido teniendo mala suerte. «No somos libres, joven, estamos encadenados a nuestro subconsciente», tal vez diría su autor. Desde luego, no soy la terapeuta de los responsables de la versión de 1996.

No podemos estar contentos de esta versión porque la voz narradora de Paco Rabal, buena tantas ocasiones, lo estropea todo. A mis estudiantes no se la dejo ver o, en todo caso, les exijo que comparen con las otras versiones. Aviso a todo el mundo, como hago ahora. Y me quedan «la perseverancia y un discreto entusiasmo», en palabras del sabio Miguel Batllori que, mientras escribo estas líneas, nos acaba de dejar, de que un día, espero que no muy lejano, podamos tener una versión decente de *Tierra sin pan*. Una copia que mantenga el año de 1932 como quiso Buñuel, que respete el tono original del narrador, que no rebaje la música de Brahms y que incluya el nombre de Ramón Acín en la producción, por supuesto, pero también, como ya sugería *L'Avant-Scène du cinéma* en 1964 y sostengo, entre los autores del comentario: Luis Buñuel, Pierre Unik y Ramón Acín.

ID: LMB 06

Título: Las pasiones y vocaciones de Ramón Acín

Autor: Carlos Forcadell Álvarez

Fecha: mayo-2003

Origen: Catálogo de la Exposición “Ramón Acín”, 2003

En recuerdo de Sol Acín

“Me parece importante restaurar la memoria histórica. Aquello no se puede olvidar, pero nada más”

Sol Acín (1988, “El Día de Aragón”)

Ramón Acín fue profesor de dibujo, caricaturista e ilustrador, como Bagaría y Castelao, escritor en periódicos durante un cuarto de siglo, como tantos, pintor, escultor, crítico de la política y de la sociedad, militante de la Confederación Nacional del Trabajo, «esencialmente libertario, humorista burlesco y popular en sus comienzos, dibujante satírico y mordaz, cronista, poeta y panfletario» (A. SAURA), «alma risueña abierta a todos los estímulos» (J. C. MAINER), y todo ello desde la aldea, desde una Huesca que no llegaba a tener 15.000 vecinos en 1930.

Con su «dulce y doliente cara de gitano» (SAMBLANCAT) este vecino de Huesca despliega sus diversas dimensiones y expresiones personales simultáneamente, desde sus años de formación hasta su madurez interrumpida; su pluma, su pincel, como sus ideas y su actividad política, su significación e imagen pública, evolucionan a la vez que el tiempo histórico en que vivió y lo hacen en función de los cambiantes horizontes de experiencia y de expectativas desde los que él se va instalando sucesivamente ante la realidad social, política o artística.

Si ética, estética y política no son territorios separados, que no lo son -y menos en personajes como Ramón Acín, para quien el cuadro, el dibujo o el artículo estaban tan fuera y tan lejos del mercado como un activismo político que le costó cárcel, exilio y muerte-, restaurar la memoria histórica consiste en reconstruir la relación del personaje con su tiempo, con el objetivo y la pretensión de observar cómo sus convicciones y su práctica política determinan y explican su práctica cultural, que es inseparable del conjunto de una biografía, siempre facilitada en casos, no tan frecuentes, como el de Ramón Acín, en los que lo que se dice (escribe) suele coincidir bastante con lo que se hace.

La sombra de Joaquín Costa en el Alto Aragón

Santos Acín, el padre de Ramón, era republicano federal y hasta fue concejal en 1896 de una ciudad con una fuerte y tradicional presencia de las ideas y la política republicanas; el federalismo republicano, fuertemente implantado entre las clases populares desde la «Gloriosa» de 1868, se fue debilitando lentamente desde finales del siglo XIX, y ese espacio ideológico fue siendo ocupado por otros discursos políticos más jóvenes y modernos, y con más futuro: el anarquismo y el regionalismo regeneracionista, por la CNT y la Lliga en la muy federal Barcelona, como han demostrado los historiadores catalanes.

Todavía en 1918, a sus 30 años, ante la alternativa entre «federalismo» y «regionalismo», elige Ramón, sin dudar, la del «federalismo sano y fuerte» («El Ideal de Aragón», 19-02-1918)

Ramón se educó pues en un ambiente republicano, tanto en la familia como en la calle, y entre la juventud de principios de siglo fue muy frecuente el tránsito desde un cierto republicanismo de ambiente y de formación, lo que suponía una marginación del sistema político vigente, hacia las potentes organizaciones de trabajadores que, sobre todo desde 1917, parecían dispuestas a engendrar mundos y hombres nuevos. Además, don Santos era ingeniero agrimensor, como su hijo mayor, también Santos de nombre. La primera infancia de Ramón, que había nacido en 1888, debió estar marcada por los conocimientos y las preocupaciones sobre los efectos de la gran crisis agraria finisecular en el concreto campesinado de las comarcas altoaragonesas, cuyas franjas más pobres se veían obligadas a abandonar el campo, mientras aumentaba la indignación y la cólera de Costa, que se había retirado a Graus en 1890 y que, mientras Ramón Acín comenzaba a ir al Instituto, elaboraba eficaces programas agrarios y emprendía resonantes campañas políticas nacionales.

Para una juventud rebelde, como habían enseñado los del 98 que había que ser, el republicanismo posibilista era una vía cerrada porque era (Manuel Camo) el que había construido el denostado caciquismo oscense, el republicanismo federal se desvanecía y era cosa de ancianos respetables como Pí y Margall, el joven Lerroux no era trigo limpio – «primero el decoro» decía Costa cuando le proponían tratar con él-, y menos limpio iba a ser para los trabajadores tras la Semana Trágica de 1909.

El único referente doctrinal y personal que quedaba era Costa, un republicano sin partido, o por encima de los partidos, que además era paisano, famoso y respetado, poco amigo de la iglesia, un imponente crítico de la política y de los políticos, un representante y defensor de los intereses de ese pequeño campesinado, próximo y familiar, que estaba siendo sacrificado a la lógica del capitalismo y de la internacionalización de los mercados agrarios. Costa afirmaba, en 1901, que la revolución estaba por hacer, que era el turno del pueblo, sugería, con tono amenazador, que «las hoces no deben emplearse nunca, mas que en segar mieses; pero es preciso que quienes las manejan sepan que sirven también para segar otras cosas», condenaba con energía a un Parlamento español ineficaz y a unos políticos que eran «oligarcas y caciques».

Costa también influía en los horizontes del joven Joaquín Maurín; su hermana María recuerda en una entrevista que «cuando estudiaba en Huesca no pasaba nunca por Graus que no fuera a ver a don Joaquín Costa. Se dolía mucho de verlo paralítico y enfermo(...). Tenía largas conversaciones con él y luego, en Bonansa, lo comentaba con mi hermano mayor»; es verosímil que también se las contara a su compañero de rebeldías oscenses y estudiantiles, también algo mayor, el dibujante Acín. (BONSON, 1995).

Costa, profeta y redentor frustrado, era un modelo cercano para los vagos anhelos populistas de estos jóvenes rebeldes y descontentos que estudiaban en el Instituto y en la Normal de Huesca. Costa era individualista, agrarista, preocupado por las cuestiones sociales, enemigo y denostador de la política, de la que, a pesar de sus intentos, había acabado marginado, había recordado las tradiciones y el mundo perdido del «colectivismo agrario», ideas que tanto anarquistas como socialistas tendrán muy en cuenta en sus programas políticos para el campo. No faltaban pues razones, y menos en el Alto Aragón, para que, con el tiempo, y siempre después de su muerte, que vino a coincidir con la de Camo (1911), ideas, textos y frases de Costa fueran utilizadas en el futuro por la propaganda libertaria; pero Costa, con anterioridad, había contribuido directamente a la primera formación ideológica de estos jóvenes oscenses de modo determinante, tanto, que no ha sido difícil relacionar «costismo y anarquismo en las letras aragonesas» (J. D. DUEÑAS, 2000). En realidad, el discurso costiano representaba una lógica de clases

medias, agrarias, profesionales y urbanas, tan alejada de la denostada «oligarquía» como de un «pueblo» en cuya capacidad de organización y actuación política desconfiaba radicalmente el viejo liberal.

Costa fue la mejor expresión del discurso regeneracionista nacional, en el que la conciencia de atraso, la magnífica crítica y protesta política, los variados y arbitristas remedios, el diagnóstico de los males nacionales y sociales, así como su tratamiento, eran más o menos comunes; lo que era diferente iba a ser el instrumento propuesto para llevar a cabo la operación regeneradora: la redención republicana para algunos, la educación del pueblo para muchos, el cirujano de hierro para militares y gente de orden, el regionalismo para ciertas élites, la revolución social para sectores crecientes de trabajadores.

Ramón Acín era un joven de 21 años cuando muere Costa y todavía, al igual que sus compañeros oscenses, se encuentra a la búsqueda de un instrumento adecuado para canalizar adecuada y colectivamente su rebeldía personal contra la sociedad y la moral burguesas, manifiestamente decadentes para quienes se sienten llamados a elaborar nuevas formas de acción política y nuevas formas de expresión artística. Se tome el camino que se tome, y el de Acín le va a llevar a la CNT, esa primera formación ideológica regeneracionista, compartida con quienes comenzaron a interpretar la realidad de modo parecido, dejó unas huellas permanentes, y ella es la que explica la intensa relación de colaboración y amistad con López Allué, que dirigía desde 1912 el «Diario de Huesca» fundado por Camo, o con Manuel Bescós, «Silvio Kossti», que aceptó ser nombrado alcalde de Huesca por Primo de Rivera en 1923; estas raíces regeneracionistas permiten interpretar textos y dibujos del Acín maduro, entender cierta actitud personal ante la vida, y los modos concretos de inserción de Acín en la Confederación Nacional del Trabajo, que era, antes que otra cosa, un sindicato de trabajadores.

Desde este bagaje inicial llegó al sindicalismo cenetista, pero la Confederación Nacional del Trabajo fue fundada en Barcelona en 1910, y la noticia no pareció afectar, de momento, a estos jóvenes rebeldes de provincias; además, en la creación de este nuevo sindicalismo habían participado socialistas catalanes, algunos republicanos, sindicalistas sin más, y también anarquistas convencidos, pero no fueron, por lo general, las doctrinas ácratas las que llevaron, diez años más tarde, a cientos de miles de trabajadores a engrosar los efectivos de la CNT, sino otras y muy variadas razones, entre las que la eficacia sindical en la defensa de los intereses concretos de los trabajadores no era la menor.

Jóvenes airados y rebeldes en tiempos modernos

Ese talante rebelde y radical fue evocado por Felipe Alaiz (Bellver de Cinca, 1887), periodista que también pasó del federalismo y del aragonesismo reivindicativo al mundo anarcosindicalista y que recordaba una Huesca «nido de burócratas, clérigos y militares. Oficina de caciques y arbitristas. Instituto de segunda enseñanza. Allí estudiamos Ramón Acín y yo en años distraídos», formando con Gil Bel, Samblancat y Maurín «desde 1915 a 1920 una guerrilla en el Alto Aragón con todas las características de alianza antifascista» (F. ALAIZ, 1937). La «alianza antifascista» existía en el presente de Alaiz en 1937, pero era perfectamente imposible en 1915. La cautela aconseja considerar críticamente todos los testimonios panegíricos escritos durante la guerra civil o en el exilio, una literatura de combate que transmitió una imagen de Ramón Acín subordinada al propósito de incorporarlo al martirologio anarcosindicalista.

Este grupo de jóvenes oscenses de comienzos de siglo no ha dejado de llamar la atención a investigadores (C. FORCADELL, 1986; F. CARRASQUER, 1993; J. D. DUEÑAS, 2000), atraídos por el aroma radical de sus primeras actuaciones públicas.

Publicaron en Huesca una revista inencontrable con el bíblico título de «Talión», cuando para publicar unos números de un periódico de escasas páginas sólo hacía falta tener un poco de papel y una imprenta amiga. La memoria de J. Maurín, transmitida en una carta de 1953 a Sender, es más fiable, a la hora de recordar las dimensiones exactas de esa empresa juvenil: «*Talión* fue el primer semanario que yo contribuí a fundar. En Huesca. Pero no en 1917 como dice Alaiz, sino en 1914. El periódico, muy radical, muy subido de tono, nos entusiasmaba a los que lo hacíamos, pero no lo leía nadie». (F. CAUDET, 1995). Radical sí que era, porque le costó a Maurín su primer proceso judicial, acusado de insultar al Rey y a la monarquía, y porque sabemos de su existencia más a través de los juzgados que de las hemerotecas: también fueron denunciados los números 11 y 13, correspondientes a marzo de 1915.

Ramón Acín supo tempranamente hacer compatibles sus sinceras rebeldías con una vocación de ciudadano oscense y de dibujante que le llevó a publicar, con 25 años, sus primeras ilustraciones en 1912 en el «Diario de Huesca», dirigido por López Allué y que había girado hacia una concepción más comercial y empresarial desde el fallecimiento de Camo el año anterior: se transformó en un diario «liberal e independiente», como «Heraldo de Aragón». Aquí las rebeldías se remansan en unos dibujos que formalmente encajan en el modernismo de fin de siglo, un modernismo casticista, costumbrista, en el que no es rara la propuesta de un cierto baturrismo lingüístico, como en López Allué, el Pereda oscense, Mariano Baselga, Alberto Casañal...; pero tampoco falta en los primeros dibujos conservados un perfume levemente anticlerical, una crítica social hecha en nombre de los pobres y del «pueblo». Y también comienza a escribir regularmente sus primeros artículos en *El Diario de Huesca*, actividad que va a mantener hasta las vísperas de su asesinato.

Es muy significativo que sus primeras colaboraciones gráficas en portada, a principios de 1912, sean sobre el tema de los impuestos de consumos y sobre las quintas, tradicionales reivindicaciones democráticas y republicanas desde que la misma revolución de 1868 se hiciera con los lemas y promesas de suprimir los consumos, impopulares como impuestos indirectos, y el sistema de reclutamiento militar, impopular por injusto y discriminatorio para la mayoría de la población; todavía por estas fechas eran causa de conflictos sociales y temas que movilizaban a la opinión pública; al seleccionar estos asuntos Acín manifestaba su sensibilidad ante la opinión pública oscense, una genérica y vaga toma de posición a favor del «pueblo» y de los pobres.

Desde Madrid puede afirmar de sí mismo que «soy más oscense que la plaza de Lizana» (12-08-1915). Pero estos años, también viajeros, son importantes para su formación política y artística. En 1910 pasa unos meses en Madrid, y vive en un famoso torreón que traspasará a Gómez de la Serna, tal y como recuerda el escritor vanguardista en su «Automoribundia»; nada impide imaginar que el inquieto artista pudiera conocer el manifiesto futurista de Marinetti, que había traducido el informado Gómez de la Serna el año anterior (V. KAPP, 1995).

Como importantes son sus estancias en la otra meca bohemia y artística, Barcelona, donde ayuda en 1913 a Samblancat a publicar un semanario titulado «La Ira», un periódico republicano de breve duración que el grausino subtitulaba «órgano de expresión del asco y la cólera del pueblo», colocaba bajo la advocación de su admirado Costa y dirigida, como venía haciendo Lerroux, a una clientela más o menos radical y libertaria. Aquí, sus colaboraciones escritas reflejan mejor las convicciones, ya más elaboradas y firmes, del viajero veinteañero. Con el tiempo le entristece «el recuerdo de aquel lenguaje, un lenguaje insultante, impregnado de agresividad y casi en las lindes de lo grosero y soez algunas veces», según el testimonio de F. CARRASQUER (1988).

Un artículo contra la guerra de Marruecos (18-07-1913) es un notable alegato antimilitarista, y el antimilitarismo es una nítida seña de identidad de republicanos, socialistas y anarquistas; sus argumentos son similares a los que Costa lanzaba, años

antes, en su «Programa de la Cámara Agrícola del Alto Aragón» (1898), contra la guerra de Cuba, que «se ha estado tragando un canal de riego cada semana, un camino cada día, diez escuelas a la hora», y siguen evocando a Costa diez años más tarde, ya desde «Solidaridad Obrera» (25-08-1923), donde escribe que las bombas lanzadas sobre Marruecos «debían ir cargadas de libros y pan (...). Ese fuego nutridísimo de cañoneros y guardacostas serían arados para los campos y vestidos para las moras y juguetes para los moritos...»

El anticlericalismo es otra convicción firme y libremente expresada en este semanario radical; es una seña de identidad que comparte la cultura libertaria con la republicana, muy extendida entre las clases populares barcelonesas como demostraron en la Semana Trágica de 1909, cuando aún no había sido alumbrada la CNT; Ramón Acín refleja bien, escribiendo en Barcelona, el estereotipo de esta literatura anticlerical, en textos no exentos de cierta tensión literaria y expresionista: «No riáis, agustinos, escolapios, agonizantes, capuchinos, trapenses, dominicos, cartujos, carmelitas, jesuitas. No riáis los de los pies al aire con roña entre los dedos; los de las botas lustrosas con hebillas relucientes; los de las barbas como anunciantes de específicos...etc.» («La Ira», 26-07-1913).

Antimilitarismo y anticlericalismo eran un producto bien hispánico, pero a la vez se adaptaban bien a la moral predicada por Nietzsche, opuesta a las convenciones y enemiga de las restricciones y normas impuestas por los estados y las iglesias. La iglesia, particularmente, era la negación de la libertad, de la naturaleza y de todo principio vital.

Tiempos de guerra y revolución

La Gran Guerra, enterradora de imperios y coronas, partera de revoluciones, de nuevos estados y naciones, convulsionó el mundo, el orden social, la economía, la cultura, abrió una nueva era; en el terreno artístico liquidó el modernismo que se había desplegado con el siglo y se constituyó en la madre de todas las vanguardias de los años veinte. Lógicamente, Ramón Acín fue muy sensible a las nuevas corrientes y a las nuevas posibilidades políticas, culturales y artísticas que se abrían en Europa y en España.

La Gran Guerra le coge viajando (Madrid, Barcelona, Granada) como pensionado de la Diputación oscense, sin que nunca deje de enviar colaboraciones al *Diario de Huesca* (DH), tanto gráficas, como las escritas, que había iniciado en el verano de 1913. Naturalmente el tono de estas colaboraciones es menos ácido y directo, combinando la mirada del humorista con la crítica social y de costumbres con intención didáctica; seguía mandando artículos, y hasta coplas, «para que vean mis paisanos que no olvido a la vieja Osca en lugar alguno» («Diario de Huesca», 12-08-1915).

Y fue durante la guerra cuando se asentó profesionalmente en Huesca, al acceder a una plaza interina de profesor de dibujo en la Escuela Normal, que consiguió en propiedad al año siguiente. Sus colaboraciones en el «Diario» no son muy expresivas, no pueden serlo, de su evolución personal, a pesar de lo cual parece razonable pensar que estos años, hasta 1920-21, son los años claves para su formación.

Los espléndidos dibujos antimilitaristas con los que testimonia el enorme impacto que la Gran Guerra le producía, rescatados del archivo familiar, tienen un aire familiar con el grabado antibélico tan generalizado en Europa tras 1918, y han sido considerados como testimonio de ese cambio de estilo que liquida el modernismo de la «belle époque» (M. BANDRÉS, 1987) y marca el paso del «modernismo a la vanguardia» (J. L. CALVO CARILLA, 2001).

Ramón Acín elabora una actitud pacifista frente al conflicto (aunque más comprensiva con los aliados), derivada de entender la guerra como consecuencia necesaria del capitalismo y de un sistema social injusto, en coincidencia con las posiciones libertarias, en una sociedad como la española en la que las izquierdas, incluyendo la mayoría de los

socialistas, son claramente aliadófilas e incluso partidarias de romper la neutralidad a favor de Francia y Alemania. La Confederación Nacional del Trabajo, entretanto, es un pequeño sindicato, ilegalizado por el gobierno en 1911 y que comienza a reconstituirse en 1915, precisamente en un «Congreso Internacional de la Paz» que pretendía reunir a socialistas minoritarios, sindicalistas, revolucionarios y anarquistas de los países de la Europa en guerra.

Pero lo que más impacto causó en los sectores de la opinión pública próximos a las organizaciones y a los intereses de los trabajadores fue el año 1917 en su conjunto: en España, las dos centrales sindicales, CNT y UGT, organizaron con éxito su primera huelga general en diciembre de 1916 y pudieron, coordinadamente, paralizar el país y amenazar al sistema político en la huelga general de agosto de 1917. Frente a los partidos, viejos, o débiles, emergían los sindicatos como potentes y temibles movimientos sociales que podían paralizar la vida política del país; parecían unos nuevos y eficaces instrumentos para hacer una nueva política y esta percepción atrajo a muchos jóvenes, profesionales, intelectuales, escritores, que encontraban en ellos, especialmente en el más joven, la CNT, la vanguardia política buscada. Pocas semanas después, la revolución rusa –pan, paz y tierra-, hacía verosímiles las esperanzas revolucionarias de los trabajadores, que la veían como la aurora anunciadora de una nueva era de paz y de justicia social.

Este es el camino que comenzó a recorrer Acín, como Alaiz, como Sender, pero lentamente. De momento, en 1918, además de las consabidas colaboraciones en el periódico de Huesca, Ramón Acín publica dibujos y artículos en «El Ideal de Aragón» (como Maurín, Alaiz o Samblancat), que es una empresa periodística de García Mercadal, órgano de un efímero Partido Republicano Autónomo Aragonés que pretendía conectar con los vientos regionalistas y aragonesistas desde la tradición federal y republicana. Costa y Pí y Margall constituyen el santoral más definido del semanario, un Costa, muy alejado de la acracia, pero que para Acín es «el Gigante, el Cirujano, el León, el Apóstol, el Profeta...», el Moisés que enseña la tierra de promisión a un pueblo que no le sigue, («El Ideal de Aragón», 8-02-1918).

Y ciertamente, el «pueblo» iba por su lado: hacia 1920 había un millón de trabajadores sindicados en España, entre la UGT y en la CNT, que decía tener organizados a más de 700.000, lo cual era el cambio político de más envergadura que la guerra y la posguerra habían generado en la sociedad española. Lo nuevo, el futuro, la vanguardia, para todos los preocupados por los asuntos sociales, era el sindicalismo. Ramón Acín, que si no era estrictamente un obrero sí que gustaba identificarse como trabajador de «artes y oficios», siguió, como tantos, esta corriente. De modo que en diciembre de 1919 lo encontramos representando a sociedades de trabajadores de la provincia de Huesca en el resonante Congreso que la CNT reunió en el Teatro de la Comedia de Madrid. Pero la mayoría de los 25.852 trabajadores aragoneses estaban representados a través de sociedades no federadas en la CNT; lo dice bien claro un delegado aragonés, Mariano Sierra: «los metalúrgicos de Zaragoza quieren la unión del proletariado español (...). Los que no pertenecemos ni a la UGT ni a la CNT, los que hemos recibido corrientes de armonía y de consejos de los dos extremos, esos somos los que aquí tenemos que venir a decir que queremos la unión con todos...» La representación aragonesa defendió las posiciones favorables a la unidad sindical y a la fusión de las dos centrales existentes. (P. GABRIEL, 2002).

Trabajadores y sindicatos del Alto Aragón

Con el tiempo la mayoría de esas sociedades acabarán ingresando en la CNT, y con ellas el profesor de dibujo de la Escuela Normal de Huesca, provincia en la que, a la altura de 1920, la UGT sólo contaba con 20 afiliados organizados en una sección. El atractivo

sindical de la CNT fue mucho más fuerte, especialmente en las comarcas orientales más relacionadas económica y laboralmente con Barcelona y Cataluña. Ramón Acín recuerda que en el Congreso de 1919 representaba a «sindicatos», no a la Confederación como tal: «Con Andrés Nin nos conocimos en Madrid cuando el congreso sindicalista celebrado en el teatro de la Comedia. Nin representaba algunos sindicatos barceloneses y yo representaba algunos sindicatos del Alto Aragón» (DH, 9-09-1930).

Por las mismas fechas, en 1920, un grupo de jóvenes oscenses, entre los que se encuentra Ramón Acín, redactan y difunden un «manifiesto dirigido a los jóvenes de Huesca para la creación de una Agrupación Libre» (1920) que sigue teniendo claros tonos regeneracionistas: la patria tiene que resolver problemas político-sociales de gran gravedad, hay que luchar contra todo lo viejo y lo caduco y los políticos existentes no sirven para esa tarea: «creemos llegado ya el momento en que todos los ciudadanos de corazón y buena fe se lancen a actuar en la vida pública, haciendo uso de sus derechos de ciudadanía, en la agrupación caben desde los republicanos de Lerroux hasta los socialistas a lo Lenine y lo Trotzki». Es un discurso que poco tiene que ver con la revolución obrera, y ni siquiera con el apoliticismo que caracteriza a la práctica anarquista. Las actitudes de Acín son más bien indicativas de su propensión a imaginar y promover utopías de armonía social o política, lo cual se adecua bien a ese carácter de persona bondadosa, generosa, sustancialmente feliz en su vida personal y profesional, destacado en el recuerdo de todos los que le conocieron.

En estos agitados años florece la prensa sindicalista y libertaria. Acín envía algún dibujo y algún artículo al semanario zaragozano «El Comunista» (1920), que, bajo su rotunda cabecera cobija su condición de «portavoz del los sindicatos obreros de la región», pero también, en esa época, «Heraldo de Aragón» le publica colaboraciones gráficas (1922). Por las mismas fechas escribe en «Lucha Social» un semanario de Lérida (1920-1922), órgano de la Federación Local Obrera que se identifica como «sindicalista revolucionario», en el que volvemos a encontrar a la tropa radical altoraragonesa: Alaiz, Samblancat, Maurín, director desde 1920..., y en el que Acín firma como «Espartaco». También debió seguir con interés y entusiasmo la revolución alemana: «nosotros, los espartaquistas de por acá, tenemos plena fe en el triunfo del espartaquismo alemán» («El Comunista», 3-04-1920). El «pueblo» no necesitaba a ningún «Moisés» que le mostrara el camino de la emancipación o, en todo caso, lo más parecido a un profeta era el lejano y exótico «Lenine»: Sol Acín (1988) cuenta que, en su infancia, estuvo presidiendo la entrada de la casa «la cabeza de Lenin impresa en una delicada tela que recuerdo rojiza», y hay que situar este recuerdo a finales de los años veinte, por lo menos, cuando ya se había mitigado la fascinación libertaria por esa revolución rusa que «nos entusiasmó demasiado deprisa y quizá demasiado ligeramente» («Solidaridad Obrera», 3-08-1923).

En este contexto Acín, junto con Felipe Alaiz de nuevo, saca «su periódico» en Huesca, en 1919 y 1920, bajo la cabecera de «Floreal», un decenal inencontrable, del que la memoria de Alaiz recuerda que «redactábamos aquella revista extremista entre los dos, como quien escribe una serie de actas de acusación contra todo y contra todos» (ALAIZ, 1937). Acín recuerda, por su parte que «ayer teníamos un «Floreal» encendido al calor de la hoguera rusa («Solidaridad Obrera», 3-08-1923).

La CNT, antes que nada era un sindicato que organizaba las reivindicaciones de los trabajadores y era en ese escenario sindical, progresivamente extendido, donde se planteaban complejas tensiones entre sindicalistas puros, anarcosindicalistas, anarquistas más teóricos o más activistas...No de otro modo, de los 250.000 afiliados ugetistas por estas fechas, sólo 15 o veinte mil consideraban necesario militar también en el PSOE. En todo caso Ramón Acín acabó afiliado, como la mayoría de los trabajadores de su entorno, a la CNT, pero muy probablemente esto no sucedió hasta la reorganización del sindicato en 1922 o tras el primer congreso de la Confederación Regional de «Aragón, Navarra y

Rioja» de 1923. De hecho ni su firma ni sus dibujos aparecen en periódicos más explícitamente anarquistas como los zaragozanos «Voluntad» (1922) y «Cultura y Acción» (1923). «Voluntad», particularmente, representaba las posiciones del anarquismo puro, que desconfiaba del sindicalismo o lo contemplaba como un movimiento social que debía ser orientado por las «minorías conscientes» de los ideólogos anarquistas (L. VICENTE, 1992).

La colaboración regular de Ramón Acín en la primera plana de «Solidaridad Obrera», el órgano de expresión de la CNT que se publicaba en Barcelona, no comienza hasta 1923. Son los artículos que envía desde Huesca bajo el conocido rótulo de «Floreccitas», en los que no hay identificaciones doctrinales anarquistas, sino comentarios y textos minimalistas, coherentes y muy en la línea de sus expresiones artísticas preferidas, alegatos antimilitaristas contra la guerra de Marruecos, críticas de las corridas de toros, evocaciones de un cristianismo primitivo traicionado por la iglesia, que sí que reflejan la elaboración personal de una cultura y una sensibilidad libertarias, pero que pueden ser compartidas por amplios sectores de las clases populares y en ningún momento insisten en una identidad específicamente «anarquista».

La Dictadura: entre el reconocimiento ciudadano y la conspiración republicana.

La Dictadura militar de Primo de Rivera es el instrumento con el que el orden social se defendió de esas amenazadoras «legiones sindicalistas», capaces de condicionar, e incluso transformar, tanto las relaciones laborales como el propio sistema político; el problema para el régimen político, en la práctica, es la fortaleza del sindicalismo de masas, especialmente cuando CNT y UGT actúan unitariamente, y no el «anarquismo», o el «comunismo», que no pasan de ser las doctrinas de unos pocos.

La Dictadura se apresuró a ilegalizar a la CNT, cuyos cuadros pasaron a la clandestinidad esperando mejores tiempos; la mayoría de los afiliados se evaporó y todos, cuadros y masas, siguieron existiendo, pero sin organización y sin libertad se hicieron invisibles socialmente. Ramón Acín siguió con sus clases en la Normal, intensificó sus colaboraciones en el «Diario de Huesca», que sí que era bien visible, estabilizó su vida personal casándose con Conchita Monrás, hija de un profesor del Instituto, Joaquín, que procedía del Campo de Tarragona y que también era republicano y federal, abrió una academia de dibujo para dar clases particulares -"para obreros, niños, niñas y maestros", decía la publicidad- e incrementó su actividad profesional y artística; era la madurez, desde sus 35 años y en aquellos «felices años veinte» en los que el general andaluz, menos política y sindicalismo, dejaba hacer casi todo.

Estas circunstancias personales y colectivas reforzaron y potenciaron la presencia pública y ciudadana de Ramón Acín, su inserción en la sociedad oscense y zaragozana del momento. El recién casado, clandestinidades aparte, optó por reforzar su incidencia en la esfera pública y cultural desarrollando proyectos artísticos personales, proponiendo iniciativas ciudadanas, participando en la vida intelectual y cultural del territorio a partir de su querida «Huesqueta».

Ese es el significado que tienen, por ejemplo, las colaboraciones periodísticas que se ocupan del novedoso tema del «turismo» que comenzaba a potenciarse en Aragón. A los pocos días del golpe de estado de septiembre de 1923 Acín deja de escribir «Floreccitas» en la Soli de Barcelona y su primera propuesta en el «Diario de Huesca» es la creación de un museo etnológico en el Alto Aragón (22-09-1923); canta con frecuencia las excelencias de su historia y paisaje, como en un pregón turístico que da en 1928: «la selva milenaria de Oza, el románico de Siresa, la catedral de Huesca, estuche de joya formentiana, la gracia única de Fraga, puerta del Mediterráneo...» (DH, 11-02-1928); es miembro de la Junta de Turismo del Alto Aragón, propone junto con otros ciudadanos elaborar una Guía turística del Alto Aragón (febrero de 1928) y sueña, según recuerda

ALAIZ (1937) con la realización de un Museo de oficios o de artes tradicionales de Aragón, al que se llevaría todo: «vajilla de Naval, mantas tejidas a mano de Javierre, cuchillos de Sástago, basquiñas altas de Hecho y de Ansó, botijos de Peñalba, trajes de Alcañiz, de Fraga y de Caspe, que parecen inspirados en Asiria, tenazas de hogar, calderetas y colgallos, que son poesía de hierro...» Este tipo de preocupaciones le ponen en contacto con los jóvenes aragonesistas que editan la revista «El Ebro» en Barcelona, con la que colabora en alguna ocasión.

En varios artículos registra, crítica e irónicamente, la emergencia del deporte como espectáculo y como negocio, el «salvajismo nacionalista» patente en las olimpiadas de 1924, el auge de la afición al fútbol en Huesca que produce excesivas amarguras a sus paisanos cuando su equipo local es derrotado...(DH, 21-08-24). No menos le interesan temas de urbanismo, como la instalación de un parque en la Alameda que ha propuesto López Allué. En 1926 es nombrado miembro de la Junta Local que designa el ayuntamiento para preparar el primer centenario de la muerte de Goya. Dibuja la portada del programa oficial de las fiestas de San Lorenzo en 1925. En 1929 diseña los carteles y la campaña para la repoblación forestal que le encargan los ayuntamientos monegrinos de Alcubierre, Lanaja y Robres.

El protagonismo del artista Ramón Acín en el Centenario de Goya es muy destacado; el Centro Aragonés de Barcelona le invita a dar una conferencia; Manuel Albar, secretario de la UGT, cuenta con él para un ciclo de intervenciones en el que hablan Jiménez Soler, Royo Villanova, Lorenzo Pardo, Rocasolano; trae a Huesca, para hablar de Goya en el teatro Odeón, a su amigo Gómez de la Serna... Para los cronistas del acto Ramón Acín es «nuestro conciudadano» y «pintor cubista». Es decir, con Acín cuentan los ayuntamientos, los ugetistas, los aragonesistas de Barcelona...y hasta los artistas aragoneses, que pensaron recordar a Goya por su cuenta, le encargaron redactar un manifiesto colectivo para posicionarse ante el centenario oficial y en defensa del Rincón de Goya que había edificado, entre muy provincianas polémicas, el arquitecto García Mercadal en el parque zaragozano; los artistas aragoneses también lo eligen representante cuando decidieron ingresar corporativamente en la Junta oficial del Centenario.

De política, como siempre, no escribe mucho, aunque lo suficiente, ahora, para pasar unos días en la cárcel en abril de 1924 como consecuencia de haberle colado a la censura previa un artículo de denuncia contra la condena a muerte de un dibujante de «Solidaridad Obrera», J. B. Acher; pero el que jóvenes escritores y periodistas pasaran por los juzgados y la prisión fue un hábito frecuente durante la dictadura de Primo de Rivera, también practicado algún tiempo más tarde por R. J. Sender.

Retirado pacíficamente el general, reaparecen, con más fuerza, las organizaciones políticas republicanas, el sindicato cenetista se reconstruye rápidamente y la oposición política a la Monarquía se muestra muy activa; en Agosto de 1930 vuelve a publicarse «Solidaridad Obrera» en Barcelona y el nombre de Acín figura en el equipo de redacción; en esta nueva coyuntura Ramón Acín se permite, excepcionalmente, identificarse ideológica y políticamente en las páginas del diario oscense, y lo hace con motivo de evocar su conocimiento de Andrés Nin y de Joaquín Maurín, que acaban de retornar de Moscú, amigos ambos, pero más «fraternal» Maurín, que «se hicieron comunistas, comunistas rusos que es decir comunistas de estado; yo seguí con el comunismo libertario» (DH, 19-09-1930). En otra ocasión acompaña a su hermano Santos, también agrimensor, como el padre, a medir unos terrenos en Berbegal, lo cual le merece el comentario irónico de que «tenía mucha gracia el ver a un comunista como yo metido en oficios de parcelador», y la reflexión de que hay dos clases de comunismo, uno de arriba abajo, el de estado, el ruso «en el que una minoría de idealistas impone el comunismo a la mayoría de la nación», y otro de abajo arriba, «el libertario, individualista», del que se debe deducir es más partidario el profesor de la Normal (DH, 1-11-1927).

Acín reside unos meses en París en el verano de 1926, una estancia que parece importante para su posterior obra pictórica, en la que puede conocer mejor el movido mundo de las vanguardias artísticas, y en la que, de seguro, trata con intelectuales y políticos exiliados de la España primorriverista. El pintor y sindicalista oscense parece un hombre sensato y modesto, poco dado a alardear de sus acciones, de su conocimiento de personajes significativos, escasamente propenso a hablar de sí mismo, en definitiva. Sólo en una ocasión se refiere a esta estancia parisina, al evocar el hábito de reunirse en el café de «La Rotonde» con otros paisanos aragoneses, el doctor Perico Aznar, recientemente fallecido, Luis Buñuel «produciendo con ansia renovadora cine independiente sin un solo empresario que lo proyecte», y el propio Acín, «exponiendo para no vender» en Barcelona (DH, 19-01-1930).

Es un artista, y también un militante, enterado de los numerosos proyectos y rumores políticos, activo en las variadas e inciertas tramas conspirativas que se tejen y destejen en la España del gobierno del General Berenguer. Expone a finales del año 1929 en la galería Dalmau de Barcelona y a mediados de 1930 en el Rincón de Goya zaragozano. En el verano del 1930 fue cuando comenzó sus andanzas y preparativos el Pacto de San Sebastián: en el hotel Londres y en la casa de Miguel Maura de Fuenterrabía se constituyó un comité revolucionario republicano (Alcalá Zamora, Azaña, Prieto, Domingo, Albornoz...) que comenzó a preparar un asalto al poder concebido con las viejas maneras del pronunciamiento militar decimonónico acompañado de la huelga general. La temprana «sublevación de Jaca», iniciada por los futuros mártires republicanos Galán y García Hernández, señaló el fracaso del proyecto a corto plazo; la plana mayor de la conspiración republicana pasó por la cárcel; Lerroux se escondió en Madrid y lo mismo hizo Azaña, quien en casa de su suegro ocupaba las horas en escribir su novela «Fresdeval», Marcelino Domingo y Martínez Barrio pasaron a Francia, como Prieto, a quien Lerroux le advirtió que si vinieran mal dadas «usted podrá burlar a la policía disfrazándose de fraile, porque facha no le falta».

Tan extendida estaba la desconfianza en la democracia, casi una desconocida en la sociedad española de la época, que a nadie se le había ocurrido confiar en el voto como mecanismo de cambio político, tampoco a Ramón Acín ni a los sindicalistas, fueran cenetistas o ugetistas, y de ahí la sorpresa que todos tuvieron del 14 de abril, cuando unas simples elecciones municipales acabaron con la monarquía de Alfonso XIII. La austeridad de Ramón Acín en punto a construirse méritos propios hace verosímil su afirmación posterior, en defensa de la actuación de su compañero oscense de exilio José Jarne, de que «la tarde en que Galán y los suyos debieron llegar a Huesca, yo, que asumía la dirección del movimiento en la capital, tenía individuos en los puntos y en la forma que creí más conveniente» (DH, 25-08-33). Asumir la dirección del movimiento significaba, en este caso, organizar una huelga general de apoyo, y en Huesca, las huelgas, las hacía la CNT.

La esperanza republicana: ética, estética y política sindical

La fuga de Acín a París, pasando por Zaragoza, fue una aventura novelesca en la que participó todo el arco político de la oposición: Venancio Sarría (radicalsocialista), Ignacio Mantecón (comunista) los hermanos Alcrudo (libertarios)...El 14 de abril el pueblo festivo también demostró que la dimensión y significación pública de Ramón Acín era mucho más amplia que su concreta militancia sindical: la manifestación republicana que subía a la plaza del Ayuntamiento paró en la costanilla ante la casa de Acín y, como escribe el «Diario» del día siguiente, «la señora de Acín y sus nenas adorables recibieron una cariñosa compensación del pueblo» (15-04-1931).

Es la hora de Ramón Acín, amigo y compañero del protomártir Galán, conspirador republicano con éxito, exiliado junto con miembros que retornan a formar parte del

gobierno provisional, artista que empieza a consagrarse con sus exposiciones en Barcelona y en Madrid, unos méritos por los que Ramón Acín ni hizo exhibiciones ni pasó facturas. Volvió a sus colaboraciones regulares en el periódico de su ciudad, ocupándose en sus páginas, como siempre, de temas y asuntos cotidianos. Pronto volvió a exponer en Madrid; el texto que escribe para el catálogo es un buen retrato del personaje: no ha venido a Madrid para exponer sino «como delegado al Congreso de la Confederación Nacional del Trabajo, he venido representando a los Sindicatos del Alto Aragón», reiterando la identificación sindicalista con la que doce años antes acudió al Congreso de la Comedia. A un periodista impertinente le contestó que «no he querido valerme de la oportunidad de la figura de Galán para ganar unas pesetas» (DH, 30-09-1931)

Con su billete de delegado, dice al presentar la exposición, «he facturado estas cosas de arte semiburgués». Las obras expuestas por Acín entre 1929 y 1932, según las expresiones de la crítica de la época, se caracterizan por los materiales pobres y toscos: metales, chapas torturadas, cartones coloreados, figuras de latón, hojalatas, que prefiere utilizar un artista austero, sobrio, sencillo, que modela, graba, construye, dibuja con simplicidad de líneas y de medios de expresión. Sus paisanos de Huesca, donde expone, por fin, en 1932, se lo dicen en verso: «hay cartones y dibujos / pedestales, bronces, cajas / hojalatas en mil dobles / esculturas esbozadas / electroimanes, alambres / maquetas, trípodes, cañas...» (DH, 31-05-1932); o, días después, «con un pedazo de madera / con una tira de cartón / se las arregla de tal manera / que nos produce una emoción» (6-06-1932).

Y es aquí donde, probablemente, se pueda encontrar la mayor coherencia entre las búsquedas estéticas de Acín y sus compromisos políticos, entre su camino hacia la vanguardia en la expresión artística y su particular localización, en el sindicalismo y en la CNT, de lo que él consideraba la vanguardia política para la construcción de una sociedad más justa. Inicialmente, el joven dibujante reflejó la estética modernista de la época, pero pronto se convenció de que las cuestiones sociales debían estar presentes en cualquier manifestación artística. A principios de siglo se divulgó mucho en la prensa obrera un texto de Tolstoy («¿Qué es el arte?», 1902) en el que se defendía que era más importante inventar una fábula o una canción que regocijara a millones de niños o adultos que elaborar novelas o sinfonías destinadas a distraer a minorías cultas y ricas. En las utopías libertarias «el arte del porvenir será obra de todos los hombres salidos del pueblo, que se consagrarán a esta actividad cuando sientan la necesidad» (L. LITVAK, 1990). La práctica artística de Acín parece tener en cuenta esta pretensión de destruir el estatus de la obra de arte como producto exclusivo de artistas profesionales o como consumo reservado a las minorías.

No se trata tanto de una estética «anarquista», o «libertaria» cuando de elementos de una cultura obrera y popular más genérica, aplicados a la producción, difusión y consumo de las obras artísticas. John Ruskin (1819-1900) crítico de arte y sociólogo británico y William Morris (1834-1896), románticos y revolucionarios preocupados por efectos negativos de la civilización industrial, también fueron habituales en la prensa obrera de fines del XIX: condenaban el arte por el arte, elogiaban el trabajo manual, unen trabajo y belleza y se resisten a que la obra de arte se degrade a la condición de mercancía (E. P. THOMPSON, 1988). Ruskin aproximó el concepto de artista al de artesano que, como herrero, ebanista...etc., trabaja con materiales humildes accesibles a las mayorías, tanto para la comprensión y consumo de la obra de arte como para su elaboración; por ello estos teóricos, como sus seguidores, se interesaron muy tempranamente por las posibilidades de la litografía, el grabado en madera...etc. Ruskin fue traducido al castellano, entre otros, por Besteiro y por Ciges Aparicio (1907 y 1908).

W. Morris pertenece a la tradición socialista europea, sus teorías e ideas estéticas procedían de Ruskin e iban aun más lejos: su novela «Noticias de ninguna parte» fue publicada en folletín por «Tierra y Libertad» y por la «Revista Blanca»: describe una

ciudad ideal del futuro donde las artes tienen una función total, desde el embellecimiento de todos los más insignificantes utensilios domésticos, y destaca todo lo relativo a «la belleza que debía adornar los edificios de las ciudades, los vestidos de sus habitantes, sus cristalerías y servicios de mesa, puso de relieve la alegría de la gente al decorar casas, soplar vidrio, labrar la madera y el metal para crear cosas útiles y preciosas» (L. LITVAK, 2001, pg. 332).

Estos son los parámetros en los que se instala Acín para unir utopía artística y utopía social, tanto en su primera formación modernista como en su más vanguardista madurez. Por otra parte estos presupuestos estéticos resultaban familiares en el mundo de las escuelas de «Artes y oficios», al que estaba próximo profesionalmente el profesor de dibujo de la Normal de Huesca. Dionisio Lasuén, a principios de siglo y desde Zaragoza, cantaba asimismo las excelencias de la carpintería, la ebanistería, y la fundición (CALVO CARILLA, 2001).

Ha llamado la atención la afición de Acín a coleccionar grabados y dibujos japoneses, tan estilizados y escuetos de línea como los suyos propios, pero, aficiones personales aparte, la moda «japonista» fue uno de los muchos exotismos con los que coqueteó el modernismo finisecular; las publicaciones de aquellos años popularizaron intensamente todo lo japonés, y especialmente esos dibujos que eran meras combinaciones estilizadas de líneas.

Ramón Acín es un ciudadano discreto y escasamente propenso a referirse a su propia persona; la palabra «anarquismo» no aparece por lo general en su lenguaje, y tampoco en las contadas veces en las que sugiere una autoidentificación política; por lo general se percibe a sí mismo como «un sindicalista a secas, quiero decir, un sindicalista ni libre ni católico» (DH,1-11-1927). Mientras expone en el Ateneo de Madrid, reúne sus sesiones el congreso de la CNT, y en ellas se aprueban las propuestas de Peiró y Pestaña de crear Federaciones de Industria, por lo que Acín volvió muy satisfecho y optimista, según lo recuerda F. Carrasquer en la Conferencia Provincial reunida a su regreso de Madrid.

Peiró y Pestaña defendían una organización obrera disciplinada, con el desarrollo del sindicalismo siempre como referencia principal para avanzar hacia la transformación social; eran, en el complejo, plural y conflictivo escenario cenetista de los años treinta, «sindicalistas», procedían del mundo de los trabajadores industriales y de oficios, tenían «menos anarquismo en las venas» que otros dirigentes como los Ascaso, Durruti, García Oliver..., que procedían de sindicatos de trabajadores sin cualificar (construcción, hostelería...) y, además, pertenecían a la FAI (Federación Anarquista Ibérica). Acín pensaba y actuaba más como los primeros y le debieron provocar escasos entusiasmos la gimnasia revolucionaria y el insurreccionalismo anarquista que los segundos pusieron en práctica desde finales de 1932; se ha observado «que la preparación y puesta en marcha de esas insurrecciones, especialmente las del 33, fue obra de grupos de anarquistas iluminados por visiones catastrofistas es algo difícil de discutir» (J. CASANOVA, 1997).

A pesar de lo cual, su compromiso con la organización confederal estaba por encima de su acuerdo o desacuerdo con la dirección del sindicato, lo cual le volvió a llevar a la cárcel a mediados y a finales de 1933, en compañía de sus alumnos, ya maestros, ejecutados posteriormente por los nazis en Francia en 1944, Evaristo Viñuales y Francisco Ponzán. En Huesca, como en todas partes, la tensión política aumentaba y se dejaba sentir en la vida ciudadana, especialmente a partir de 1933; el apacible Ramón Acín escribía a principios de 1935 que «de la mayoría del concejo no acepto ni el saludo», lo cual era una novedad en su manera de expresarse sobre y ante sus vecinos (DH, 20-02-1935). Al optimismo suscitado por el congreso cenetista del Teatro Iris zaragozano en mayo de 1936 siguió el golpe de estado militar que dio inicio a la guerra civil (J. M. AZPIROZ, 1993).

La noche del 18 de julio el gobernador civil republicano se entrevistó con representantes del Frente Popular, el diputado de Izquierda Republicana Ildefonso Beltrán, el comunista Pedro Cajal, y los cenetistas Francisco Ponzán y Ramón Acín. Las últimas intervenciones públicas de Ramón Acín fueron coherentes con toda su trayectoria anterior, pacífica, tolerante y solidaria, fuera y dentro de la CNT: defendió confiadamente las negociaciones con las autoridades republicanas, mientras Francisco Ponzán era partidario «de quitar de en medio al gobernador» si se negaba a proporcionar armas para organizar la defensa de la República.

En la madrugada del día 19 la actuación de guardia civil, de los carabineros y de la guardia de asalto, decidió el triunfo del golpe de estado. El alcalde Carderera, y el exalcalde Manuel Sender, fueron fusilados. En la noche del 6 de agosto de 1936 Ramón Acín fue fusilado en las tapias del cementerio de Huesca. Su hija Sol recordó el día en que se llevaron a sus padres: «era por la tarde, yo estaba sentada en una reja del piso con la ventana abierta porque hacía calor mirando hacia la calle de las Cortes, y entonces vi una serie de falangistas que se iban colocando a poca distancia en la calle. Y delante de mí había un soldado que manipulaba el cerrojo del fusil. Era la última vez que los vi» (S. ACÍN, 1988). Algunos han afirmado que los falangistas procedían de Caspe.

En todo caso los muchos amigos de todo el espectro político que Acín tenía en Huesca desde su juventud no supieron o no pudieron ayudarle (¿o no quisieron?). Como ya se observó en la exposición dedicada al artista, sindicalista y ciudadano Ramón Acín, en 1988, Huesca fue Granada, sin que ningún Ian Gibson se haya esforzado en reconstruir los últimos momentos de Acín como el escritor irlandés hizo con García Lorca. Tampoco pudo nadie, por lo visto, abogar por su mujer, víctima más gratuita si cabe, Conchita Monrás, fusilada el 23 de agosto, lo cual hubiera podido quizás ser más factible. Hay esa observación estremecedora de Max Aub en «La gallina ciega» (1971): «¡Ay, Ramón Acín, fusilado y fusilada su mujer por culpa de sus buenos vecinos de Huesca!»

Los rebeldes fusilaron a unas quinientas personas en Huesca hasta diciembre de 1936, entre ellas 75 mujeres, en su condición, por lo general, de madres, esposas o hermanas de la clase política republicana (P. SALOMÓN, 1992). Sol Acín vio claramente la significación histórica de aquel salvajismo colectivo: «si mis padres estuvieran aquí ahora pensarían que su historia, su muerte trágica en aquel agosto de 1936, en las tapias del cementerio, no sería nada excepcional. Forma parte de la furia y de la barbarie de aquella época». Se trata, sólo, de reconstruir en la medida de lo posible la memoria histórica, que es lo mismo que no olvidar.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

ACÍN, S. (1988): «Recuerdos al margen», en «Ramón Acín 1888-1936». Catálogo de exposición. DPH y DPZ, Zaragoza.

ALAIZ, F. (1937): «Vida y muerte de Ramón Acín». Ed. Umbral, París. Suplemento al nº 893 de «Combat Syndicaliste».

AZPÍROZ, J. M. (1993): «Poder político y conflictividad social en Huesca durante la II República», Ayuntamiento. Huesca.

BANDRÉS, M. (1987): «La obra artigráfica de Ramón Acín 1911-1936», IEA, Huesca.

BONSON, A. (1995): «Joaquín Maurín (1898-1973). El impulso moral de hacer política». IEA. Huesca.

CALVO CARILLA, J. L.(2000): «Los Modernistas», en «Escritores aragoneses de los siglos XIX y XX». Ed. Rolde. Zaragoza.

CARRASQUER, F. (1993): «Cinco oscenses: Samblancat, Alaiç, Acín, Maurín y Sender en la punta de lanza de la prerrevolución española», «Alazet. Revista de filología», nº 5.

- (1988): «Recordando a un oscense ejemplar», en «Ramón Acín 1888-1936», Catálogo de Exposición, DPH y DPZ, Zaragoza.
- CASANOVA, J. (1985): «Anarquismo y revolución en la sociedad rural aragonesa 1936-1938», Siglo XXI, Madrid.
- (1997): «De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España (1931-1936)». Crítica. Barcelona.
- CAUDET, F. (1995): «Correspondencia Ramón J. Sender -Joaquín Maurín (1952.1973)», Ed. de la Torre, Madrid.
- DUEÑAS, J. D. (2000): «Costismo y anarquismo en las letras aragonesas. El grupo de Talió (Samblancat, Alaiz, Acín, Bel, Maurín)», IEA, Huesca.
- FORCADELL, C (1986): «Galeradas de altoaragoneses rebeldes y exiliados: Samblancat, Alaiz, Acín, Maurín, Sender», «Andalán», nº 449-450.
- GABRIEL, P. (2002): «Propagandistas federales entre el sindicato y el anarquismo. La construcción barcelonesa de la CNT en Cataluña, Aragón, País Valenciano y Baleares», en Revista «Ayer», nº 45. Ed M. Pons. Madrid.
- KAPP, V. (1995): «Anarquía y estética futurista en el *Al di là del Comunismo* de F. T. Marinetti», en B. HOFFMAN y otros (Eds.): El anarquismo español. Sus tradiciones culturales. Iberoamericana, Madrid.
- KELSEY, G. (1994): «Anarcosindicalismo y estado en Aragón. 1930-1938», Fundación Salvador Seguí, Barcelona.
- LITVAK, L (2001): «Musa libertaria. Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913), Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid.
- (1990): «España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo» Ed. Antropos, Barcelona.
- (1988): «La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)». Serbal. Barcelona.
- MAINER, J.C. (1989): «El periodista Ramón Acín 1888-1936», en «Letras aragonesas (siglos XIX y XX)», Ed. Oroel, Zaragoza, pgs. 161-168.
- SALOMÓN, P. (1992): «La defensa del orden social. Fascismo y religión en Huesca», en CASANOVA, CENARRO, CIFUENTES, MALUENDA, SALOMÓN: «El pasado oculto. Fascismo y violencia en Aragón (1936-39)», Siglo XXI, Madrid.
- TOMPSOM, E.P. (1988): «William Morris». Debates. Valencia.
- TORRES, S.(1998): «Ramón Acín. Una estética anarquista y de vanguardia». Ed. Virus. Barcelona.
- VICENTE, L. (1992): «Sindicalismo y conflictividad social en Zaragoza (1916-1923)». IFC. Zaragoza.

ID: LMB 07

Título: Un artista en el periódico

Autor: Antón Castro

Fecha: mayo-2003

Origen: Catálogo de la Exposición “Ramón Acín”, 2003

Algunos supimos de la existencia de Ramón Acín Aquilué (1888-1936) un poco tarde. Habíamos oído su nombre, quizá lo confundiésemos al principio con el del joven crítico, narrador y profesor Ramón Acín Fanlo, y nos llamaba la atención, de entrada, su muerte: aquel relato terrible del hombre bondadoso que había convertido su casa en un museo y en un paraíso, donde lo detuvieron a principios de agosto de 1936 en Huesca, su ciudad; fue fusilado al anochecer el día seis. Luego vimos sus obras, leímos algunas monografías, la de Felipe Alaiz y la de Miguel Bandrés Nivelá, y repasamos la entrada «Ramón Acín Aquilué» que le dedica Manuel García Guatas en la *Gran Enciclopedia Aragonesa*. La muestra antológica de 1988 (no llegamos a ver la primera recuperación del artista, en Huesca también, en 1982) que organizaron las diputaciones de Huesca y Zaragoza, coincidiendo con el centenario de su nacimiento, nos puso ante un hombre incomparable, de trayectoria tan compleja como rica, fascinante, capaz de ser un artista de su tiempo (pintor, escultor, dibujante, caricaturista con sello propio, aunque con coincidencias con Luis Bagaría y Daniel Castelao, sobre todo), pedagogo y profesor de dibujo, político entregado desde mediados de la segunda década del siglo XX al anarcosindicalismo, periodista gráfico y literario (o «artigráfico», como dice Miguel Bandrés en su libro: *La obra artigráfica de Ramón Acín. 1911-1936*, publicado en 1985 por el Instituto de Estudios Altoaragoneses) y, sobre todo, nos hallamos con un ciudadano comprometido en una doble dirección: con el arte y con la sociedad, que, en su caso, equivale a decir con los desheredados del mundo.

Aquel catálogo, con estuche, diseñado por José Luis Acín, contenía trabajos de grandes especialistas como Manuel García Guatas, comisario de la muestra, José-Carlos Mainer, Carlos Forcadell, Miguel Bandrés, Federico Balaguer, Sol Acín Monrás, su hija menor, Félix Carrasquer y Antonio Saura; la muestra, además, incorporaba un trabajo videográfico de Emilio Casanova e Isabel Biscarri sobre uno de los libros más osados, un ejemplo de futurismo infrecuente entre nosotros, de Acín: *Las corridas de toros en 1970*, un volumen de dibujos estilizados, concebido en 1921 y publicado en 1923 por Vicente Campo, donde critica abiertamente los usos y costumbres de la tauromaquia y el proyecto de construcción de un coso taurino en Huesca, que se debatía por esos años. El único que salía bien parado en las viñetas era el caballo, que fue uno de los animales que siempre le obsesionaron. No tanto como a Gericault, claro. En uno de sus artículos, repleto de erudición, hacía una evocación de los équidos más célebres de la historia. La mitología era un elemento que dominaba y que incorporaba con frecuencia a sus textos literarios.

Sol y Katia: memoria de la pérdida

Existen dos detalles personales que han engrandecido ante mis ojos la figura de Acín. Un encuentro, que duró casi un día completo, con Sol Acín, su hija menor, ya fallecida. Sol,

que poseía un talante pudoroso y un barniz enigmático, desovilló muchos de sus recuerdos, primero en un restaurante y luego en su propia casa. Invocó al padre y a la madre, Conchita Monrás, que había sido pianista y estaba dotada de «una gran vitalidad», y dibujó con palabras encendidas de serenidad y melancolía el ambiente en que había vivido, el clima particular de magia y creación, de arte e intimidad, que se palpaba en su casa de la calle de las Cortes, en el pequeño jardín que poseían, llamado El Hortal, y el viaje de casi medio siglo entre tinieblas y silencio con aquellos fantasmas, Conchita y Ramón, cuyo nombre apenas se podía pronunciar.

Sol, que tenía alma de poetisa y publicó un poemario, *Hacia ese cielo oscuro* (Ámbito literario, 1979), recordaba con nitidez el día en que su padre fue arrebatado del hogar familiar: había un viento especial, aleteante y cargado de presagios. Jovencísima, embrujada por la figura del escultor que había mandado una carta desde la cárcel de Huesca en 1933, a ella y su hermana, con un dibujo con una paloma, vivió aquel día funesto con intranquilidad: como quien atisba una presencia inquietante y terrible y no acaba de verle el rostro o los signos del maleficio que envía. Antes, tal vez unos días atrás, su madre la descubrió llorando en un rincón; le preguntó: «¿Por qué lloras?». Y ella respondió de golpe: «Porque te matarán». Lo que me impactó también fue ese momento de amor y decisión en que Conchita Monrás salió tras los asaltantes, y luego asesinos, gritando, y se perdió por las calles abrazada a su esposo. Dos semanas después, el día 23, correría la misma suerte que su esposo. Sé que no es este el lugar de deslizarnos hacia el romanticismo, pero también me hechizó la historia de amor de Conchita Monrás (hija del profesor tarraconense Joaquín Monrás, que impartía sus lecciones de literatura en la Escuela Normal de Huesca, como el artista), cómplice, esposa y musa, y Ramón Acín. Sol, y Katia más tarde, me recordaron otro instante. Un día, una de las dos hermanas, le dijo a la otra: «¿Tú te crees eso que nos han dicho, que la cárcel se incendió durante un bombardeo y que nuestros padres se murieron dentro, quemados?». «No, claro que no». Aquel diálogo, ocurrido tan sólo unos días después del crimen, que fue en Huesca, su amada ciudad, revelaba que las dos intuían los pormenores de la catástrofe. Luego, vino el silencio, la ocultación, la necesidad irremediable de vivir con ese dolor indecible en el costado y en la sangre.

Algunos años después conocí a Katia, que recompuso su existencia y vive una segunda juventud en la creación: culminó en plena madurez, y con los hijos criados y «colocados», su licenciatura de Bellas Artes y se especializó en grabado. Ha querido el azar o el destino que ahora se haya producido un reencuentro entre la inspiración paterna y su propio mundo de artista. Y eso ocurrió en concreto en una muestra conjunta, de padre e hija, que se exhibió en la UNED de Barbastro. «Me emociona exponer con mi padre. Él era un artista total, yo una artesana. Era un idealista, generoso y desprendido. No puedo quedarme sola en la exposición porque me emociono. Se me hace irresistible», nos decía. Hace menos de dos años, tuve la oportunidad de vivir una de las experiencias más hermosas que he tenido nunca como periodista: Katia me llevó a su casa oscense y me mostró el universo íntimo de su padre, o lo que ha conseguido recuperar y retener de él: los cuadros, los muebles, los mapas, los dibujos, los objetos, las múltiples fotografías familiares, en cierto modo la atmósfera de una existencia irrepetible, cargada de leyenda.

Ramón Acín, apasionado del arte popular, coleccionista de objetos y defensor del antiguo sueño de la Corona de Aragón, recogía piezas de escultura popular o patrimonio donde podía. Exquisito a su modo (le gustaban mucho los grabados japoneses *ukiyo-é* o los relojes de sol, de los que fue coleccionista), una de sus utopías constantes era crear un gran Museo del Altoaragón, como anuncia varias veces en sus textos. En aquellos dos encuentros con Sol y Katia, levanté acta del mito, reinventé la existencia de un creador humilde de talante casi oceánico que se había convertido para mí en un mito. Eloy Fernández Clemente, tanto en su enciclopedia del Aragón de los años 20, *Gente de Orden*, como de viva voz, ha dicho que «Ramón Acín es nuestro Federico García Lorca»;

en el catálogo Carlos Forcadell también establecía un cierto paralelismo entre Lorca y Acín, entre Granada y Huesca.

La frase, que quizá sea inexacta, tiene su miga porque con Ramón Acín, como ocurría con el poeta, cuando estabas con él no hacía frío ni calor, «sólo hacía Federico», según palabras felices de Jorge Guillén. La misma sensación tuve yo al visitar el universo de Acín a través de sus hijas: cuando hablabas de Ramón Acín no existían las estaciones ni las provincias. Sólo existía Ramón Arsenio Acín Aquilué, el escultor de los materiales pobres, chapas y cartulinas y cartones, el hombre que intuyó la elegancia del minimalismo en sus pajaritas mucho antes de que el término fuese popular o de que alguien lo hubiera formulado. Sólo existía Ramón Acín, el escritor amateur, el reportero ocasional que había dicho: «Yo, al escribir, no hago literatura, escribo sujetándome el hígado o apretándome el corazón». Sólo existía Ramón Acín, el artista que no reconocía influjos de élite y que era capaz de decir: «Los niños han sido mis mejores maestros». Al parecer, poco antes de morir soñaba con hacer una película surrealista protagonizada por niños. Bueno, quizá entre sus maestros se hallasen Goya y Velázquez, en primer lugar, a los que había copiado en El Prado, que fue una fuente inacabable de incitaciones y de técnicas artísticas, y también aquel entrañable Félix Lafuente (1865-1927), a cuyas clases acudía de joven al Museo Provincial de Huesca y le dedicaría luego, tras su óbito, necrológicas muy sentidas. Otros nombres clave podrían ser Ismael González de la Serna, al que conoció en París, Leonardo da Vinci, Pablo Gargallo y humoristas de la talla de Luis Bagaría, Castelao y Bon. Y los artistas de vanguardia, entre ellos los caricaturistas alemanes: a algunos tuvo oportunidad de conocerlos y de verlos durante sus estancias en París, que en los años 20 era la capital del mundo y del arte. Existe un bonito detalle de modernidad tipográfica: Acín solía diseñar programas de mano para conferencias, y uno de los más curiosos y logrados es el que confeccionó con motivo de la conferencia que dio en Huesca, en mayo de 1927, el escritor Ramón Gómez de la Serna.

Un amanuense de las emociones

No fue Ramón Acín un teórico del arte. Solían decir de él que era vago, un punto diletante. Lo daba casi por todo por una tertulia, por un diálogo apasionado con los amigos –Ángel Samblancat, Joaquín Maurín, Felipe Alaiz, López Allué, Manuel Bescós *Silvio Kosstí*, o el propio Ramón Gómez de la Serna, que lo llamó «el raro Acín» que le había dejado el Torreón de Velázquez-, y durante los años 20 no se escondió de criticar a la burguesía moribunda y varada en ideales trasnochados, ni a la iglesia y a la espiral de conservadurismo que la envolvía, ni a la sociedad reaccionaria de su ciudad, demasiado obstinada en mirarse el ombligo. Pero lo hacía siempre con contundencia y con buenos modales, con el encanto irresistible de un hombre bueno, conciliador, libertario y progresista, dotado de una increíble imaginación.

No fue Ramón Acín un teórico pero tampoco un vago, tenía algo formidable que le caracterizó y le hizo asentarse y evolucionar constantemente: su infinita curiosidad y la ausencia de dogmatismo. Era, desde sus convicciones y sus ideales, un paradigma de tolerancia y un amanuense de las emociones. Tenía amigos por doquier y despertaba, por lo regular, un sentimiento de simpatía. En 1928, Ricardo del Arco, que se hallaba en los antípodas de su pensamiento, le cursó una carta abierta de adhesión a su idea de un monumento para López Allué y le expresó su admiración «a la labor artística realizada por usted con una unción que parecía presentir un destino de ultratumba». Basta leer las críticas a sus exposiciones en la galería Dalmau (1929), en el Rincón de Goya (1930), hecha la salvedad de los Hermanos Albareda, que representaban la zafiedad y la ausencia de mirada de la crítica artística, o en el Ateneo de Madrid (1931); los elogios van más allá de la obra en sí misma, muy considerable; varios críticos elogian la faceta más valiosa: su condición de «gran hombre». Su personalidad borraba casi de un plumazo las

suspicias que podía despertar su ideología, al menos hasta cierto punto. Cuando se puso en marcha la maquinaria pesada del rencor, se multiplicaron sus enemigos y fue uno de los primeros en caer abatido. ¿Cómo sería el Ramón Acín de después de la Guerra Civil? ¿Qué hubiera podido hacer aquel creador libre, fantasioso, que se acomodaba a los materiales modestos y que poseía un sentido invulnerable de modernidad y de juego, de enredo pugnaz que es el arte verdadero?

Estamos sin duda ante una criatura laboriosa que, sin renunciar a sentirse ciudadano universal que se oponía a la guerra de Marruecos o a la política de invasiones de Alemania durante la I Guerra Mundial, se sentía oscense por los cuatro costados. Hay muchos textos y viñetas que confirman este extremo: dibujó las calles, glosó los gigantes, recordó a los oscenses de mérito, y también a los anónimos, de su tiempo. Ésa fue una de sus primeras lecciones que nos ha dejado: uno puede sentirse ciudadano de la tierra, ocupado y preocupado por todo lo que ocurre más allá de tu horizonte inmediato, pero no precisa renunciar jamás a su espacio minúsculo, al placer de reconocerse en el vecino, en las callejas, en un ámbito que nos recibe a diario y nos asume como integrante coral de su paisaje. Y ese sentimiento de aragonés hasta la médula y de pertenecer a un enclave concreto no lo perdió jamás. «Por mi nacimiento, soy oscense, y por mis ideales, soy de la Patria Grande que va de Polo a Polo, de mar a mar», escribió en uno de sus artículos. ¡Qué paradójico y terrible que te maten allí donde te has sentido príncipe, paisano, hermano de los otros, en la propia morada que eliges y que te elige!

Ramón Acín desarrolló una importante labor como periodista desde muy pronto. Tras haber pasado por el estudio de Félix Lafuente, se matriculó en Zaragoza en Ciencias Químicas, pero abandonó pronto la carrera y se trasladó a Madrid en 1910. Vivió la bohemia de la capital y realizó varios cuadernos de apuntes y de bocetos rápidos de personajes pintorescos que hallaba en La Castellana, especialmente. Ya en 1911, colaboró en la revista *Don Pepito* con viñetas y caricaturas con la firma de «Fray Acín». Esa actividad ya no la dejaría nunca. La colaboración en prensa y la pasión por los periódicos constituyeron una de sus aficiones constantes, casi un deber. Acín viajó sin cesar, vivió en Barcelona en varias ocasiones, en Madrid, en Granada, en Toledo (residió en estas ciudades, en concreto, a raíz de la «bolsa de viaje» por dos años que le concedió la Diputación de Huesca) o en París, y eso le permitió escribir y dibujar en diversos medios, y ser cofundador de algunos de ellos como *La Ira* o el decenario *Floreal*, y tener secciones más o menos fijas en *El Diario de Huesca*, en el cual fue toda una institución, *El Ideal de Aragón* o *Heraldo de Aragón*, en el que participó de manera más fugaz, pero también en *El Ebro* o *Solidaridad Obrera*, publicaciones ambas de Barcelona. *La Ira* nació en Barcelona en 1913 y recogía, desde una orientación anarquista, el espíritu revolucionario de «La Semana Trágica» de 1909. El grausino Ángel Samblancat, ideólogo del proyecto, dijo que los integrantes del semanal –«jóvenes de una extremada osadía y de un denuedo sin límites»- aspiraban a que «la política se haga con pasión y con fervor y con ansia y con violencia...». El periódico no pasó inadvertido ni tampoco el posicionamiento de Acín, que recordaría años después: «El año 13, vine por primera vez a Barcelona. Venía de paso para París. Me había largado de casa con mucha melena en la cabeza y pocos cuartos en los bolsillos, y por todo equipado, la *Vida de Pedro Saputo* el de *Almudévar* (pues me habían encargado unos dibujos de este libro)». *La Ira* sólo publicó dos números; era tan incómodo que fue cerrado y sus redactores fueron encerrados por unos días. Acín no perdió el tiempo: hizo viñetas, redactó un artículo mordaz contra la guerra de Marruecos, atacando a los señoritos y burgueses que podían dejar de ir a cambio de dinero. «Id vosotros, soldados de cuota, a Marruecos, a la guerra; sentad plaza, jóvenes hijos de capitalistas, *sportmans* adinerados... Id vosotros, que en vuestros paseos militares por Alhucemas o por Tetuán podréis elegir lugar donde instalar algún hotel para querida mora o moro abultadamente bragado... Id vosotros que estáis acostumbrados delante de las prostitutas a encender vuestros cigarrillos con billetes de

Banco». Este fue un asunto para él particularmente traumático: le dedicó varios artículos en otros medios como *Solidaridad Obrera*, en 1923 y en 1925. Y es curioso, idéntica radicalidad empleó contra los alemanes durante la I Guerra Mundial.

El escritor, el hombre de acción

Acín, pese a que el anarquismo no eludía la lucha en la calle y la violencia y que estuvo detrás de la conjura civil de la Sublevación de Jaca en diciembre de 1930, fue siempre un pacifista. Fermín Galán solía pernoctar en su casa y dejó este recuerdo de los Acín: «Me maravilla cada vez que voy a casa de Acín. Son ideales él, su mujer y sus niñas. ¡Su casa entera! ¡Acín ha encontrado la compañera! ¡Ha tenido suerte!». Katia Acín nos contó una anécdota especialmente emocionante: «Mis padres querían muchísimo a Fermín Galán. Tenían retratos suyos en casa. Cuando fue fusilado, mi madre iba con la madre de Fermín Galán a contratar una misa a la catedral de Huesca, coincidiendo con el aniversario de su muerte. Lo hacía por cariño, respeto y caridad. A veces, íbamos con la señora, mi madre, mi hermana Sol y yo hacia la colina de las afueras, 'Las montañas', donde lo habían enterrado. Mi madre colocaba un redondel de piedras en torno a la tumba, y luego volvíamos. Era un rito emocionante. Mi padre estuvo implicado en la Sublevación de Jaca. Se marchó a Francia para que no lo pillasen, y cuando volvió fue aclamado y aplaudido en Barbastro y Jaca». Ramón Acín era reñidor si se terciaba (ha recordado Katia la discusión a grito pelado que mantuvieron en una ocasión Ramón José Sender y su padre camino del castillo de Montearagón) y en su primera época no se mordía la lengua ni aplacaba la energía del trazo en las viñetas, a las que colocaba siempre una pequeña frase o un diálogo lleno de humor, ironía y escasa aquiescencia con los poderes establecidos. Era anticlerical y antimilitarista. Si al principio parecía moverse en la órbita de un regionalismo un tanto localista, amasado con el baturrismo y el costumbrismo, influido por López Allué, la evolución de Acín no dejaría lugar a dudas. El impulso revolucionario estaría siempre presente, tanto en política como en concepciones artísticas, pero cada vez más sus textos escalaban nuevas esferas de complejidad. Le marcó mucho, al principio, Luis López Allué (que fue alcalde de Huesca, escritor costumbrista y director del *Diario de Huesca*, al que modernizó mucho a partir de 1912) y otras amistades oscenses como Felipe Alaiz, al que había conocido desde niño, Manuel Bescós *Silvio Kossti*, escritor y alcalde también de Huesca, o Ricardo Compairé, el farmacéutico y fotógrafo, con el cual colaboró a menudo: tanto en el diseño de escaparates como en sus trabajos de documentalista de las tradiciones.

Tras aquel primer paso por Barcelona, Acín volvió a Huesca y se incorporó como colaborador con viñetas, caricaturas y textos al *Diario de Huesca*, hasta el punto de que confeccionó algunas de sus portadas de las fiestas de San Lorenzo y dio a conocer algunos de sus proyectos y sueños, que a veces se quedaban sólo en eso, en bocetos, en proyectos que no siempre se llevaban a cabo. Desde sus páginas se atrevió a todo y cuando estaba fuera no podía pasar sin enviar sus crónicas: igual mandaba una crónica sobre un estreno de López Allué en el Centro Aragonés de Barcelona que remitía sus vivencias personales en la ciudad o cursaba una carta pública al autor de *Capuletos y Montescos*. Ya en 1913, con apenas 25 años, explicaba sus intenciones: «Mis artículos tendrán estribillo: serán sonetos con estrambote; cantarán la belleza del paisaje, la excelencia del clima, lo suntuoso de la edificación, la aplicación y el talento de los hombres, la hermosura de las mujeres, el florecimiento del comercio, el encanto del vivir moderno, la grandiosidad del mar, pero al final diré lo que aquel baturro que le enseñaban cosas muy grandes y muy maravillosas: 'Todo está muy majo, pero comparau con lo que hay en mi pueblo...'».

Se anticipó en la defensa de asuntos que siguen de palpitante actualidad, como la emigración, la necesidad de canales de riego para el Alto Aragón, abogó por la unión de

Aragón y de Francia a través del tren de Canfranc (cuya apertura en 1928 glosó), insistió en la necesidad de la repoblación forestal de las serranías y se opuso a la parcelación de la tierra. Amén de otras inquietudes, fue uno de los pioneros en recordar que el Altoaragón, y Huesca en particular, precisaba un sólido fomento del turismo; llegó a solicitar en varios artículos colaboración para publicar la «Guía Turística del Alto Aragón» (en este caso, en 1928, y a través de las páginas de la revista aragonesista *El Ebro*). Eso sí, atacaba a los malos restauradores del patrimonio y narró, con auténtico entusiasmo y conocimiento del paisaje y de la historia, crónicas de viajes por Ansó, Fraga («Sin duda alguna, dos de las emociones más intensas que se pueden gozar y sentir en la vida, son las visitas a las villas altoaragonesas de Fraga y Ansó», escribió en 1923), Alquézar (objeto de un óleo sobre cartón de 1916), Torla, Barbastro, Jaca, Anzánigo, Ayerbe (a su feria le dedicó un óleo sobre lienzo, datado entre 1918 y 1922, una impresionante panorámica inspirada en una fotografía), etc. Nada le pasaba inadvertido: si había conocido a un personaje pintoresco, muy amigo de viajar, como Miguel Navarro, acababa dedicándole unas líneas. Le contó *Silvio Kossti* que había presenciado «un espectáculo maravilloso; un espectáculo fuertemente estético y pleno de emoción»: un entierro en Ansó. Y luego narró él, con hermosas descripciones, a partir de la defunción de Navarro, la ceremonia. E incluso, con una textura más narrativa, contaba historias de animales que parecían fábulas. También el fútbol, que empezaba a llegar a la ciudad con gran fuerza (Katia Acín dijo que lo había introducido su abuelo Joaquín Monrás), fue objeto de su atención en varias piezas. Prefería un campo de deportes a una plaza de toros, y destacaba el valor moral del deporte por encima de la tauromaquia. Y ya que de deportes hablamos, el artista rindió homenaje con mucho humor e ingenio a Valentín Izquierdo que había realizado cinco horas de vuelo en un aparato sin motor.

Además, ofrecía noticias puntuales de personajes que le atraían: desde el pintor Juan Bautista Acher, «Shum», condenado a muerte, hasta Miguel Alarcón, también artista que iba de pueblo en pueblo con sus pinceles, o comentaba la enfermedad del periodista Mariano Añoto, por no citar nombres más conocidos como Joaquín Costa, del cual se sentía heredero, López Allué o *Silvio Kossti* (a los que solía dedicar artículos en los sucesivos aniversarios de su muerte), Félix Gazo, Félix Lafuente o sus múltiples amigos anarquistas. Hasta fue capaz de reclamar la oportunidad de que Huesca celebrase el centenario de Beethoven con audiciones de sus piezas musicales. En su sección «Tríptico» leíamos en 1927: «Goya y Beethoven. He aquí dos vidas paralelas para un nuevo Plutarco. Los músicos oscenses tienen la palabra. Una audición bien ensayada de obras de Beethoven, no es mucho pedir; pónganse al habla para ello con don Pedro Montaner, que en cosas de Beethoven, en nuestro pueblo, es su profeta». Sol Acín contaba que su madre solía tocarles el piano antes de irse a la cama y que su compositor predilecto era Mozart. Katia incrementaba esa lista con otros nombres: «Antes de acostarnos nos interpretaba a Mozart, Granados y Chopin. Era una moderna: jugaba muy bien a tenis».

Ramón Acín poseía una gran facilidad como escritor. Su estilo sencillo y elegante y su fértil imaginación lo mismo le inspiraban un artículo abierto sobre la lluvia que le permitían redactar la trágica crónica de la muerte de un espectador con el estoque del torero. O era capaz de remitir un artículo en 1935 –que tendría, dicho sea de paso, gran eco- en el cual se proponía para alcalde de Huesca. Le respondió con entusiasmo María Cruz Bescós, hija de su finado amigo Manuel Bescós, que recogía el guante y le etiquetaba de «Artista, genio creador, forjador de ilusiones, hombre de imaginación». Acín, y así lo hizo hasta el final de sus días, se erigía en defensor de la libertad y del anarquismo, se declaraba «enemigo irreconciliable» en el campo de las ideas políticas de sus amigos comunistas, y apenas ocho meses antes de morir escribió uno de sus mejores artículos antibélicos en el que se oponía tajantemente a la guerra de Abisinia.

La vida, el arte, la política

Los escritos de Ramón Acín, acompañados la mayoría de las veces de sus dibujos, contemplan otros asuntos recurrentes: evoca una y otra vez juegos de infancia, vinculados al tiovivo, a los Gigantes y Cabezudos y la vivencia íntima de la ciudad; aunque también recrea otros instantes de su juventud, tanto en Barcelona como en Madrid o París. Nos pareció especialmente significativo un artículo-necrológica de 1930 dedicado al doctor Pedro Aznar: «Hace unos pocos años que en el café de La Rotonda, de París, solíamos encontrarnos, entre otros camaradas, el doctor Perico Aznar, Luis Buñuel, el cineasta, y yo; los tres aragoneses. Llegábamos al café de los museos, de los laboratorios, de los estudios, de las galerías de arte. En nuestro *carnet de Europa*, cada día habíamos anotado un nuevo saber y una nueva inquietud y cada día teníamos más fe en nuestra firmeza y en nuestros caminos. Cada uno fue por su lado y ya no habíamos vuelto a reunirnos los tres para recordar los momentos de la Rotonda. (...) Pedro Aznar ha encontrado la muerte antes de llegar, pero la muerte le ha cogido en su camino recto. Sencillo, humano, que vale tanto como haber llegado. Amigo Buñuel: Tornémonos nidos de gusanos, antes que torcer nuestros caminos, comenzados caminos: caminos rectos, sencillos, henchidos de independencia y de humanidad». Ya sabe el lector de sobras la relación entre Buñuel y Acín: el oscense le regaló una parte del premio de un billete de lotería para que rodase, entre abril y mayo de 1932, el falso documental «Las Hurdes. Tierra sin pan», inspirado en la realidad y en los estudios del profesor Maurice Legendre. Y en 1933, recién publicado su libro *La voz apasionada*, con prólogo de Antonio Machado, Acín presenta a sus paisanos al poeta y marino oscense Julio Castro, que pasaría a la historia con el nombre de Julio Alejandro de Castro, guionista de Buñuel en seis películas y dramaturgo de enorme mérito en la España de la primera posguerra. No podemos dejar al margen de este apartado tan personal, la elegía a su hermana Enriqueta, fallecida en junio de 1936. «Mi hermana era un gran corazón. (...) Mi hermana Enriqueta guardaba, del primero al último, todos los recortes de mis artículos, cosa que, más quizá por sobra de abandono que por falta de vanidad, no lo hacía yo. Había que tener el cariño sin límites que ella me tenía, para ser guardador de cosas de tan poca monta. (...) Cuando la vida termine en la faz de esta pobre Tierra, fallado por todos los soles y todos los mundos que alumbren y rueden, debería celebrarse un concurso que premiara a los buenos hermanos. Y todos veríais en el más allá, que la sombra de mi hermana Enriqueta y la sombra mía, cogidos los dos de sus manos de sombra, avanzaban tranquilas, serenas, seguras, recogiendo el mejor galardón».

La selección de algunos párrafos de Ramón Acín prueba la calidad y la limpidez de su prosa, su sentido afectuoso, la precisión de sus conceptos, su voluntad de comunicación y su hondura mezclada con un humor muy peculiar. Sol Acín nos dijo aquella tarde: «Siempre he pensado que mi padre tenía un gran sentido del humor, una intuición inmediata y yo me imagino que poseía una gracia especial para contar las cosas, casi un modo de interpretación. Recuerdo una anécdota que me contaron: En una ocasión, gente muy importante de la política discutía acaloradamente y él permanecía callado. De pronto se dirigieron a él y le preguntaron: 'Acín, ¿y tú qué opinas?'. Respondió: 'Hay que adecentar las cárceles'. Tenía un humor fino, aragonés, con una gracia especial y una cierta picardía. Era muy buen psicólogo y hablando con él, el interlocutor se sentía escuchado. Comunicaba».

La libertad y Goya

Nos quedan otras vertientes decisivas del escritor Ramón Acín. Sus textos políticos, que no se andan por las ramas: ya hemos hablado de sus posiciones anticlericales o antimilitaristas (mantenidas desde 1913 hasta su muerte), hizo crónicas de mítines como

el de Lerroux en Huesca en 1923, eso sí, su comentario fue crítico desde las primeras líneas: «De nuevo ha venido Lerroux, como hace veinte años, a que nos calemos el gorro frigio, pero hoy no encuentra un dios que se lo cale; están en quiebra las boinerías, las coronerías, las morrionerías, las gorrofrigerías (pasen las palabrejas) porque estamos en tiempos de llevar la cabeza despejada y libre, sin enseñanzas carnavalescas, distintivos de la misma farsa y disfraces del mismo baile». Habló de desavenencias ideológicas con Andrés Nin y Joaquín Maurín, que no contaminaban el afecto fraternal que les profesaba a ambos, o publicó numerosos artículos sobre su palabra favorita: libertad. Decía en 1932: «La libertad relegada, pero la más sugestiva, la libertad enaltecida por excelencia (íntimamente, como la anterior colectivamente) es la libertad especulativa. Libertad subjetiva que hace al hombre libre, bellamente libre... Modera los 'espíritus libres' de Nietzsche. La libertad moral es incompatible con las tinieblas cerebrales».

La práctica de la libertad era también decisiva en la enseñanza: él se sentía inmerso en la corriente de la Institución Libre de Enseñanza, de la cual escribió, y la llevó a la práctica en la Escuela Normal de Huesca, tal como han recordado amigos y alumnos como los pedagogos Félix Carrasquer, Evaristo Viñuales y Francisco Ponzán. Escribió Viñuales: «Su campo pedagógico no se encerraba solamente en las aulas, ni en su estudio, ni en sus lecciones. Era abierto a todos los vientos como su alma de artista rebelde y de idealista consagrado. Un verdadero pedagogo, que enseñaba en clase, en su casa, en el café, en la calle... en la vida, oreada y clara como noche de luna (...) que sabía poner tal dulzura en los reproches, que a nadie enojaba y a todos convencía... (...) Fuiste un hombre que naciste para amar y que has sido víctima de tu sublime gran amor». Ponzán lo recordó así: «Me indicabas que si la verdad podíamos considerarla como la cima de una montaña, al elegir la senda para llegar a ella, eligiera la recta sin temor a los obstáculos, aunque en el camino dejara jirones de mi existencia». Carrasquer recuerda unas palabras que, «en síntesis», le dijo Acín en un café oscense, que resumen de la evolución de su pensamiento y de sus actitudes desde los tiempos de *La Ira*: «A mí me parece que es más rentable y a la vez susceptible de aportarnos íntima satisfacción, intentar atraernos a las gentes por la fuerza de nuestros razonamientos, que expuestos con ademán seguro y resuelto pero exento de nerviosismos y estridencias y permaneciendo abiertos siempre al diálogo con todo el mundo, nos harán acreedores a la confianza y respeto de quienes no nos comprenden todavía y habremos ganado la batalla al egoísmo y a la indiferencia que predominan por doquier».

Decíamos algunas líneas más arriba que Ramón Acín no había sido un teórico del arte. No lo fue ni lo pretendió, pero no era un inconsciente. Tenía su formación, enriquecida constantemente gracias a su ansiedad de conocimientos y a su desvelo; leyó, vio y aprendió sin descanso. Asumió compromisos constantes como verifica la evolución de su propia obra artística, jalonada de admirables intuiciones y logros adscritos al lenguaje de las vanguardias y a la modernidad sin paliativo alguno, y los asumió en sus escritos en prensa o en la presentación de sus exposiciones. Un ejemplo muy claro y si se quiere colateral, que data ya de 1920, es el «Manifiesto dirigido a los jóvenes de Huesca para la creación de una *Agrupación libre*» que, según Acín, «no tendrá otra finalidad que luchar contra todo lo viejo y caduco, contra la injusticia y la inmoralidad, contra los políticos de la vieja escuela, contra los que se opongan al avance de las nuevas corrientes democráticas que invaden el mundo y que son savia y vida para los pueblos». A primera vista, este parece un manifiesto claramente político, pero el autor no olvida la cultura. «Tomamos por bandera el amor a la cultura, el culto de la fraternidad y de la libertad, y así el fracaso nunca será con nosotros: podremos ser pocos, más entonces tocaríamos a más amor».

Y donde mostró su entereza y su audacia fue en los actos para la celebración del Centenario de Goya. Defendió la figura del artista de Fuendetodos, el nuevo arte y el edificio racionalista del Rincón de Goya, y criticó los fastos vacuos (corridas de toros, conferencias, bailes, cohetes, exposiciones...) y la soberbia de algunos. «Ni se ama a

Goya, integralmente me refiero, ni se le comprende; o, lo que es peor, no se le quiere comprender. Contrasta la valentía y desenfado de él con la cobardía más beata de los más panegiristas. No le presentan como es, sino como quieren que sea. Antes que aceptar su rebeldía no dudan en presentarlo como inconsciente de sus juicios extremos. Pero: 'Lo que eres, eso eres'. El Centenario de Goya debió haberse celebrado en silencio. Se le ha despertado y va a creer que se celebra el primer aniversario de su muerte (...) Como no echen triple llave a su sepulcro de San Antonio de la Florida, Goya se nos va otra vez a Burdeos». Y en cambio elogió el papel de los artistas aragoneses y se mostró entusiasmado con el Rincón de Goya: «...quedará como ofrenda de un puñado de artistas aragoneses que lo patrocinó y lo impuso, ese edificio sencillo y bello, que el arquitecto Mercadal, nuevo, tectónico, cubista, hijo de su tiempo y como Goya más allá de su tiempo, levantó en Zaragoza, en el Rincón de Goya (rinconcico y gracias, Maestro), en el Gran Parque Primo de Rivera». Y es especialmente emocionante leer su defensa del monumento y su conocimiento de diferentes teorías arquitectónicas, que le permiten negar que ese edificio pertenezca al furgón de cola de la arquitectura. «Los artistas aragoneses sentimos gran placer en haber puesto el primer jalón en España con este Rincón de Goya, que, con los insultos y pedradas que recibe de la estulticia andante, es el San Esteban, el protomártir de la nueva arquitectura española».

He aquí un paseo por la obra periodística de Ramón Acín, contaminada de todas sus preocupaciones: la vida cotidiana, sus paisajes oscenses, su propia biografía y el amplio círculo de amigos en el que se movió, la justicia social, la denuncia, el amor a los parias, la pedagogía, el arte, la modernidad, la guerra. Una obra dispersa, considerable y valiente, que le define y le autorretrata: constituye un afluyente más de ese gran tronco de conocimiento y de sensibilidad, de pasión e intensidad, que es el hombre total, Ramón Arsenio Acín Aquilué, aquel creador infatigable al que le arrebataron la vida junto a las tapias del cementerio, hacia las once de la noche, un caluroso seis de agosto de 1936. Con esos disparos que multiplicaban las tinieblas del mundo se interrumpía un fogonazo en expansión de arte, ternura y vida. No fue la única existencia truncada, no, hubo casi un millón de muertos y cientos de miles de historias personales incomparables, pero Ramón Acín era único. Tenía un sitio entre nosotros y era imprescindible. Y por eso resulta imposible olvidarlo.

ID: LMB 08

Título: El humo ciega los ojos

Autor: Ignacio Guelbenzu

Fecha: mayo-2003

Origen: Catálogo de la Exposición “Ramón Acín”, 2003

Desde las brumas finiseculares del ochocientos surge la figura de Ramón Acín en la pequeña ciudad de Huesca, personaje poliédrico, montaraz y rigurosamente humano, cuya incesante actividad adentrará sus realizaciones y logros en las más radicales propuestas de la vanguardia, tanto ética como estética, del primer tercio de siglo, en una España convulsa y agitada que se resistía a su propia contemporaneidad.

Esta voluntad transformadora se impone en todos los ámbitos de la creación con la necesidad de lenguajes vinculados a las nuevas realidades de la sociedad contemporánea. Las creaciones arquitectónicas y decorativas en la segunda mitad del siglo XIX se basaban en reinterpretaciones de los estilos históricos, reducidos al nivel de curiosidades pintorescas, folclóricas, literarias y casi siempre decadentes, realizados en cadena por un nuevo potencial tecnológico e industrial mecanizado y unas nuevas distribuciones comerciales; así los muebles y objetos de todo estilo, producidos en cadena, sustituyen a los artesanales y llegan a casi todo tipo de hogares, mostrándose en las revistas ilustradas con variada publicidad, muebles y objetos desde el renacimiento italiano o el gótico tudor a todos los Luises franceses, en un eclecticismo de saldo. Fue en Inglaterra, como gran potencia industrial, donde surgieron las primeras reacciones, surgiendo grupos de escritores y artistas, desde Willian Morris (1834-1896) y John Ruskin (1819-1900), a la creación del grupo en 1880 ARTS GRAF: “cada uno de nosotros tiene el compromiso de vigilar y custodiar el ordenamiento del paisaje terrestre, cada uno con su espíritu y sus manos”, escribía Morris en ARTE Y SOCIALISMO, minando en su base la antigua distinción entre arte puro y arte aplicado, entre artes mayores y artes menores. Este movimiento se adhería al socialismo y sus miembros se autodefinían como “obreros del arte”, enunciado nada exacto pues renunciaban a la producción industrial y a lo que hoy denominaríamos nuevas tecnologías, aplicando exclusivamente métodos artesanos. Estos primeros grupos se difundieron por Inglaterra, Francia, Austria, Alemania, etc, los nuevos vehículos de información. Paralelamente divulgaban las ideas y experiencias, revistas como Ver Sacrum (de la secesión vienesa) L’art moderne (Bélgica) Juger (Munich) Art et decoration (París) o Joventut (Barcelona), estas publicaciones divulgaban las nuevas estéticas por todos los rincones europeos y americanos.

Ramón Acín no permaneció ajeno a estas influencias iniciales que afirmará aún más con su militancia en el anarquismo y su búsqueda de un arte social y global en ámbitos tan diferentes como el mundo gráfico, el diseño, la pintura, la arquitectura, la escultura o el cine. Estéticamente a lo largo del tiempo se adecuará en sus diseños a los modelos imperantes, desde el eclecticismo y modernismo hasta el racionalismo, aunque lo más afín a su estética pudiera ser el estilo secesión vienesa de la Wiener Werkstätte, origen de una cierta reducción del diseño al elemento lineal, o en el complejo desarrollo de las experiencias que englobando influencias diversas y distantes entre sí, desde el neoclasicismo al cubismo, lleva en la inmediata postguerra del 14 a la fijación del estilo Art-Deco, con el que Acín mantiene en sus creaciones cierta relación y del que tomará

algunos elementos de moda en dicho estilo, como las pajaritas (o las no realizadas Jirafas), en una de sus primeras libretas de dibujo de 1899-1900, junto a trazados de lacerías, adornos de rejería, balaustradas, marcos, espejos y ajuares religiosos, en una lámina con estudios de plantas y perspectivas de varios poliedros.

Más significativa es la que representa un reloj, una silla, velador y sillón con vista lateral, lámpara y espejo, todo en el estilo y manera de la compañía Gebrüder Thonet A.G. (creada en 1849 en Gupendorf cerca de Viena), pionera del diseño y producción del mueble a nivel industrial, lo que para la Huesca de esos años no dejaba de ser novedosos.

Su relación con su maestro y amigo, el pintor Lafuente, y ciertas modas por un lado folclóricas y por otro regeneracionistas, harán que valore los muchos oficios tradicionales y las artesanías populares, dentro de unas ideas que con el tiempo llevarán a la creación de las escuelas de artes y oficios. Y eso que a Acín se le puede considerar un autodidacta e incluso impulsó un proyecto de museo de artes tradicionales de Aragón.

Como dice Felipe Alaiz en "Vida y muerte de Ramón Acín": "Fue entonces cuando Ramón y yo proyectamos organizar un museo de oficios en Aragón. Todo lo llevaremos allí -dijo-, todo; vajilla de Naval, mantas tejidas a mano de Javierre, en pleno Pirineo; cuchillos de Sástago; basquiñas altas de Hecho y Ansó; botijos de Peñalba; trajes de Alcañiz, de Fraga, de Caspe, que parecen inspirados en Asiria; tenazas de hogar; calderetas y "colgallos" que son poesía de hierro y se encuentran aún por los pueblos: arcos de labranza; los romances comarcales de Franco Oliván Cucaracha, Pedro Saputo y Tiraneta; calcillas negras de los labradores medianos y blancas del pueblo; ceñidores de testa y gorros de lana de cordero negro..."

Mantuvo una postura beligerante con la destrucción y mala restauración del patrimonio y el uso y el abuso de la iglesia respecto a sus propiedades.

Parte de esto se refleja en su gusto por el arte religioso, su dibujo de altar barroco (retablo) de 1927 o el otro retablo convertido en librería, presidido por una escultura de San Jorge o las esculturas pirenaicas reunidas en su casa de la calle de las Cortes n.º 3 de Huesca, ambiente reflejado en una fotografía del estudio de 1930 y en un apunte de biblioteca.

A la tendencia etnográfica corresponde el diseño Leonardesco y misterioso de una devanadera con recipiente inferior para botellas y las misteriosas palabras: palos, cristal, hielo.

En sus primeros años estuvo al corriente e influenciado por los flujos decorativos del modernismo, como queda de manifiesto en los bocetos para decoración del techo de un teatro de 1908, el de la embocadura de un teatro de 1911, o el boceto de un biombo para "mi hermano Santos" de este mismo año. En esa tendencia podrían clasificarse los bocetos de lámparas y candelabros diseñados al dorso de una carta comercial de la Librería de arquitectura y artes decorativas Casa Cuetos de Barcelona. O el diseño de silla de madera a lápiz y acuarela con un aire entre lo pirenaico y con sus cortinillas de tela que le dan un extravagante aspecto que lo aproximan a realizaciones de Bugatti.

Dentro de estas tendencias se pueden enmarcar los dibujos para la decoración de una moldura que repiten el motivo de escudo, lanza y espada en la cantonera, uno de 1907 y otro el 20 de abril de 1908, o el posible diseño para medalla de Fernando el Católico de 1912.

Otros diseños de ámbito difícilmente clasificable pero característicos de su personalidad son sus trabajos para juegos, tanto de caballitos de balancín, juegos de la rana, peces recortables para juegos de pesca, un juego geográfico con el mapa de África etc, el dibujo del esqueleto o el armazón de madera de un muñeco de vestir (santo o gigante). Uno de los gustos que atrajo en mayor medida a Acín fue el arte japonés, que coleccionó por diferentes estampas o ilustraciones, como el interior de una casa japonesa por R. Sorribas. Esta influencia y su afiliación y defensa de las tendencias racionalistas, como

demostró en su alegato a favor del proyecto del Rincón de Goya de Borovio, motivarán un cambio estético hacia una línea más depurada. Esto le dará sus mejores resultados allí donde la función se impone al sentido plástico, así el diseño de una silla para niños pequeños o, todavía mejor, los de la mesa o tablero de su estudio, con un ingenioso mecanismo transformable.

Lo dicho queda menos patente en otro tipo de realizaciones, quizá por la influencia recibida en sus viajes parisinos de 1926 y 1931 de la tendencia en boga (el movimiento Art-Deco), de la que se nutre su diseño de un mueble para comedor con estantes y nicho con estatua, que participa absolutamente de sus postulados para monumentos urbanos. Como el proyectado monumento para los sublevados de Jaca, Gabriel y Galán, dentro de un juego donde la geometría de la arquitectura siempre arquitrabada contiene elementos escultóricos serpenteantes y curvilíneos. Incluso la arquitectura se hace mueble, como el monumento a Luis López Allué, que, en definitiva, son dos bancos que convergen. Este juego donde las diferentes funciones se confunden, queda reflejado en los diseños para sujetalibros que en realidad son unos retratos de Silvio Kossti, o los dibujos para jardines donde los recortados de mariposas o lagartijas solamente son visibles desde el cielo.

Un cielo nublado por el humo del tiempo, de los cigarrillos de las tertulias de los cafés, de los coches, de los trenes, de los viajes con su billete de delegado, junto al pijama y al cepillo de dientes, ha facturado estas cosas de arte semiburgés...

ID: LMB 09

Título: Biografía de Ramón Acín en su contexto histórico

Autor: Miguel Bandrés Nivelá

Fecha: mayo-2003

Origen: Catálogo de la Exposición “Ramón Acín”, 2003

1888

El 30 de agosto, en Huesca, nace Ramón Arsenio Acín Aquilué. Es el cuarto hijo de Santos Acín Mulier y María Aquilué Royan. Son sus hermanos Santos, Ascensión y Enriqueta. Su padre ejerce como ingeniero agrimensor en Huesca y su madre es maestra de Primera Enseñanza aunque no ejerce. La familia vive en la oscense calle Cortes, 3, en la solariega y conocida casa de los Ena.

1889

19 de abril muere su hermana Ascensión Acín a la edad de 15 años.

1890-1899

Realiza sus primeros estudios en Huesca. No se dispone de muchos datos de estos años pero se sabe que pasaba los veranos en Bailo con su tío Ramón Acín Mulier y con su prima Ana María. Muchos de sus primeros apuntes son de los paisajes y las casas de Bailo.

1900-1906

El 27 de septiembre aprueba el examen de ingreso de bachillerato e ingresa en el Instituto de Segunda Enseñanza de Huesca.

Asiste a las clases de dibujo del pintor oscense Félix Lafuente.

Obtiene el Grado de Bachiller.

1908

Comienza los estudios de Ciencias Químicas en la Universidad de Zaragoza.

Realiza varios apuntes de personajes.

Asiste a la Exposición Hispano-Francesa. Se conserva un carné a nombre de «Ramón Acín, expositor de arqueología de Huesca».

En el verano pasa unos días en Loarre.

1909

Abandona los estudios de Ciencias Químicas y regresa a Huesca.

Se libra del servicio militar (figura como «exceptuado») posiblemente por ser hijo de padres ya ancianos.

1910

Estancia en Madrid. Meses de vida bohemia. Reflejo de esta estancia son varios dibujos y pequeños cuadernos de apuntes con personajes y tipos del Madrid de la época.

Dibujo en prensa oscense con motivo de las fiestas de San Lorenzo.

1911

En agosto realiza una ilustración para las Fiestas de Huesca.

El 31 de diciembre primera colaboración gráfica en prensa en el semanario satírico madrileño **Don Pepito** con «La víctima de la semana» firmando por primera vez como «*Fray Acín*», firma que mantendrá durante todo el año de 1912 en sus colaboraciones en prensa.

1912

En enero se ocupa de la sección *Notas humorísticas* en **El Diario de Huesca**. En la portada de este periódico aparecen sus dibujos de humor. Sus primeras notas humorísticas, «Supresión de los consumos», aluden a temas de actualidad pero pronto introduce personajes y situaciones de un desenfadado baturrismo «Filosofía baturra», «Paliques baturro», «Amor andaluz y amor baturro», «Licencia de caza», «Semana Santa en Huesca»...

Alejado de la temática costumbrista realiza colaboraciones gráficas en el periódico oscense **El Porvenir** y para el semanario republicano oscense **El Pueblo** que comenzaba a editarse este año, «Juego sucio» y «Cortesía pura». En **Vida Socialista** «El año presente» y «Todo es despertar».

El 4 de febrero **El Diario de Huesca** publica «Los jóvenes liberales», primeras caricaturas de personajes en prensa, en este caso Manuel Lloréns y el doctor Romera. Diseña para este periódico varias cabeceras para columnas de sus compañeros periodistas.

En mayo ilustra la portada del libro de poemas «Abril» de Eyaralar y Caso y con prólogo de López Allué. Incluye también las caricaturas de los autores.

En agosto ilustración para las Fiestas de Huesca.

1913

El 23 de marzo **El Diario de Huesca** en notas de sociedad dice que *Fray Acín* salió ayer para Jaca.

En julio planea ir a París pero se queda en Barcelona y funda junto a Ángel Samblancat y otros (Federico Urales, Fernando Pintado,...) el periódico semanal **La Ira Órgano de expresión del asco y de la cólera del Pueblo** en cuya primera portada del 18 de julio aparece su viñeta *Hacia otros cielos* donde cambia de firma y sólo escribe su primer apellido (esta firma la mantendrá hasta 1916) y en el interior del periódico su primera colaboración escrita en prensa «Id vosotros», artículo en contra de la guerra con Marruecos. Para el segundo número del semanario del 26 de julio escribe «No riáis», una dura crítica a la Iglesia como institución. Tras este segundo número es cerrado el periódico y encarcelados sus redactores.

En agosto, tal vez durante las fiestas de San Lorenzo, **El Diario de Huesca** publica la primera colaboración escrita de Acín con este diario, «Claveles».

El 10 de agosto diseña a todo color la primera plana de **El Diario de Huesca** para el día de San Lorenzo y también la primera página del Programa Oficial de las Fiestas de Huesca y otra ilustración más sencilla en **Diario de Avisos de Zaragoza**.

El 14 de agosto aparecen publicadas en **Esquella de la Torratxa** de Barcelona las viñetas «Guardant la fabrica» y «L'assistant» y «La senyoreta».

Finales de agosto asiste a una fiesta en el Centro Aragonés de Barcelona junto con Tomás Tusó, otro redactor de **La Ira**. De sus vivencias en Barcelona cuenta en un artículo que aparece publicado en **El Diario de Huesca** «Yo en Barcelona».

En septiembre se estrena en el Centro Aragonés de Barcelona la obra de López Allué «Buen Tempero». Acín se encarga de la dirección de los ensayos por encargo de su autor y escribe la crítica en **El Diario de Huesca** «Buen Tempero en Barcelona».

En noviembre la Diputación de Huesca le concede una pensión (1000 pesetas anuales) para ampliar sus estudios artísticos. Durante 1914 y 1915, gracias a esta pensión,

alternará su residencia entre Madrid, Toledo, Zaragoza, Barcelona y Granada. En diciembre ya está en Madrid, desde allí envía un artículo a **El Diario de Huesca** titulado «Yo no he estado en Madrid» donde aparece una autocaricatura.

1914

Desde Madrid envía para **El Diario de Huesca** «La Gioconda» en enero, «Revoltijo» en febrero, «Venus y Cupido» en marzo.

En abril está en Huesca. Este viaje coincide con la organización de un festival taurino en beneficio del Sindicato de Iniciativas y es designado para participar como picador, junto a Lloréns, Pellicer, De Caso y Rafael Carderera. Esta becerrada, celebrada el 21 de mayo, debió impresionar mucho a Acín por la extremada y sangrienta violencia desarrollada en el ruedo. El 4 de junio publica el artículo «Nuestros caballos de picar».

Desde junio escribe regularmente en la columna de **El Diario de Huesca** *Con cursiva del diez*.

En diciembre, de camino a Granada, viaja a Madrid y a Toledo.

1915

Desde finales de enero fija su residencia en Granada durante unos meses. Aquí realiza un óleo de grandes dimensiones, testimonio de su labor como pensionado, «Granada vista desde el Generalife».

En marzo entrega en el Ministerio de Instrucción Pública de Madrid una instancia de solicitud de oposiciones a profesor de Dibujo.

En la Exposición Regional de Arte que se inaugura el 17 octubre en el Casino Mercantil de Zaragoza, Acín participa con una obra (un paisaje), junto a otros expositores como Barradas y Anselmo Gascón de Gotor.

Los últimos meses los pasa en Madrid y desde allí envía en septiembre las obras realizadas durante estos dos años de pensionado. A primeros de octubre son expuestas en la Diputación de Huesca.

1916

En enero vuelve a Huesca y ocupa la plaza (el 18 de enero) de Profesor Especial interino de Dibujo de las Escuelas Normales de Maestros y Maestras de Huesca.

En febrero el periodista Fritz, a petición de Acín, le presta unos días su columna en **El Diario de Huesca** *Día tras día*, así, el 8 de febrero artículo recordando a Joaquín Costa en el V aniversario de su muerte titulado «El del maestro», el día 9 «¡Difícil tarea!» y el 11 «¿Qué traes para el Ogro, mi señor?».

En noviembre marcha a Madrid y permanece allí hasta mayo de 1917. Copia pinturas en el Museo Nacional.

1917

En Madrid vive en el torreón de la calle Velázquez, curioso lugar que más tarde cede a Ramón Gómez de la Serna. Visita la Residencia de Estudiantes y se ejercita en la reproducción de obras del Museo del Prado, tal vez Acín prepara las oposiciones para profesor de Dibujo.

Las Navidades las pasa en Huesca pues el 6 de enero **El Diario de Huesca** publica en la primera página una ilustración de Acín a dos tintas, negro y azul sobre fondo blanco, y un artículo, firmado por él, «Juguetes y martillos», en el que dice haber visto a Alejandro Ber, secretario de este periódico, vestido de Rey Mago repartiendo juguetes a los niños.

Regresa a Huesca en mayo. El 29 de este mismo mes muere su padre Santos Acín Mulier.

En junio viaja por el Pirineo aragonés para hacer fotografías junto a Ricardo Compairé.

El 12 de julio gana por oposición la plaza de profesor de dibujo en las Escuelas Normales de Maestros y Maestras de Huesca.

Para agosto realiza la portada del programa de Fiestas de San Lorenzo.

En noviembre publica en **El Diario de Huesca** «Las barcas de Caronte» aludiendo al mal emplazamiento de las ferias de San Andrés en la plaza de Camo, donde en estas fechas de invierno, se siente con crueldad el frío, y especialmente los niños.

El 15 de diciembre publica en **Ideal de Aragón** «Cubero, el rezagado».

Posiblemente, aunque no hay suficientes datos contrastados, se afilia a la C.N.T.

1918

Escribe en el semanario zaragozano de tendencia republicana **Ideal de Aragón** y en **El Diario de Huesca**, varios artículos de marcado contenido regionalista y popular. Recuerda en **Ideal de Aragón** a Joaquín Costa en el VII aniversario de su muerte con el artículo titulado «La lápida».

En **El Diario de Huesca** el artículo «Cristos-Judas. Para Demócrito» y el mismo artículo lo reproduce en **Ideal de Aragón**, donde muestra una postura contraria al centralismo, hace una crítica severa al regionalismo catalán propugnado por Cambó y defiende una situación federalista.

Muestra la amarga visión del desastre final de la Guerra Europea en **El Diario de Huesca** «Elegía de las arboledas tronchadas». «El nazareno abandonado».

En marzo corto viaje a Madrid por cuestiones sindicales. Durante este viaje es testigo de una huelga y la describe en el artículo de **El Diario de Huesca** «Del Goya de los aguafuertes».

Por el establecimiento de la jornada laboral de ocho horas en España publica el 1 de mayo un artículo en **Ideal de Aragón** «8-8-8. A Luis Bonafoux» donde aparece una ilustración («Lamentaciones de un cráneo socialista») y una autocaricatura. Un mes más tarde «Flores de trapo» criticando la hipocresía de ciertos festejos benéficos como la Fiesta de la Flor; acompaña al artículo un dibujo.

Del 28 de junio al 1 de julio, Congreso de la CNT en Sans, Barcelona.

En septiembre redacción en Huesca del «Manifiesto Jóvenes Oscenses» para formar la *Agrupación Libre* que llevará por nombre *Nueva Bohemia* y estará abierta a cuantas personas simpaticen con las ideas republicanas sin distinción de tendencias.

1919

En marzo, junto a Felipe Alaiz edita en Huesca la revista decenal **Floreal** que, con una tirada de mil ejemplares, durará hasta 1920. Acín escribe en las secciones que llevan por nombre «Espigas rojas» y «Florelicas».

Este año comienza la serie de dibujos «La ciencia Boche es invencible».

En julio colabora en el primer número de **Revista de Aragón** fundada por Alaiz. (Inencontrable)

Desde finales de 1919 hasta 1922 colabora con el semanario sindicalista de Lérida, dirigido por Maurín, **Lucha social**. Acín firma con su nombre o a veces con el seudónimo de «Espartaco».

El 10 de diciembre presenta una ponencia sobre prensa y propaganda en el II Congreso de la CNT celebrado en Madrid en el teatro de la Comedia al que acude como delegado sindical del Altoaragón y donde defendió la ponencia «Los deberes de los periodistas y el apoyo de los obreros». Allí conoce, entre otros, a Andrés Nin.

1920

Publica varios dibujos humorístico-críticos en **El Comunista** de Zaragoza, «El pavo patronal», «Después de la guerra» «Dios y Jesucristo en la montaña» y «Limpias en invierno». También reproducirá en este semanario zaragozano un artículo de su sección

Espigas rojas apoyando a los compañeros anarquistas encarcelados por realizar campaña en defensa de los participantes del asalto al cuartel del Carmen de Zaragoza el 9 de enero de 1920.

En marzo participa en la Exposición de Humoristas celebrada en Madrid, Acín presenta dos dibujos: «Limpias en invierno» y «En el fondo del mar».

En abril edita una colección de seis tarjetas postales, con dibujos de humor y críticos, alusivas al II Congreso de Historia de la Corona de Aragón, celebrado en Huesca del 26 al 29 de abril y organizado por Ricardo del Arco.

1921

Escribe para el semanario sindical **Lucha Social** de Lérida el artículo «Otra procesión», refiriéndose a la celebración del 1º de Mayo en Madrid. También los artículos «Claveles» y «La represión, forja de héroes».

El 29 junio conferencia de Acín en el teatro Principal de Huesca y proyección en una pantalla de sus 32 dibujos de *Las corridas de toros en 1970*.

Colaboración en el primer número del nuevo semanal de los lunes de Huesca **La Prensa** con «E pur si muove».

En diciembre Exposición de Arte Aragonés en el Centro Mercantil de Zaragoza. Junto con Martín Durbán, Sánchez Sarto, Félix Burriel, José Bueno y otros, Ramón Acín expone unos cuadros a lápiz que llevan por título común «Guerra a la guerra», otro a lápiz con el título «El Barbarote» y una acuarela titulada «Un jardín».

Con motivo de la clausura de la Exposición de Arte Aragonés (27 de diciembre) da una conferencia en el Salón de Fiestas del Mercantil de Zaragoza. Título: «Del arte, del humor, de la gloria, de los toros y otras zarandajas», donde proyecta en una pantalla sus 32 dibujos de *Las corridas de toros en 1970*. Ese mismo día por la noche una veintena de pintores, escultores y literatos le ofrecen una cena por el éxito de su conferencia en el Mercantil.

1922

El 7 de enero sale publicado en el periódico conservador **La Tierra** un artículo humorístico que recoge los regalos recibidos de los Reyes Magos por algunas personas de Huesca y entre ellos Acín: «Una muñeca, pero que muy gitana, que le hace olvidarse de papá Lenín.» En referencia a su noviazgo con Conchita Monrás.

El 6 de marzo, conferencia de clausura de la «Exposición de Postales a beneficio de los niños rusos».

En marzo participa en el concurso del **Heraldo de Aragón** de Caricaturas y Monos. Seis de sus dibujos o «monos» son premiados con doscientas pesetas y publicados en el periódico entre abril y junio. Este periódico seguirá publicando ocasionalmente algunos de sus dibujos y viñetas. Una de estas viñetas «Las ganancias del labriego» es publicada en la revista zaragozana **Athenaeum**.

En junio realiza un artículo en **El Diario de Huesca** del que no se conserva el título, en el que alude al homenaje que se quiere preparar para el jotero «el Chino», Teodoro Sanagustín, a causa de su marcha de Huesca. Este mismo mes otra colaboración para el semanario sindical **Lucha Social** de Lérida con el artículo «Lenguaje iconoclasta».

En junio y julio publica en **El Sol** de Madrid varias viñetas con el nombre «Caricaturas aragonesas».

Realiza las ilustraciones, vistas de Huesca, para el libro de Ricardo del Arco «Las calles de Huesca», publicado a finales julio.

En octubre, abre una academia particular de dibujo en su casa de Huesca.

El 22 de diciembre muere su madre María Aquilué Royán.

Este año hace el relieve en barro de López Allué que más tarde, en 1928, se pasará a bronce.

1923

El 6 de enero (sábado), contrae matrimonio en Huesca con Conchita Monrás Casas.

El 12 de marzo, (huelga general en Huesca) mitin pro presos junto a Manuel Buenacasa dos días después del asesinato de Seguí en Barcelona.

Desde marzo hasta septiembre (13 septiembre es el golpe de estado de Primo de Rivera), publica sus *Floreccicas* en el periódico barcelonés **Solidaridad Obrera**.

En abril en **Heraldo de Aragón** publica «Haz lo que yo diga» y en **Diario de Avisos de Zaragoza** publica la viñeta «Una indirecta».

Finales de abril publicación del libro «Las corridas de toros en 1970». Al final del libro dice que próximamente publicará «Guerra a la guerra» y que tiene en preparación la novela «Rosica la viuda, virgen y mártir».

El 29 de abril conferencia antielectoral por un presidente de mesa en el Sindicato Único de Trabajadores de Huesca.

En junio publica en algunas viñetas **Heraldo de Aragón** «Historieta baturra: Le cuesta pero lee», «Baturrada: Tartanero» y «Baturrada: En la barbería»

Julio y agosto pasa las vacaciones en Ansó y Fraga.

El 15 de octubre nace su primera hija Katia.

En noviembre publica en **El Diario de Huesca** el artículo «La villa de Ansó, la Comisaría Regia del Turismo, el ansotano Miguel Navarro y otras cosas», comentando su estancia por el Pirineo aragonés y señalando la necesidad de crear un Museo para el Altoaragón.

Este año se inaugura el campo de fútbol del Velódromo, de la «S.D. Huesca» en cuyas tapias Acín hace unos dibujos de futbolistas.

1924

Las colaboraciones de Acín en la prensa a partir de estos primeros años de la Dictadura son pocas y casi en totalidad en las páginas de **El Diario de Huesca**. En febrero artículo para «Un entierro en Ansó» recogiendo la noticia de la muerte del ansotano Miguel Navarro. En abril artículo «Por estética y por humanidad» en el que reclama el indulto para su amigo Juan Bautista Acher «Shum», escritor y dibujante, colaborador habitual de **Solidaridad Obrera, La Batalla...** y condenado a muerte por la dictadura de Primo de Rivera. «Shum» consigue el indulto a final de este año. Con motivo de este artículo Ramón Acín es encarcelado unos días. Cuando Acín sale en libertad escribe los artículos: «Arca de Noé», «Con mayúsculas están peor» y «Los nietos de Incitato». En julio artículo «Los amigos» comentando las obras que ha recibido de sus amigos: «Pombo» de Ramón Gómez de la Serna, «Fulano de tal» de Felipe Alaiz y «La división del regadío» de Luis Mur Ventura.

En agosto realiza un dibujo para la portada del Programa Oficial de Fiestas de San Lorenzo 1924.

Tras la derrota del equipo de fútbol español en la Olimpiadas de París y en agosto escribe el artículo «El foot-ball. Ni ética, ni estética» crítica irónica sobre el fútbol como espectáculo. Sobre este mismo tema escribe otro artículo titulado «El valor moral, los futbolistas y los footballeurs» con la creencia de que es un deporte que no regenera al individuo.

1925

El 5 de mayo es la inauguración del «Monumento a Lucas Mallada» en el paseo de la Alameda junto al puente de San Miguel. (Actualmente se encuentra en un rincón del parque)

La única participación en prensa durante este año se reduce a lo publicado en la revista crítica-humorística **Vértice** editada en Barcelona por Hermoso Plaja, publica dos artículos

para los dos primeros números de esta revista y la reedición de dos dibujos de su libro «Las corridas de toros en 1970».

El 23 de julio nace su segunda hija, Sol.

Acín junto con otros amigos y alumnos del pintor Félix Lafuente, organizan en agosto una exposición homenaje de obras de Lafuente de en el Círculo Oscense. El propósito es vender sus cuadros y recoger fondos para aliviar su situación económica, ya que se encuentra paralítico desde hace unos años.

Ilustración Programa Fiestas San Lorenzo.

El 21 de agosto un artículo firmado por: Ramón Acín, Silvio Kossti, Sánchez Ventura y José Ignacio Mantecón con el título «Protestamos» es publicado en la revista **Aragón** de Buenos Aires, protestando porque a Benlliure se le encargue hacer una escultura de Joaquín Costa.

Dibujo-proyecto de monumento imaginario a Joaquín Costa.

En diciembre exposición homenaje de obras de Félix Lafuente en el Casino Mercantil de Zaragoza, organizada por Acín junto con otros amigos y alumnos del pintor. Hace la presentación Acín que es publicada en la revista **Aragón** incluyendo fotografías con obras de Lafuente.

1926

El 14 de abril reunión en Zaragoza de la Junta del Centenario de Goya cuyo secretario general es Emilio Ostalé Tudela. Los artistas aragoneses eligen a José Bueno y a Ramón Acín como representantes suyos en la Junta.

Desde junio a noviembre su primera estancia en París donde se reúne habitualmente en La Rotonde con Luis Buñuel y Pedro Aznar. Contacto con las vanguardias artísticas, amistad con el pintor granadino Ismael González de la Serna. Esta breve estancia parisina será decisiva en su obra artística. El contacto con las vanguardias europeas y con los artistas españoles en París es evidente en las obras que inicia a partir de estos momentos.

En noviembre ocupa de nuevo su cargo de profesor de dibujo en Huesca.

Del 10 al 20 de diciembre se celebra en Zaragoza el Primer Salón de Humoristas Aragoneses, en el que se encuentran representados 34 dibujantes, entre ellos Acín, Félix Gazo, Francisco Ugalde, González Bernal, etc... (Acín presenta obra titulada: «El literato Silvio Kossti» y otra desconocida)

Únicamente se conoce un artículo publicado este año el 11 de diciembre en **El Diario de Huesca** «Mantonicos baturros: A Miguel Alarcón Giménez de Cisneros, trotamundos, pintor y otras cosas más».

El 30 de diciembre primera sesión en el Ayto. de Huesca de la Junta Local del Centenario de Goya y Homenaje a Valentín Carderera. (Acín asiste a ésta y las tres siguientes en los dos próximos años).

1927

Los días 11 y 12 de enero publica en **El Diario de Huesca** y dividido en dos partes: *Huesca y sus forasteros con un prólogo cuasi comunista*, en los que se muestra contrario a la parcelación de la tierra. Tres días después publica *Tríptico* recogiendo tres pequeñas noticias: primero, una aclaración a modo de epílogo de su artículo publicado *Con un prólogo cuasi comunista*; segundo, noticia señalando la enfermedad de su amigo y periodista Mariano Añoto; tercero: la necesidad de celebrar el Centenario de Beethoven con audiciones de sus obras en Huesca. En mayo vuelve a colaborar en este periódico «Un parque en la ciudad» en defensa de la instalación de un Parque en la Alameda.

Realiza el cartel anunciador de la conferencia de Ramón Gómez de la Serna sobre «Goya y el Manzanares» y el 7 de mayo a las ocho de la tarde, en el teatro Odeón de Huesca, hace la presentación Ramón Acín. Se ayuda de una pizarra para explicar paso a paso el

«inquietante» cartel anunciador (Gómez de la Serna ya había pronunciado una conferencia con este mismo título el día 4 de mayo en el Salón de Actos del Círculo Mercantil de Zaragoza)

En agosto pasa unos días en San Feliu de Guisols y Barcelona.

El 1 de septiembre **Diario de Huesca** publica «Un Congreso sin Castelarinos», en el que señala la necesidad de un control de tiempo en los discursos que se realizan en los congresos.

El 10 de octubre muere su amigo y maestro el pintor Félix Lafuente. Al día siguiente escribe un entrañable artículo en la primera página **El Diario de Huesca**, «Félix Lafuente ha muerto. El amado maestro», al que acompaña una xilografía. En este periódico también reproduce el artículo «Un congreso sin castelarinos», publicado anteriormente en el periódico barcelonés **Solidaridad obrera**.

En este año comienza a pintar el cuadro de «La feria», que acabará a finales del año siguiente.

1928

11 de febrero **El Diario de Huesca** publica «Pregón de turismo» donde destaca algunas zonas del Alto Aragón como interés para el turismo.

En febrero y en Barcelona, junto con varios miembros de la Junta del Turismo del Alto Aragón, redactan un texto para la creación de una Guía Turística del Alto Aragón y publicado en la revista aragonesista **El Ebro** «Interesante propósito».

Este mismo mes **El Diario de Huesca** hace una reseña sobre las palabras que pronunció Acín en la inauguración de la Exposición de Fotografías de Compairé que el Turismo del Alto Aragón ha organizado en el Centro Aragonés de Barcelona, con el título: «El Alto Aragón en Barcelona. Unas palabras de Ramón Acín».

29 de febrero Testamento político de Manuel Bescós «Silvio Kossti» del que hace depositarios a sus amigos Acín y Manuel Marraco para que lo guarden y lo saquen a la luz después de su muerte si se intenta desvirtuar sus ideas.

En abril «**El Diario de Huesca**» publica «En el Centenario de Goya. Unos minutos de silencio» donde critica la labor pomposa de algunas personas en los actos de conmemoración del centenario de Goya. Y en el mismo mes publica «¿Centenario de Goya?», artículo crítico-satírico sobre el desenvolvimiento de los actos en el Centenario de Goya.

En junio Acín publica un Manifiesto titulado «Fuendetodos. Marzo, 1746 - Bourdeaux. Abril 1928», lo firma él solo, critica la organización del Centenario y defiende la incomprendida obra arquitectónica *Rincón de Goya* de Fernando García Mercadal.

Diseña la tarjeta postal de «Goya y Beethoven».

El 26 de julio muere su amigo Luis López Allué. Acín está de viaje en los valles del Pirineo y de este viaje saldrá tres días después en **El Diario de Huesca** entre los grandes editoriales del periódico, el artículo «Entierro de mortijuelo».

En septiembre en **El Diario de Huesca** publica «Fraternidad con aduanas» artículo sobre la celebración de una fiesta de fraternidad para solemnizar la inauguración del ferrocarril hacia Canfranc. Al mes siguiente y en este diario publica un artículo de Acín sobre la muerte del pintor jesuita Martín Coronas, en el que pone en conocimiento de sus conciudadanos lo que supone su pérdida para la ciudad.

Al cumplirse el primer aniversario de la muerte de Félix Lafuente **El Diario de Huesca** publica «En memoria del pintor Félix Lafuente» .

Relieve en bronce de su amigo Lorenzo Loste.

Trabaja en las maquetas de la Fuente de las pajaricas.

El 1 de diciembre, muere su amigo Manuel Bescós (Silvio Kossti) al día siguiente publica en **El Diario de Huesca** con el título: «Don Manuel Bescós ha muerto. ¡Viva «Silvio Kossti!»».

Acín junto con Sánchez Fustero visitan al alcalde de Zaragoza, Allué Salvador, para hablar sobre el monumento de López Allué. Quedó convenido que entre los dos artistas se encargarán de hacer la maqueta del monumento. El 20 de diciembre ya se publica en el Heraldo una foto del relieve en bronce y una nota sobre la reunión con el alcalde. Acín también se ofrece a realizar el relieve de Manuel Bescós, como recogen noticias publicadas en **La Voz de Aragón**.

Entre 1928 y 1929 ilustra unos pergaminos con motivo de la repoblación de las sierras de Alcubierre, Lanaja y Robres.

Maqueta en cartulina de «Bailadera».

1929

En el periódico **La Tierra** y en febrero, aparece un artículo donde señala el encargo que el Ayuntamiento de Huesca le había hecho unos años antes para el relieve escultórico del Osario (fosa común) que nunca llegó a construirse. En la actualidad una parte de este relieve está colocado en la tumba de Ramón Acín, Conchita Monrás y Sol Acín.

Publica varios artículos en **El Diario de Huesca**. En enero, «Palabras. Hermanos» exigiendo que la Junta de Protección a los Animales de señales de vida en estos días navideños. También les pide que ante la inminente construcción de la nueva Plaza de Toros estén muy atentos a las charlotadas y otros toreros humorísticos que hacen sufrir a los animales. En febrero «De la bella farsa. Juguetes y martillos» señalando la importancia en la elección de un buen juguete para los niños y «El Cantábrico-Mediterráneo. Levantemos nuestra copa». Artículo entusiasta ante los primeros grandes proyectos de autovías y ferrocarriles en España. En marzo «Felipe Coscolla. El mejor homenaje». En abril «Hojeando un libro» sobre el libro «Efemérides oscenses» de Luis Mur. Lo encabeza una xilografía.

En junio «¡40 Artistas! ¡16 Bellas señoritas!» dedicado al Circo Maravillas y «En recuerdo de lo que fue. Los caminos cortos y los buenos caminos» recordando a la Universidad de Huesca que desde hace mucho tiempo permanece cerrada. Los días 29 y 30 de junio dos artículos «Consumatum est. A los tripulantes del Dornier 16» y «Resurrexit. Los tripulantes del Dornier 16». En el primero homenajea a los tripulantes de ese avión al ser noticia su desaparición en el Océano Atlántico, en el segundo rectifica sus palabras y muestra su alegría por el rescate del comandante Franco, Gallarza, Ruiz de Alda y Madariaga, tripulantes del avión.

En julio, en el primer aniversario de la muerte de López Allué y recordando la última conversación con él, «El último día y la última baturrada de don Luis». Aparece fotografiado el relieve y la maqueta del monumento. En diciembre un breve artículo «En el primer aniversario de la muerte de Silvio Kossti recordando a «Silvio Kossti». Encabeza el artículo un dibujo grabado en boj por Aventín Llanas, a partir de un relieve de Ramón Acín.

Ramón Acín colabora con Compairé en la preparación del pabellón de Fotografía que ofrece el S.I.P.A. en la Exposición Universal de Barcelona. Muchas de las fotografías expuestas eran de Ansó.

Del 6 al 20 de diciembre expone en las Galeries Dalmau de Barcelona del Paseo de Gracia, 62. Son 60 obras, cuarenta que aparecen en el díptico de la exposición, más otras 20 que también se colgaron y los precios de venta oscilaban entre 200 y 400 pesetas. La exposición, pinturas sobre cartón y algunas esculturas en chapa metálica y cartulina recortada, no pasa inadvertida en el ambiente artístico barcelonés. Los distintos periódicos despliegan grandes comentarios sobre las obras expuestas, considerándolas dentro del movimiento de vanguardia.

Durante los días de la exposición en Barcelona cena con los compañeros de Solidaridad a los que propone, y éstos aceptan, que su publicación en vez de llamarse «*Revista Obrera*» pase a llamarse «*Mañana*».

1930

En enero los periódicos **La Voz de Aragón** y **El Diario de Huesca** dan cuenta del reciente permiso otorgado por el Ayuntamiento de Zaragoza al Consejo de Administración de **La Voz de Aragón** –periódico que sufraga todos los gastos– para la realización de una placa para la calle Costa de Zaragoza. A colocar en la fachada del edificio de este periódico.

Este mes muere su amigo Pedro Aznar y con este motivo publica artículo en **El Diario de Huesca**: «Las víctimas de la ciencia. Pedro Aznar».

Se inaugura, en enero y en el parque de Buenavista de Zaragoza el «Monumento a López Allué».

En mayo (domingo 25 inauguración, hasta mediados de junio) exposición en el Rincón de Goya de Zaragoza cedido por el SIPA. Expone setenta obras. Elabora una *Hoja-Cartel*, que guarda una estrecha semejanza formal con la realizada para el *Manifiesto Centenario de Goya*. En el catálogo, junto con la relación de obras expuestas, redacta un prólogo que es un verdadero manifiesto personal de ruptura con el único lugar de exposición que existía en Zaragoza (centrado en los salones del Mercantil) y de auténtica provocación a un público reacio a las nuevas corrientes artísticas.

Desde junio a noviembre escribe para **El Diario de Huesca** varios artículos. Una crítica de la exposición de caricaturas de Manolo del Arco en el Nuevo Casino de Huesca con el título: «El joven artista Manolo del Arco». Su opinión sobre las obras de pintura que se van a realizar en el templo de San Lorenzo de Huesca. Es un asesoramiento como pintor, «La pintura del templo de San Lorenzo». Un artículo en el segundo aniversario de la muerte de López Allué López Allué, «Dos días o dos siglos después de morir».

En septiembre y como respuesta a la reciente entrevista que este diario había realizado a Andrés Nin, escribe el artículo «Recuerdos. Diez años atrás». Recordando su pasada amistad con Andrés Nin y su manifiesta diferencia ideológica.

En octubre presenta maqueta-proyecto «Avenida de las jirafas» para concurso de parques infantiles.

En noviembre en **El Diario de Huesca** publica «Oscenses notables. Don Manuel Abad. LXXXII aniversario del primer levantamiento republicano en España», que incluye una xilografía de Acín.

El 12 de diciembre se produce la sublevación de Jaca (Galán y García) Ramón Acín, como miembro destacado de la CNT en Huesca, es el encargado de organizar una huelga obrera si triunfa la sublevación de Jaca. Ésta fracasa y Galán y García son fusilados el día 14 y Acín tiene que exiliarse en París. De haber triunfado la sublevación Acín hubiera sido nombrado alcalde de Huesca. Rafael Sánchez Ventura era el encargado de desencadenar la huelga en Zaragoza.

1931

Consta la petición, 12 de enero, de una excedencia en su cargo de profesor como consecuencia de su exilio parisino.

En enero, a causa de su participación en la sublevación de Jaca y tras varias peripecias, alcanza el exilio en París. Esta estancia durará hasta abril en que se proclama la II República. Acín pensaba instalarse definitivamente en París y abrir un estudio, pero la proclamación de la República le hace cambiar de idea y regresar a España.

En el II Salón Regional de Bellas Artes celebrado en el Centro Mercantil de Zaragoza se expone un pequeño pastel de Acín «San Juan de la Peña».

El 2 de abril **El Diario de Huesca** publica un dibujo de Acín de 1922 «La Procesión del Santo Entierro a su paso por la calle de Santiago».

El 14 de abril una multitud se dirige a la casa de Acín y Conchita sale al balcón con sus hijas. El 15 de abril numerosos republicanos oscenses se trasladaron a Ayerbe para

recibir a Acín y a Jarne que regresaban del exilio, pero éstos, que se dirigían directamente a Madrid, no acudieron. La fiesta se celebró igualmente en Ayerbe.

El 1 de mayo homenaje en el cementerio de Huesca a Galán y García Hernández.

Pocos días después, el 25 de mayo, mitin en la Plaza de toros, donde Acín con su intervención calma los ánimos después de que el Sr. Guallar hubiera ofendido a los oscenses con motivo de los sucesos de Jaca.

En junio ocupa de nuevo su cátedra de profesor de Dibujo en la Normal.

Este mismo mes asiste en el Conservatorio de Madrid, como representante de los Sindicatos del Alto Aragón, al Congreso de la CNT -junto con Cristóbal Canario- y aprovecha para exponer sus obras (desde el 16 de junio hasta primeros de julio) en el Ateneo. Aquí también ofrece una conferencia (20 de junio) que titula «El violín de Ingres». El 13 de octubre, siete de la tarde, preside y participa como orador en un mitin celebrado en el Teatro Principal de Huesca para celebrar la legalización de la CNT.

El 30 de noviembre se estrena en Huesca, por el Orfeón Oscense, la obra de teatro «¡¡Cómo San Bartolomé!!», (entremeses de costumbres altoaragonesas) de Ramón Acín. Este año colabora junto con González Bernal y Félix Gazo en la ilustración del libro de D. Santiago Ramón y Cajal «¿El hombre artificial...?» Madrid - Buenos Aires, CIAP. Publicaciones GOYA, 1931.

1932

Su colaboración con la prensa durante este año se centra en tres artículos en las páginas de **El Diario de Huesca** recordando amigos que han fallecido. En enero «En la muerte del oscense José Sánchez Rojas», como recuerdo al escritor José Sánchez Rojas; este artículo está dedicado a Ramón J. Sender. En marzo «En la muerte de Santiago López y en memoria del tipógrafo Valenzuela y el periodista Añofo» y en diciembre «In Memoriam» dedicado a la memoria de su amigo y periodista Julián Mariano Allué «*Luzbito*», que acaba de morir en Zaragoza.

El 31 de mayo (inauguración) y primeros de junio expone en el Salón Blanco del Círculo Oscense.

El 10 de agosto participa en la organización de la respuesta contra el levantamiento de Sanjurjo.

Ramón Acín estudia la realización del conjunto escultórico para el monumento a Galán y García. El 17 de diciembre publica **La Voz de Aragón** una foto de la maqueta del monumento a Galán y García, para ubicar en Jaca, en conmemoración del movimiento del 18 de diciembre de 1930.

El 22 de diciembre obtiene, junto a numerosos oscenses, el premio «gordo» (nº 29.757) de la lotería de Navidad (150.000 pesetas) con parte del cual (20.000 pesetas) financia la película de Luis Buñuel «Tierra sin pan (Las Hurdes)».

Este año diseña una mesa caballete que presenta en un curso de información metodológica y que es declarada de utilidad para la enseñanza y adoptada como modelo de las Escuelas Normales y otros centros docentes.

1933

En marzo en la portada de **El Diario de Huesca** «Un oscense poeta y marinero» escribe un artículo sobre Julio Castro y la publicación de su nuevo libro de poemas: «La voz apasionada».

Del 10 de abril al 24 de mayo Acín viaja a Las Hurdes para participar en el rodaje (23 de abril a 22 de mayo) de la película de Buñuel «Tierra sin pan».

Antes del inicio de «Tierra sin pan», Acín está en las Hurdes y de aquel año datan las experiencias freinetianas en cuatro pueblos de las tierras bajas hurdanas que dieron lugar a los cuadernos escolares «Vida hurdana» impresos en Villafranca del Penedés. Los

cuadernos relacionaron a los escolares hurdanos con escolares de pueblos de las tierras de Lérida.

En julio sufre prisión por las huelgas de Huesca. Envía algunas cartas desde la cárcel a sus hijas

Para aclarar la actuación del periodista José Jarne en la sublevación de Jaca, después de que el diario «Radical» del día 19 de agosto diera a entender que su huida a Francia era por motivos personales –económicos–, el 25 de agosto escribe en **El Diario de Huesca** «Una aclaración».

En septiembre pasa unos días en la Pobl de Montornés, Tarragona.

En octubre está en Madrid con Buñuel, que está montando la película de *Tierra sin pan*, y con Rafael Sánchez Ventura. Desde allí en un papel timbrado del Hotel Lion, Alcalá 59 y 61, escribe una carta a Conchita, que se encuentra en La Pobl de Montornés, y en la que le dice que Honorio ha aprobado las oposiciones a profesor de Instituto y también que ha muerto el profesor de dibujo de la Normal de Madrid y que va intentar concursar a esa plaza.

El 8 de diciembre sufre de nuevo prisión.

1934

El 29 de junio a las diez y cuarto de la noche da una conferencia en Radio Huesca (primer diario hablado de la ciudad). Habla sobre «El centenario de la Prensa oscense y otras cosas más».

Trabaja en el proyecto del relieve escultórico dedicado a Galán y García en su estudio de la Normal.

Fernando Castán Palomar incluye una pequeña biografía de Acín en su libro «Aragoneses contemporáneos 1900-1934. Diccionario biográfico».

1935

El 22 de febrero en **El Diario de Huesca** con el artículo «El monumento a los mártires de la Libertad. Un remitido de Ramón Acín» manifiesta su disgusto por los acuerdos tomados en el Concejo del Ayuntamiento de Huesca, para levantar el monumento a los mártires de la Libertad (Galán y García) por el militar escultor Virgilio Garrán, y olvidando que ya el Concejo anterior había encargado a Acín este mismo proyecto.

En mayo da una conferencia en Huesca y publica en **El Diario de Huesca** el artículo «A José María en su dolor», dedicado a José María Lacasa, creador del Orfeón, tras la muerte de su joven esposa.

En Huesca los días 20 y 21 de julio de 1935 se celebra, en la Escuela Normal, el II Congreso de la Técnica de la Imprenta en la Escuela, organizado entre otros por Simeón Omella maestro de Plasencia del Monte y Herminio Almendros, y con este motivo Acín publica el día 21 en **El Diario de Huesca** el artículo *Un Congreso y unos congresistas* defendiendo la escuela de Libre Enseñanza.

En agosto la familia Acín al completo pasan unos días en La Pobl de Montornés (Tarragona). El 13 de septiembre y desde La Pobl escribe el artículo publicado en **El Diario de Huesca** con el título: «Ramón Acín se ofrece para alcalde de la ciudad» al que contesta con otro artículo M^a Cruz Bescós «Carta abierta» el 17.IX.1935, y nueva contestación de Acín el 2 de octubre con el artículo del mismo título «Carta Abierta».

Participa en la Exposición colectiva de 64 artistas aragoneses, septiembre y Barcelona, en el Centro Obrero Aragonés situado en la calle Baja de San Pedro, calle que durante la guerra civil llevaría su nombre.

El 6 de octubre **El Diario de Huesca** escribe «La guerra, Isabel la Católica y otras menudencias», donde hace una llamada de atención al peligroso espíritu patrioter en tiempos de hambres y de guerras con clara alusión a la crisis de la Alcaldía de Huesca. Diez días después en estas mismas páginas escribe «Al nuevo alcalde de la ciudad. La

vara fulminante o misteriosa», sobre el nombramiento del nuevo alcalde de Huesca al que da algunos consejos en clave de humor

El 26 de noviembre Ramón Acín y Ricardo del Arco participan en el Homenaje a López Allué.

1936

En enero preside un mitin en el teatro de Huesca en el que también intervienen Miguel Chueca, Miguel Abós y Vicente Ballesteros.

Posiblemente viaja a Madrid para dirigir la instalación de una exposición de objetos de la provincia de Huesca en el Museo del Pueblo Español de Madrid.

Realiza los relieves para el monumento a Galán y García. Incluso se comienzan las obras en Jaca y se construye el podio que habrá de servir al conjunto escultórico. Todo será demolido durante los primeros meses de la guerra civil.

El 1º de mayo asiste al IV Congreso de la CNT en el Teatro Iris de Zaragoza.

11 de junio muere su hermana Enriqueta. Tres días después escribe su último artículo en prensa y en las páginas de **El Diario de Huesca**, «Mi hermana Enriqueta», donde muestra el dolor por la muerte de su hermana.

El 6 de agosto Ramón Acín es fusilado en las tapias del cementerio de Huesca «sobre las once de la noche, en refriega habida por motivo de Guerra Civil» según el certificado de defunción. El 23 de agosto Conchita Monrás, su mujer, también es fusilada.

ID: LMB 10

Título: Exposiciones de Ramón Acín

Autor: Concha Lomba Serrano y Manuel García Guatas

Fecha: mayo-2003

Origen: Catálogo de la Exposición “Ramón Acín”, 2003

1 - Exposiciones de Ramón Acín hasta su fallecimiento

1915: Huesca, (finales de septiembre). Exposición en la Diputación Provincial del cuadro *Granada*, pintado como pensionado, de acuarelas, dibujos y una caricatura.

1915: Zaragoza (octubre). Exposición Regional de Arte, organizada en el Centro Mercantil y por la revista *Paraninfo*. Presentó un paisaje.

1921: Zaragoza (diciembre). Primera Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses, en el Centro Mercantil, en Homenaje a Francisco Pradilla. Expuso los dibujos para el álbum *¡Guerra a la guerra!*, unos estudios y el cuadro *Granada*.

1923: Zaragoza (abril). Segunda Exposición de la Asociación de Artistas Aragoneses, en el Centro Mercantil. Participó en la sección de pintura.

1926: Zaragoza (diciembre). Primer Salón de Humoristas Aragoneses en el Centro Mercantil. Presentó el dibujo de *El literato Silvio Kossti*.

1929: Zaragoza (diciembre). Primer Salón Regional de Bellas Artes en el Centro Mercantil. Presentó la escultura en chapa recortada *Bañista*.

1929: Barcelona, (diciembre). Exposición individual en la Galería Dalmau. Llevó cuarenta obras: treinta y tres dibujos y pinturas, cinco esculturas y dos maquetas de monumentos.

1930: Zaragoza, (mayo-junio). Exposición individual en el Rincón de Goya. Presentó setenta obras.

1930: Zaragoza (diciembre). II Salón Regional de Bellas Artes. Expone un pequeño pastel titulado *San Juan de la Peña*.

1931: Madrid, (junio). Exposición individual en el Ateneo.

1931: San Sebastián (octubre). Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos. Participó con una escultura.

1932: Huesca (segunda quincena de mayo). Exposición individual en el Círculo Oscense.

1935: Barcelona (septiembre). Exposición de Artistas Aragoneses en el Centro Obrero.

2 - 1936-2003

1982: Huesca (noviembre). Exposición antológica en el Museo del Alto Aragón, organizada por el Instituto de Estudios Altoaragoneses de la Diputación Provincial de Huesca. Se expusieron noventa y dos obras

1982: Huesca, *V Bienal de pintura "Ciudad de Huesca"*, patrocinada por la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.

1983: Nueva York, *Arte Aragonés en Nueva York. Semana Conmemorativa de la Hispanidad en Nueva York*, Casa de España y Diputación General de Aragón.

1988: Huesca y Zaragoza. Exposición conmemorativa del centenario del nacimiento de Ramón Acín, organizada por las Diputaciones provinciales de Huesca y Zaragoza.

1989: Barcelona. Exposición conmemorativa en la capilla del antiguo Hospital de la Santa Cruz y San Pablo, organizada por el Ayuntamiento de Barcelona y las Diputaciones de Huesca y Zaragoza.

1990: Barcelona (marzo), *Exposició-Homenatge*, Taller Cultural de Gracia.

1990: Lisboa, *Arte Aragonés a la escuela*, Ministerio de Educação, Embajada de España y Ministerio de Educación y Ciencia de Zaragoza.

1991: Zaragoza, *Artistas aragoneses. Desde Goya a nuestros días*, Ayuntamiento de Zaragoza y Zaragoza Cultura 92.

1995: Zaragoza, *90 años de arte en Aragón. Pintura y escultura 1905-1995*, Caja de Ahorros de la Inmaculada.

1995: Zaragoza (abril-julio). Exposición «Luces de la ciudad. 1914-1936», en La Lonja y en el palacio de Montemuzo, organizada por el Gobierno de Aragón y el Ayuntamiento de Zaragoza.

1996: Zaragoza, *La imagen de Joaquín Costa. 150 aniversario de su nacimiento*, Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Ibercaja.

1998: Zaragoza, *Tomás Seral y Casas. Un galerista de posguerra*, Gobierno de Aragón.

1998: Valencia, *Infancia y Arte Moderno*, IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia.

1998: Madrid (septiembre-noviembre). "Imágenes para una generación poética (1918-1927-1936)". Organizada por la Comunidad de Madrid.

1999: Valencia (octubre). Exposición «Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de la vanguardia», organizada por el Instituto Valenciano de Arte Moderno.

1999: Huesca, *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*, Diputación de Huesca.

2000: Madrid, *Luis Buñuel. El ojo de la libertad*, Residencia de Estudiantes, Fundación ICO.

2000: Zaragoza. Exposición «Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de la vanguardia», patrocinada por el Ayuntamiento de Zaragoza y el IVAM.

2001: Barbastro (octubre). Exposición «Ramón Acín – Katia Acín. En familia» en las salas de la UNED.

2001: Zaragoza, *Cartografía de una soledad. El mundo de Ramón J. Sender*, Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón.

2001-2002: Madrid, *Cartografía de una soledad. El mundo de Ramón J. Sender*, Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón.

2001-2002: Madrid y Las Palmas de Gran Canaria. Exposición «Rumbos de la escultura española en el siglo XX». Fundación Santander Central Hispano y Centro Atlántico de Arte Moderno. Se expuso la escultura *El agarrotado*.

2002: Madrid, *Regeneración y Reforma. España a comienzos del siglo XX*, Fundación BBVA.

2002: Zaragoza, *Aragón de Reino a Comunidad*, Cortes de Aragón.

2003: Zaragoza (enero-marzo). "Territorium. El largo camino hacia las comarcas en Aragón". Gobierno de Aragón. Se incluyó "Feria de Ayerbe".

2003: Zaragoza (mayo-junio). Exposición antológica en el Museo de Bellas Artes.

ID: LMB 11

Título: Bibliografía

Autor: Rubén Pérez Moreno

Fecha: mayo-2003

Origen: Catálogo de la Exposición “Ramón Acín”, 2003

ESCRITOS DE RAMÓN ACÍN

«Id vosotros» en *La Ira*, Barcelona, 18-VII-1913.

«No riáis» en *La Ira*, Barcelona, 26-VII-1913.

«Claveles» en *El Diario de Huesca*, Huesca, VIII-1913.

«Yo en Barcelona» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 10-IX-1913, (portada).

«Páginas literarias: «Yo no he estado en Madrid» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 15-XII-1913.

«Buen Tempero en Barcelona», *El Diario de Huesca*, Huesca, IX-1913.

«Páginas literarias. Yo no he estado en Madrid», *El Porvenir*, Huesca, 15-XII-1913.

«La Gioconda» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 1-I-1914, p. 4.

«Revoltijo» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 25-II-1914, p. 3.

«Venus y cupido» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 19-III-1914, (portada).

«Nuestros caballos de picar» en *El Diario de Huesca*, nº 11596, Huesca, 4-VI-1914, (portada) y p. 2

«Con cursiva del diez. Mis años de chiquillo» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 17-VI-1914, Portada y p. 2.

«Con cursiva del diez. La pastora y el gallo» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 20-VI-1914, (portada).

«Con cursiva del diez. Somos cigarras» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 25-VI-1914, (portada).

«Con cursiva del diez. Rengloncico aparte» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 3-IX-1914, (portada).

«Con cursiva del diez. Primavera es eterna» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 2-X-1914, (portada).

«Con cursiva del diez. Profetas» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 4-X-1914, (portada).

«Con cursiva del diez. Bella Esperanzas» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 10-X-1914, (portada).

«Con cursiva del diez. Las golondrinas» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 18-X-1914, p.2.

«Con cursiva del diez. Las vacas flacas y las vacas gordas» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 24-X-1914, (portada) y p. 2.

«Con cursiva del diez. Mañana Todos Santos» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 31-X-1914, (portada).

«Con cursiva del diez. No os olvido» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 4-XII-1914, (portada)

«Con cursiva del diez. Horas de paz» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 21-XII-1914, (portada).

«Perfiles. Por fin se aprobó» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 23-XII-1914, Portad y p. 2.

«En broma y en serio, yo en Toledo» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 28-XII-1914, (portada).

«Con cursiva del diez. Pobretes y desaprensivos» en *El Diario de Huesca*, Huesca, ¿-¿-1914.

«Con cursiva del diez. El mejor de los regalos» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 7-I-1915, Portada y p. 2.

«Abrazos y cantares» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 12-VIII-1915, Portada y p. 2.

«Día tras día. El del maestro» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 8-II-1916, (portada).

«Día tras día. ¡Difícil tarea!» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 9-II-1916, (portada).

«Día tras día. ¿Qué traes para el Ogro, mi señor?» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 11-II-1916, (portada).

«Comunicado» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 23-VII-1916, p. 3.

«El pintor Lafuente» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 28-VII-1916, p. 2.

«Las barcas de Caronte» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 29-IX-1917, p. 2.

«Tarjeta postal. Para Ángel Samblancat» en *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 5-I-1918.

«La lápida» en *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 8-II-1918.

«Cristo-Judas. Para Demócrito» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 19-II-1918, (portada).

«Cristo-Judas. Para Demócrito» en *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 23-II-1918.

«Elegía de las arboledas tronchadas» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 1-III-1918, p. 2.

«El nazareno abandonado» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 2-III-1918, (portada).

«Del Goya de los aguafuertes» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 22-III-1918, p. 2.

«8-8-8. A Luis Bonafoux» en *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 1-V-1918.

«Flores de trapo» en *Ideal de Aragón*, Zaragoza, 1-VI-1918.

«Un día en Angüés» en *El Diario de Huesca*, nº 13.974, Huesca, 16-VI-1918, p. 2.

Jóvenes oscenses, Tip. de M. Aragón, Huesca, 1919.

«Espigas rojas» en *El Comunista*, Zaragoza, 3-IV-1920.

«Espigas rojas» en *Floreal*, Huesca, ¿-I-1920.

«Espigas rojas» en *El Comunista*, Zaragoza, 3-IV-1920.

«Otras procesiones» en *Lucha Social*, nº 67, Lérida, 30-IV-1921, p.1.

«Claveles» en *Lucha Social*, nº 113, Lérida, 3-VI-1921, p.1.

«Lenguaje iconoclasta. La represión, forja de héroes» en *Lucha Social*, nº 74, Lérida, 18-VI-1921, p. 4.

«E pur si Muove» en *La Prensa*, Huesca, 19-XII-1921.

«Una conferencia. Del arte, del humor, de la gloria, de los toros y otras zarandajas» en *La Prensa*, Huesca, 2-I-1922, p. 5.

«Fragmento de artículo que alude a la «Ronda del Chino» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 22-VI-1922.

«Lenguaje iconoclasta» en *Lucha Social*, nº 114, Lérida, 24-VI-1922, p.4.

«Florecidas (de colaboración)» en *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 23-III-1923.

«Florecidas (de colaboración)» en *Solidaridad Obrera*, Barcelona, ?-IV-1923.

«Florecidas (de colaboración)» en *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 17-IV-1923.

«Florecidas (de colaboración)» en *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 20-IV-1923.

«Florecidas (de colaboración)» en *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 27-IV-1923.

«Florecidas (de colaboración)» en *El Diario de Huesca*, nº 15.278, Huesca, 29-IV-1923, p. 2.

«Florecidas (de colaboración)» en *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 3-VIII-1923.

«Florecidas (de colaboración)» en *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 11-VIII-1923.

«Florecicas» en *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 19-VIII-1923.

«Florecicas» en *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 25-VIII-1923.

«Florecicas» en *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 2-IX-1923.

«Carta abierta a don Luis Mur» en *El Diario de Huesca*, nº 15.448, Huesca, 11-XI-1923, (portada).

«La villa de Ansó, la Comisaría Regia del Turismo, el ansotano Miguel Navarro y otras cosas» en *El Diario de Huesca*, nº 15.457, Huesca, 22-XI-1923, (portada).

Las corridas de toros en 1970. Estudios para una película cómica, Ed. V. Campo, Huesca, 1923.

«Un entierro en Ansó» en *El Diario de Huesca*, nº 15.534, Huesca, 21-II-1924, (portada).

«Por estética y por humanidad» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 11-IV-1924, (portada).

«Arca de Noé» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 20-IV-1924, (portada).

«Con mayúsculas están peor» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 25-IV-1924, (portada).

«Arca de Noé. Un Loro. El Tobi. Mi gato. Libertad con arroz» en *Revista Nueva*, nº 7, Barcelona, 10-V-1924, p. 13

«Con mayúsculas están peor» en *Revista Nueva*, nº 8, Barcelona, 17-V-1924, pp. 10, 11.

«Arca de Noé. Los nietos de Incitato» en *Revista Nueva*, nº 9, Barcelona, 24-V-1924, p. 10.

«Museo, museo y museo» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 15-VI-1924, (portada).

«Los amigos» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 6-VII-1924, (portada).

«El foot-ball. Ni ética, ni estética» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 21-VIII-1924, (portada).

«Exposición de obras del pintor Félix Lafuente» en *La Tierra*, nº 1.250, Huesca, 1925.

«Florelicas» en *Revista Vértice*, nº 1, Barcelona, 15-VII-1925.

«Exposición de obras del pintor Félix Lafuente» en *El Diario de Huesca*, nº 15.922, Huesca, 22-VII-1925, (portada).

«Florelicas» en *Revista Vértice*, nº 2, Barcelona, 6-VIII-1925.

«Florelicas» en *Revista Vértice*, nº 2, Barcelona, 6-VIII-1925.

«Lo que serán las corridas de toros en el año 1970» en *Revista Vértice*, nº 2, Barcelona, 6-VIII-1925.

«El pintor Lafuente» en *¿El Diario de Huesca?*, Huesca, ¿-¿-1925-1926.

«Venta de cuadros del pintor Lafuente» en *Aragón*, SIPA, nº 4, Zaragoza, I-1926, pp. 54-55.

«Mantoncitos baturros. A Miguel Alarcón Jiménez de Cisneros, trotamundos, pintor y otras cosas más» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 11-XII-1926.

«El valor moral, los futbolistas y los futbolaires» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 14-XII-1926.

«Huesca y sus forasteros con un prólogo cuasi comunista I» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 11-I-1927, (portada).

«Huesca y sus forasteros con un prólogo cuasi comunista II» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 12-I-1927.

«Tríptico» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 15-I-1927, (portada).

«Un parque en la ciudad» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 6-V-1927, (portada).

«Un Congreso sin Castelarinos» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 1-XI-1927, (portada).

«Félix Lafuente ha muerto. El amado maestro», *El Diario de Huesca*, Huesca, 11-X-1927, (portada).

«El amado maestro» en *Aragón*, Zaragoza, XI-1927, p. 224.

«Pregón de turismo» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 11-II-1928, (portada).

«El Alto Aragón en Barcelona. Unas palabras de Ramón Acín» en *El Diario de Huesca*, nº 16.708, Huesca, 26-II-1928, (portada).

«Interesante propósito» en *El Ebro*, Barcelona, II-1928.

«En el Centenario de Goya unos minutos de silencio» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 15-IV-1928, (portada).

«¿Centenario de Goya?» en *El Ebro*, Barcelona, IV-1928.

Manifiesto Centenario Goya, Ed. V. Campo?, Huesca, VI-1928.

«El centenario de Goya. Un manifiesto de Ramón Acín» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 28-VI-1928, (portada).

«Entierro de mortijuelo. Dentro de los funerales por el alma de Don López Allué. Testimonios de pésame» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 29-VII-1928, (portada).

«Zaragoza y López Allué» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 25-VIII-1928, (portada).

«Fraternidad con aduanas» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 25-IX-1928, (portada).

«En memoria del pintor Félix Lafuente» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 10-X-1928, (portada).

«El hermano Coronas» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 6-X-1928, (portada)

«Al margen de una conferencia» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 22-XI-1928, (portada).

«Don Manuel Bescós ha muerto. ¡Viva Silvio Kossti!» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 2-XII-1928, (portada).

«Palabras. Hermanos» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 6-I-1929, (portada).

«De la bella farsa. Juguetes y martillos» en *La Tierra*, Huesca, 17-II-1929.

«El Cantábrico-Mediterráneo. Levantemos nuestra copa» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 19-II-1929, (portada).

«Felipe Coscolla. El mejor homenaje» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 17-III-1929, (portada).

«Hojeando un libro» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 19-IV-1929, (portada).

«¡40 artistas! ¡16 bellas señoritas!» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 15-VI-1929, (portada).

«En recuerdo de lo que fue. Los caminos cortos y los buenos caminos» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 18-VI-1929, (portada).

«Consumatum est. A los tripulantes del Dornier 16» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 29-VI-1929, (portada).

«Resurrexit. Los tripulantes del Dornier 16» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 30-VI-1929, (portada).

«Para la Comisión de Fiestas. El homenaje al músico Albéniz» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 11-VII-1929, (portada).

«El último día y la última baturrada de Don Luis» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 26-VII-1929, p.2.

«En el primer aniversario de la muerte de Silvio Kossti» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 1-XII-1929, p. 2.

«Las víctimas de la ciencia. Pedro Aznar» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 19-I-1930, (portada).

«Mañana» en *Mañana*, nº 1, Barcelona, V-1930, p. 16.

«El joven artista Manolo del Arco» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 6-VI-1930, (portada).

«La pintura del templo de San Lorenzo» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 29-VI-1930, (portada).

«López Allué. Dos días y dos siglos después de morir» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 26-VII-1930, (portada).

«Recuerdos. Diez años atrás» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 19-IX-1930, (portada).

«Pensiones sin guitarra» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 14-XI-1930, (portada).

«Carta a los ferroviarios» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 7-IV-1931, p. 2.

«Entrevistas. Fermín Galán. La figura del héroe a través de Ramón Acín» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 30-IX-1931, (portada).

«En la muerte del oscense José Sánchez Rojas» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 3-I-1932, (portada).

«En la muerte de Santiago López, y en memoria del tipógrafo Valenzuela y el periodista Añoto» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 1-III-1932, (portada).

«In memoriam» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 21-XII-1932, (portada).

«Un oscense poeta y marinero, Julio Castro» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 7-III-1933, (portada).

«Una aclaración» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 25-VIII-1933, (portada).

«La actualidad. Cabos sueltos» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 7-XI-1934.

«El monumento a los mártires de la libertad. Un remitido de Ramón Acín» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 22-II-1935, (portada).

«A José María, en su dolor» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 14-V-1935, (portada).

«Un Congreso y unos congresistas» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 21-VII-1935, (portada).

«Ramón Acín se ofrece para alcalde de la ciudad» en *El Diario de Huesca*, nº 19.041, Huesca, 15-IX-1935, (portada).

«Carta abierta a M^a Cruz Bescós» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 2-X-1935, (portada).

«La guerra, Isabel la Católica y otras menudencias» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 6-X-1935, (portada).

«Al nuevo alcalde de la ciudad. La vara fulminante o misteriosa» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 16-X-1935, (portada).

«Unas palabras de Ramón Acín pronunciadas en el homenaje a Luis López Allué» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 27-XI-1935, (portada).

«Envío de Ramón Acín al banquete de Valentín Izquierdo» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 11-XII-1935, p. 3.

«Mi hermana Enriqueta» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 14-VI-1936, (portada).

VV.AA., «Hoy se inaugura. Exposición de postales a beneficio de los niños rusos» en *El Diario de Huesca*, 1-III-1922, (portada).

VV.AA., «La exposición de postales. Punto final» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 10-III-1922, (portada).

VV.AA., «Por el traje altoaragonés» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 27-II-1924, (portada).

VV.AA., «Turismo del Alto Aragón» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 17-I-1928, (portada).

VV.AA., «Interesante propósito» en *El Ebro*, Barcelona, II-1928.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE RAMÓN ACÍN RAMÓN ACÍN HASTA 1936

ABIZANDA Y BROTO, Manuel, «A la memoria de Silvio Kossti» en *Aragón*, Zaragoza, XII-1928, pp. 318-319.

ABRIL, Manuel, «Rumbos, exposiciones y artistas. Ramón Acín» en *Blanco y Negro*, Madrid, 5-VII-1931.

ALAIZ, Felipe, «Reportajes al azar. Un artista que sigue la norma de Gracián, siendo «hombre de todas partes» y que hace admirables esculturas de papel» en *La Noche*, Barcelona, 12-XII-1929.

ALBAREDA, Hermanos, «La exposición de Acín» en *El Noticiero*, Zaragoza, 5-VI-1930.

ALMENDROS, H., «De arte. Notas ante la exposición de Ramón Acín» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 3-VI-1932.

ANÓNIMO, «Ayuntamiento» en *El Diario de Huesca*, año XXII, nº 5935, Huesca, 27-II-1896, p. 11.

«Ramón Acín. Comentario a la caricatura Adán» en *El Porvenir*, Huesca, 1912.

«Acuerdo de una pensión» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 1913.

«La becerrada (participación de Ramón Acín en un festival taurino benéfico)» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 22-IV-1914.

«La labor de un oscense. Ramón Acín» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 2-X-1915.

«Ramón Acín. Nombramiento de profesor en las Escuelas Normales de Huesca» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 26-V-1917.

«Anuncio: Nota publicitaria. Colección de postales alusivas al IIº Congreso de Historia de la Corona de Aragón, realizadas por Ramón Acín» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 30-IV-1920.

«Una conferencia. Del arte, del humor, de la gloria, de los toros y otras zarandajas» en *La Prensa*, Huesca, XII-1921.

«Exposición de arte aragonés. La conferencia de Ramón Acín» en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 28-XII-1921.

«Los magos de Oriente. ¿Qué les han traído a ustedes los Reyes?» en *La Tierra*, Huesca, 7-I-1922.

«Mesa revuelta. Noticias Varias. Un triunfo de Acín» en *El Diario de Huesca*, Huesca, IV-1922.

«Concurso del Heraldo. Caricaturas, «Monos» y apuntes del natural. Fallo del jurado» en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 4-IV-1922.

«Nota-anuncio: Publicación del libro de Ricardo del Arco: Las calles de Huesca» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 1-VIII-1922.

«Nota-anuncio: Academia de dibujo de Ramón Acín» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 8-X-1922.

«Ramón Acín, Galería de profesionales» en *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 27-VI-1925, p. 9.

«El Alto Aragón en Barcelona. Unas palabras de Ramón Acín» en *El Diario de Huesca*, 26-II-1926.

(Ramón J. Sender), «Aragón. Goya y los artistas aragoneses» en *El Sol*, Madrid, 16-IV-1926, p. 3.

«Aragón. Revista Gráfica de cultura aragonesa» en *Aragón*, nº 13, Zaragoza, X-1926, p. 213.

«El concurso del cartel del Centenario de Goya» en *Las Voz de Aragón*, Zaragoza, 22-IV-1927, p. 12.

«Sociedad cultural oscense. La conferencia de Gómez de la Serna» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 7-V-1927.

«La conferencia de Gómez de la Serna» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 11-V-1927.

«Moralidad de las costumbres» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 12-IX-1927.

«Nota-anuncio: «Academia de dibujo de Ramón Acín» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 4-XII-1927.

«El Centenario de Goya. Un manifiesto de Acín» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 28-VI-1928.

«Acotaciones. Ramón Acín» en *El Diario de Huesca*, Huesca, VII-1928.

«El monumento que perpetuará la memoria de López Allué» en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 20-XII-1928.

«Portada: Ilustraciones, relieve y retrato de Manuel Bescós» en *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 21-XII-1928.

«Aragoneses Ilustres» en *Aragón*, Zaragoza, XII-1928, p. 323.

«Nota-anuncio: Publicación de un reportaje de Ramón Acín en La Tierra» en *La Tierra*, Huesca, 16-II-1929.

«Nuestros artistas. La exposición de Ramón Acín» en *La Tierra*, Huesca, 6-XII-1929.

«Crónica diaria. Acín, pintor esencial» en *El Diluvio*, Barcelona, 12-XII-1929, p.11.

«Vida artística. Exposiciones. Ramón Acín (Galerías Dalmau)» en *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 13-XII-1929, p. 4.

«La bailadora, Ramón Acín» en *Iniciales*, Barcelona, 1930, nº 1.

«Una iniciativa que ya estaba acordada: La Voz de Aragón ha encomendado a Ramón Acín una placa para la calle de Costa» en *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 2-I-1930, Portada.

«La voz de Aragón ha encomendado a Ramón Acín una placa para la calle Joaquín Costa de Zaragoza» en *La Voz de Aragón*, 2-I-1930, (portada).

«Nuestros artistas. Ramón Acín hará la placa para la Calle de Costa en Zaragoza» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 3-I-1930.

«Nuestros artistas. Ramón Acín en Barcelona» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 9-I-1930.

«Los nuevos monumentos de la ciudad. Fotografía del monumento a Luis López Allué, por A. de la Barrera» en *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 15-I-1930, p. 16.

«Los aragoneses fuera de Aragón. Ramón Acín triunfa en Barcelona» en *La Voz de Aragón*, 17-I-1930, (portada).

«Exposición de obras de Ramón Acín en el Rincón de Goya» en *Cierzo*, Zaragoza, V-1930.

«La exposición de obras de Ramón Acín en el Rincón de Goya» en *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 24-V-1930, p. 16.

«Notas de arte. Ramón Acín en el Rincón de Goya» en *La Tierra*, Huesca, 1-VI-1930.

«De arte. Ramón Acín, en Zaragoza» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 6-VI-1930.

«Ramón Acín vuelve a la cátedra» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 1931

«Del momento. El día republicano» en *El Diario de Huesca*, Huesca, IV-1931.

«Nota-anuncio: Una exposición» en *Crisol*, Madrid, VI-1931.

«Nota-anuncio: «Ateneo de Madrid. Exposición de Acín»» en *El Liberal*, Madrid, 16-VI-1931.

«Nota: «De arte»» en *La Voz*, Madrid, 18-VI-1931.

«Nota: «Bellas Artes. Diversas exposiciones»» en *El Imparcial*, Madrid, 19-VI-1931.

«Nota-anuncio: «Conferencia de Ramón Acín en el Ateneo de Madrid»» en *El Imparcial*, Madrid, 20-VI-1931.

«Nota-anuncio: Conferencia de Ramón Acín en el Ateneo de Madrid titulada *El violín de Ingres*» en *Crisol*, Madrid, 20-VI-1931.

«Nota-anuncio: Conferencias. Ateneo de Madrid. Sección Artes Plásticas» en *El Sol*, Madrid, 20-VI-1931.

«Nota-anuncio: Ateneo de Madrid. Sección de Artes Plásticas» en *El Socialista*, Madrid, 20-VI-1931.

«Nota-anuncio: Ateneo de Madrid (Sección de Artes Plásticas)» en *La Libertad*, Madrid, 20-VI-1931.

«Ateneo de Madrid. Resumen del curso de conferencias 1930-31» en *La Libertad*, Madrid, 1-VII-1931.

«Exposición de Ramón Acín en el Ateneo de Madrid» en *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 2-VII-1931.

«Ramón Acín regresa a Madrid» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 14-VII-1931.

«Correo de las artes. Comentario de la semana. Exposiciones» en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 4-VII-1931.

«El triunfo de Ramón Acín en su exposición de Madrid» en *La Voz*, Valencia, 15-VII-1931.

«Ateneo de Madrid. Resumen del ciclo de conferencias 1930-31» en *El Liberal*, Madrid, 31-VII-1931.

«Nota-anuncio: En el Teatro Principal. Un acto interesante» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 13-X-1931.

«En el Teatro Principal. El mitin de anoche» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 14-X-1931.

«Próxima exposición. De Ramón Acín» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 17-V-1932.

«En el Círculo oscense. Gran éxito de la exposición de Ramón Acín» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 1-VI-1932.

«La exposición de Ramón Acín» en *La Tierra*, Huesca, 1-XI-1932.

«La maqueta del monumento para Jaca, obra de Acín» en *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 17-XII-1932.

«Ramón Acín, el incondicional amigo, eterno compañero y educador de la masa proletaria de Huesca y su provincia» en *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 6-IX-1936, p. 1.

ATARES, Alfredo, «En la exposición de Ramón Acín inaugurada en la segunda quincena de mayo» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 31-V-1932.

BEL, Gil, «Las corridas de toros en 1970» en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1930.

«Exposición de obras de Ramón Acín en el Rincón de Goya» en *Aragón*, Zaragoza, 1930.

«Aragón. Exposición de obras de Ramón Acín en el Rincón de Goya» en *La Gaceta Literaria*, año IV, nº 84, Madrid, 15-VI-1930, p. 8.

«Aragón. Exposición de obras de Ramón Acín en el Rincón de Goya» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 6-VII-1930.

CARRIBA, José Manuel L., «Ramón Acín y su arte en el Ateneo. Correo de las artes» en *Heraldo de Madrid*, Madrid, 8-VII-1931.

«Ramón Acín y su arte en el Ateneo. Correo de las artes» en *El Liberal*, Murcia, 17-VII-1931.

CASANOVA, Manuel, «Las calles de Huesca» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 1-VIII-1922.

«Artistas aragoneses. <<Las corridas de toros en 1970>>. Por Ramón Acín» en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 11-V-1923.

CASTÁN PALOMAR, F., *Aragoneses contemporáneos (1900-1934)*, Herrerin, Zaragoza, 1934, pp. 22-23.

CATÁLOGO, *Exposición de Ramón Acín en el Rincón de Goya*, Zaragoza, 1930.

Exposición de Ramón Acín en el Ateneo de Madrid, Madrid, 1931.
Exposición de Ramón Acín en el Círculo Oscense, Huesca, 1932.
Salón de Artistas Aragoneses, Centro Obrero Aragonés, Barcelona, 1935.

DE LARREA, Querubín, «Ante una exposición Instantánea» en *El Ebro*, Zaragoza, XII-1929, p. 3.

«La exposición de Acín» en *El Ebro*, Zaragoza, I-1930, p. 5.

«De momento. El año artístico aragonés» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 31-XII-1930.

ESENIO, «La libertad, el servilismo y las substancias proteicas» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 30-I-1932.

ESPÍN, Jaime R., «El asesinato de R. Acín» en *Tierra y Libertad*, Barcelona, VIII-1936.

FERNANDO DE RIVERO, Carlos, «Crónica de arte. Exposiciones y expositores» en *Heraldo de Zamora*, Zamora, 24-VII-1931.

FOLCH, L., «Ramón Acín» en *Diario de Barcelona*, nº 295, Barcelona, 11-XII-1929, p. 8.

«Los aragoneses fuera de Aragón. Ramón Acín triunfa en Barcelona. En Zaragoza proyecta una exposición de sus obras en el Rincón de Goya» en *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 17-I-1930, (portada).

FRITZ, «Día tras día. ¡Pa mi que nieva!» en *El Diario de Huesca*, Huesca, II-1916.

GASÓS, C., «Nuestros poetas. La exposición de Acín» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 5-VI-1932.

GÓMEZ DE LA MATA, Germán, «Arte y artistas. Firmas nuevas» en *Crónica*, Madrid, 19-VII-1931.

GONZÁLEZ, Rafaela, «Ramón Acín y su humorismo» en *El Radical*, Huesca, 1930.

INDALECIO, Don, «Aragoneses que han escrito de toros» en *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 19-X-1930.

LACASA, José María, «Ramón Acín ha modelado la lápida que La Voz de Aragón dedica a Joaquín Costa en la calle que lleva su nombre» en *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 28-IV-1930.

LAFUENTE, Félix, «Exposición de artistas aragoneses en Barcelona» en *Aragón*, Zaragoza, IX-1935.

LAGO, Silvio, «La semana artística. Esculturas públicas.-El arqueólogo que fomenta el turismo español. -Ramón Acín y su silueta rebelde» en *Nuevo Mundo*, Madrid, 17-VII-1931.

LATORRE, Manuel, «Dos palabras a Ramón Acín. Para mí, no morirás nunca» en *Orientación Social*, Barbastro, 5-IX-1936.

LUZBITO, «Del momento taurino. Semblanzas conocidas» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 23-V-1914.

MARTÍNEZ VALILLA, Arturo, «Dos hombres, una mujer y otros dos hombres» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 30-V-1932.

«Ante la exposición de Ramón Acín. Notas críticas» en *El Diario de Huesca*, Huesca, sábado, 11-VI-1932.

MATEOS, Francisco, «Notas de Arte. Ramón Acín, revolucionario» en *La Tierra*, Madrid, 15-VII-1931.

MISTRAL, Emilio, «Entrevistas. Fermín Galán. La figura del héroe a través de Ramón Acín» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 30-IX-1931.

MUÑOZ SANZ, Ángel, «Crónica de arte. Las chapas de Ramón Acín» en *Heraldo de Zamora*, Zamora, 14-IX-1931.

SÁNCHEZ OCAÑA, Vicente, «Josefina Carabias. La secretaria del hotel donde estuvieron en París los emigrados republicanos cuenta cómo vivían» en *Estampa*, Madrid, 3-IV-1931.

SÁNCHEZ VENTURA, Rafael, «Salpicaduras de la exposición. El arte de Acín y los críticos de acá» en *Cierzo*, Zaragoza, VI-1930.

«Salpicaduras de la exposición. El arte de Acín y los críticos de acá» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 15-VI-1930.

SANCHO, Marín, «En el Rincón de Goya. La exposición de Ramón Acín» en *La Voz de Aragón*, Zaragoza, 31-V-1930, p. 9.

SOLDEVILA FARO, J., «De arte aragonés» en *El Ebro*, Barcelona, VIII-1930, pp. 6 y 7.

TORRES, Federico y SIERRA, Gregorio, *La Región Aragonesa*, Católica, Tortosa, 1932, p. 136.

VIÑUALES, Evaristo, «Siega de vidas. Han fusilado a Ramón Acín» en *Solidaridad Obrera*, Barcelona, 1936, p. 6.

VV.AA, «Recordando al maestro Acín» en *Nuevo Aragón*, Caspe, 9-III-1937.

YANGUAS, Eloy, «La exposición de Ramón Acín» en *Cierzo*, Zaragoza, VI-1930.

YANGUAS, Eloy, «La exposición de Ramón Acín» en *El Diario de Huesca*, 15-VI-1930.

ZEUXIS, «Exposiciones de arte. Las obras de Acín en el Rincón de Goya» en *Aragón*, Zaragoza, VI-1930.

«Las obras de Ramón Acín en el Rincón de Goya» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 7-VII-1930.

«Tres bustos de José María Aventín» en *Revista Aragón*, Zaragoza, VII-1931, p. 141.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE RAMÓN ACÍN (1936-2003)

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

ACÍN MONRÁS, Sol, «Adiós a nuestro amigo Luis Buñuel» en *Revista Zimbel*, 1983, p. 27.

«Ramón Acín: recuerdos al margen» en *El Día*, Zaragoza, 6-II-1988.

ÁLVAREZ, Gabriel, «El Monumento a La pajarita» en *La Pajarita*, nº 0, VIII-1981.

ANDRÉS, José L., «Medio siglo sin Ramón Acín» en *El Diario de Huesca*, Huesca, 9-VIII-1986, p. 9.

ANÓNIMO, «Ramón Acín. Vida y obra de un artista republicano antifascista» en *Vanguardia Obrera*, 24/30-IX-1979, p. 13.

«Inauguración de la Exposición de Ramón Acín en el Museo del AltoAragón» en *Nueva España*, Huesca, 17-II-1982.

«Las pinturas y esculturas de Ramón Acín expuestas en Huesca» en *Diario de Teruel*, Teruel, 14-II-1983, p. 7.

«Cuatro artistas aragoneses de vanguardia» en *Andalán*, Zaragoza, VI-1983.

«Buñuel réquiem para una filmografía. Luis Buñuel a través de su cine y de sus amigos» en *Andalán*, Zaragoza, Primera quincena-IX-1983.

«Ramón Acín Picador» en *Tauroscá*, nº 2, Huesca, VIII-1984.

«Acerca de Ramón Acín» en *Nuestra Voz*, nº 8, Zaragoza, III-1987.

«Sección Libros» en *Zaragocio*, nº 49, Zaragoza, del 14 al 20-IX-1987, p. 20.

«Homenaje a Ramón Acín» en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 20-VIII-1988, p. 9.

«Exposición de la semana: Ramón Acín, una recuperación antológica» en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 13-XI-1988.

«El altímetro (II). Escrutinio provisional de los altoaragoneses 88» en *Diario del AltoAragón*, Huesca, 24-XI-1988, p. 7.

«Ramón Acín en dibujos animados» en *Cierzo Oscense*, Huesca, IX-1988, pp. 44-47.

«El agarrotado», recorte en chapa de Ramón Acín» en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 29-XII-1988, p. 7.

«Antológica de Ramón Acín» en *Heraldo de Aragón*, 29-XII-1988, p. 6.

«En memoria de Ramón Acín» en *Tiro Directo*, nº 4, Tarragona, I-1989, p. 12.

«Sol Acín. "Mi padre me enseñó a jugar"» en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22-I-1989, p. 3.

«Exposición de Acín» en *Diario de Teruel*, Teruel, 11-II-1989.

«Inaugurada la exposición de Ramón Acín» en *Diario de Teruel*, Teruel, 18-II-1989.

«La capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu presenta una retrospectiva de Ramón Acín» en *La Vanguardia*, Barcelona, 4-III-1989, p. 48.

«Inaugurada en Barcelona la antológica de Ramón Acín» en *El Día*, 5-III-1989.

«El pasado viernes inaugurada en Barcelona la antológica de Ramón Acín» en *Aragón*, Zaragoza, 7-III-1989, p. 38.

«Sant Martí estrena las nuevas ramblas en la Meridiana, Clot y Poble Nou» en *La Vanguardia*, Barcelona, 24/25-III-1989, p. 3.

«Libros recomendados por los críticos. Félix Romeo Pescador (Heraldo de Aragón). Ramón Acín (1888-1936). Diputación de Huesca» en *Leer*, nº 19, IV-1989, p. 21.

«Encuentran una serie inédita de dibujos de Ramón Acín» en *Diario del AltoAragón*, Huesca, 14-VII-1989.

«Las actividades culturales de la DPH siguen su curso» en *Diario del AltoAragón*, Huesca, 5-VII-1989, p. 10.

«Intensa actividad cultural en Boltaña» en *Diario del AltoAragón*, Huesca, 7-VII-1989, p. 26.

«Por la ruta de los elefantes» en *El Día*, 7-VII-1989, p. 26.

«Las pajaritas» de Ramón Acín, en Barcelona» en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 26-X-1989, p. 54.

«Sant Martí estrena las nuevas ramblas en la Meridiana, Clot y Poble Nou» en *La Vanguardia*, Barcelona, 5-V-1991, p. 42.

«La Meridiana estrena rambla en el Clot», en *El Periódico de Barcelona*, Barcelona, 5-V-1991, p. 33.

«Las pajaritas de Ramón Acín en una rambla barcelonesa» en *El Periódico de Aragón*, Zaragoza, 7-V-1991.

«Escultura *Dos Pajaritas* de Ramón Acín» en *La Vanguardia*, Barcelona, 8-III-1992, p. 4.

«La D.G.A. compra la obra de Ramón Acín» en *Heraldo de Huesca*, Huesca, 19-XI-1994.

ARANGUREN, J. I., «Con pluma ajena. Ramón Acín o el Humorismo» en *Diario del AltoAragón*, Huesca, 25-X-1988, p. 32.

ARCO, Del, «Max Aub» en *La Vanguardia*, Barcelona, 19-IX-1969, p. 15.

BANDRÉS NIVELA, Miguel, «Ramón Acín, en su centenario» en *Heraldo de Aragón*, Domingo, Zaragoza, 13-II-1988, p. 55.

BASO ANDREU, Antonio, «Del impresionismo al surrealismo en el arte, pasando por Félix Lafuente y Ramón Acín» en *Diario del AltoAragón*, Huesca, 10-VIII-1977.

BANZO, Víctor, «En el Museo de Arte Contemporáneo. Exposición antológica de Ramón Acín. La V Bienal Ciudad de Huesca estuvo dedicada al artista aragonés» en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 14-XII-1982.

BANZO, Alvira, «El monumento de Las Pajaritas será repuesto de acuerdo con el diseño original de Ramón Acín» en *Heraldo de Aragón*, 15-I-1986, p. 15.

«Ramón Acín recuperado» en *Heraldo de Aragón*, Huesca, 11-XI-1988, p. 11.

«El año de Acín» en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 5-I-1989, p. 7.

BASO ANDREU, A., «Del impresionismo al surrealismo en el arte, pasando por Félix Lafuente y Ramón Acín» en *Nueva España*, Huesca, 10-VIII-1977.

«La serie de pasos de Tomás Marqués renovaron la Semana Santa de Huesca a inicios del siglo pasado» en *4Esquinas*, nº 144, Febrero-Marzo 2002, p. 29.

BELTRÁN, Jerónimo, «Exposición de Ramón Acín en el Museo Provincial» en *Diario de Teruel*, Teruel, 21-II-1989.

CALVO, Vicente, «La exposición de Ramón Acín alcanza un enorme éxito en Zaragoza» en *Diario del AltoAragón*, Huesca, 4-I-1989, p. 3.

CAMPO, Soledad, «La familia de Ramón Acín encuentra una carpeta de dibujos inéditos del artista» en *Diario del AltoAragón*, año V, Huesca, 14-VII-1989, p. 5.

CAMPOS, Lola, «Sol Acín. La hermosa infancia de la hija de un anarquista» en *El Día*, Zaragoza, 16-12-1982.

«Rafael Sánchez Ventura, una vida desconocida» en *El Día*, Zaragoza, 16-IX-1984, p. 27.

CARRASQUER, Félix, «Un altoaragonés ignorado. En el homenaje a Ramón Acín» en *Zimbel*, II-1983, nº 1, p. 12.

«Rememorando al gran Ramón Acín» en *Diario del AltoAragón*, Huesca, 15-V-1988, p. 4.

«Recordando a un oscense ejemplar: Ramón Acín (I)» en *Diario del AltoAragón*, año IV, Huesca, 31-XII-1988, p.IV.

«Recordando a un oscense ejemplar: Ramón Acín (y II)» en *Diario del AltoAragón*, año V, Huesca, 8-I-1989, p. IV.

CASQUILLO FUMARAL, Ángel Luis, «El secreto de las pajaritas» en *Diario del AltoAragón*, Huesca, 10-VIII-1995, p. 10.

CASTRO, Antón, «La hora de Ramón Acín» en *El Día*, Zaragoza, 14-XI-1988, p. 20.

CASTRO, Antón, «El jardín sombrío de Sol Acín. Ramón Acín visto por su hija con un paisaje de guerra al fondo» en *Imán. El Día de Aragón*, nº 12, pp. 4-5.

CASTRO, Antón, «Trébede: la furia de sobrevivir» en *Heraldo de Huesca*, Huesca, 14-III-2003.

CELADA, L., «Ramón Acín, librepensador, ni dogmático, ni sectario, artista, pedagogo, ensayista y escritor» en *El Periódico de Aragón*, Zaragoza, 16-XII-1982, p. 5.

CELADA, L. y NAVILO, «Homenaje a Ramón Acín» en *Nueva España*, Huesca, 16-XII-1982, p. 5.

COLL, Joaquín, «Ramón Acín: el último regeneracionista» en *Andalán*, Zaragoza, del 15 al 31-XII-1982, p. 49.

CORREAL, Francisco, «¿Mecenazgo? No, lotería» en *El País*, Madrid, 21-XII-1997, p. 14.

DEITO, Susana, «Huesca rinde homenaje a Ramón Acín» en *Diario del AltoAragón*, Huesca, 20-XI-1988, p. 4.

DEITO, Susana, «Presentan los vídeos de Ramón Acín. El homenaje a Ramón Acín se completa con la presentación de dos vídeos» en *Diario del AltoAragón*, año IV, Huesca, 24-XI-1988, p. 1-3.

DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., «Una antología de Ramón Acín» en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 23-XII-1988, pp. 45-46.

FATÁS, Guillermo, «Ramón Acín, ¡A estas alturas!» en *Heraldo de Aragón*, 15-XII-1982.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, «Aragoneses ilustres» en *La Sargantana*, Zaragoza, 8-I-1989, p. 9.

FERNÁNDEZ MOLINA, A., «Ramón Acín, artista y hombre grande» en *El Día*, Zaragoza, 12-XII-1982, p. 38.

«Un año con muchas y muy importantes exposiciones en Madrid y Zaragoza» en *El Día*, Zaragoza, 2-I-1983, p. 23.

FONTOVA, R., «La obra de un anarquista asesinado vuelve con fuerza (los franquistas fusilaron al pintor de la CNT Ramón Acín en 1936)» en *El Periódico de Barcelona*, Barcelona, 4-III-1989, p. 28.

FORCADELL, Carlos, «1936: La depuración del profesorado en la provincia de Huesca» en *El Ribagorzano*, nº 25, Graus, III-1983.

«Galeradas de altoaragoneses rebeldes y exiliados. Samblancat, Alaiz, Acín, Maurín, Sender» en *Andalán*, Zaragoza, 449-450, (15 de abril-1 de mayo 1986), pp. I-VIII.

GALLAGO, Mariano, «Homenaje a Ramón Acín en la inauguración del Colegio Mayor de Huesca» en *El Día*, Miércoles, Zaragoza, 20-V-1987, p. 10.

GARCÍA, José Ángel, «Ramón Acín, artista total» en *El Día*, Zaragoza, 16-II-1986, pp. 42-43.

GARCÍA ACÍN, Ramón, «Dossier Ramón Acín. La emoción familiar» en *Revista Polémica*, nº 13-14, ?-X-1984, pp. 43-44.

GARCÍA GUATAS, Manuel, «Exposición antológica en La Lonja. A los 75 años de la muerte de Unceta» en *Andalán*, Zaragoza, 31-X al 6-XI-1980.

«Propuesta utópica de monumento a Pablo Serrano» en *Rolde*, I-III-1986, año X, nº 33-34, pp. 20-21.

«De nuevo con Ramón Acín» en *Revista Caracola*, nº 1, Zaragoza, III-1987, p. 61.

«Monumento de Ramón Acín para Huesca» en *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 10 de agosto de 1994.

HERNÁNDEZ ALEGRE, Benito, «Ciges Aparicio, periodista de Zaragoza. En el cincuenta aniversario de su muerte» en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 1-II-1987, p. 56.

JIMÉNEZ, Jesús, «Ramón Acín» o «todo el arte para el pueblo» en *Comunidad Escolar*, 7-XII-1988.

JUANFO, «Las calles de Huesca» en *Nueva España*, Huesca, 23-XI-1980.

KELSEY, Graham, «La utopía conduce a la libertad» en *Siete de Aragón*, nº 70, 14 al 20-VII-1995, pp. 8,9.

LOMBA, Mariuca, «Recientemente remodelado en el Parque Municipal de Huesca, el Monumento a la Pajarita sigue sin recobrar su fisonomía original» en *El Periódico de Aragón*, Zaragoza, 25-X-1984.

LLANAS ALMUDÉBAR, «Pintores y pintura oscense (V)» en *Nueva España*, Huesca, XI-1978, p. 8.

LLES YEDRA, Luis, «La vanguardia recuperada» en *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 24-XI-1988, p. 22.

MAINER, José Carlos, «En el centenario del nacimiento de un polifacético oscense. El periodista Ramón Acín» en *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 27-XI-1988, p. 4.

MANTEROLA, Mercedes, «Sonya Torres Planeéis ha realizado un trabajo sobre la figura y obra de Ramón Acín» en *Diario del Alto Aragón*, Huesca, 5-XI-1985, p. 72.

MARTÍN-RETORTILLO BAQUER, José L., «Un autorretrato con boina (palabras para Ramón Acín)» en *4 Esquinas*, nº 12, Huesca, II-1989, p. 10-11.

MASOLIVER, «Al margen» en *La Vanguardia*, Barcelona, 6-I-1989, p. 31.

ORTEGA, J., «Hacer pajaritas es un arte. En Huesca existe el primero y el único monumento a la pajarita, obra de Ramón Acín» en *Hoja del Lunes*, Madrid, 23-XI-1981.

«Exposición antológica por el Centenario de Ramón Acín» en *El País*, Madrid, 28-XII-1988, p. 35.

«Aragón recuerda el arte de Ramón Acín» en *El País*, Madrid, 30-XII-1988.

ORUS, D., «Antología de Ramón Acín» en *El Día*, Zaragoza, 8-I-1989.

PARAMIO, Rodolfo, «Testimonio oral de la Guerra Civil» en *El País*, Madrid, 26-VIII-1979, p. 18.

PÉREZ LIZANO, M., «Visillos de pasión en Ángel Samblancat» en *El Bosque*, nº 9, septiembre-diciembre de 1994, p. 82.

PERMANYER, Lluís, «Pérgolas y Pajaritas» en *La Vanguardia*, Barcelona, 20-V-1991.

POMARON, Carlos, «El grupo zaragozano de papiroflexia actual» en *Heraldo de Aragón Escolar*, Zaragoza, 5-VI-1985.

POSA, Francisco, «Ramón Acín. Artista y revolucionario» en *Solidaridad Obrera*, V-1989.

RICART, Marta, «Barcelona pone la escultura al alcance de la mano» en *La Vanguardia*, Barcelona, 8-III-1992.

RÍO MARTÍNEZ, Vizen dó y OLIVÁN PUYUELO, Francisco J., «Dos programas de Fiestas y un estilo Artístico» en *Diario del AltoAragón*, 10 de agosto de 2000, p. 17.

ROTELLAR, Manuel, «El escultor oscense Ramón Acín financió Las Hurdes, de Buñuel» en *El Día*, Zaragoza, 11-VIII-1982.

«Ramón Acín, productor de cine» en *Andalán*, Zaragoza, 1979, p. 12.

SAURA, Antonio, «Las Pajaritas de Ramón Acín» en *Diario del AltoAragón*, Huesca, 11-XII-1988, p. 4.

«Las pajaritas de Ramón Acín» en *El País*, Madrid, 18-III-1989., p. 4.

SINTES, Marçal, «Tres nous passejos barcelonins van ser inaugurats ahir als carrers Aragó-Guipúscoa, a la Meridiana i al barri de Poble Nou. Rambla amunt, Rambla avall» en *Avui*, domingo, 5-V-1991, p. 22.

TORRES PLANELLS, Sonya, «Ramón Acín, esquema biográfico de los contactos personales e intelectuales en Barcelona» en *ORTO. Revista cultural de ideas ácratas*, año XIV, nº 80, Barcelona, IX-X-1993, pp. 35-38.

ZOLLER, Bárbara, «Ramón Acín, 40 años bajo los escombros» en *La Vanguardia Domingo*, Barcelona, 30-I-1983.

PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS (CATÁLOGOS, LIBROS Y REVISTAS)

ARANDA, Francisco, *El surrealismo español*, Lumen, Barcelona, 1981, pp. 126, 127 y 155.

AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Aguilar, Madrid, 1985, pp. 235, 423.

AUB, Max, *La gallina ciega. Diario español*, Alba, Barcelona, 1995, p. 416.

AZPEITIA BURGOS, Ángel, «Las manifestaciones artísticas contemporáneas en Huesca (siglos XIX y XX)» en VV.AA., *Huesca. Historia de una ciudad*, Ayuntamiento de Huesca, 1990, pp. 457-459.

AZPIROZ PASCUAL, J. M. y ELBOJ BROTO, F., *La sublevación de Jaca*, Guara, Zaragoza, 1984, pp. 105-120, 163-164.
González Bernal, Caja de Ahorros de Aragón y La Rioja, Zaragoza, 1985.

BANDRÉS NIVELA, Miguel, «Ramón Acín (1888-1936)» en *Caracola*, III-1987, pp. 61-83.
«Ramón Acín en las páginas de *El Diario de Huesca*» en VV.AA., *El Diario de Huesca 125 años después*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación de Huesca, Huesca, 2000, pp. 29-38.

BOLETÍN DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE CATALUÑA Y BALEARES, 16-XII-1929 y 15-I-1930.

BONET, Juan Manuel, «Acín, Ramón (voz)» en *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, pp. 24-25.

BONSÓN AVENTÍN, Anabel, *Joaquín Maurín (1896-1973)*, Diputación de Huesca-Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1994, pp. 54-55.

BORRÁS, J., *Aragón en la Revolución española*, César Viguera, Barcelona, 1983, pp. 115-116, 240.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo, *Enciclopedia Temática de Aragón*, Vol. 4 (Arte II), Moncayo, Zaragoza, 1987, pp. 536, 540, 572. Ilustraciones 1976, 1977.

BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura española del S. XX (1900-1936)*, vol. XXXVI, Espasa Calpe, col. Summa Artis, Madrid, 1992, pp. 438, 446-453, 598

BUENCASA, M., *El movimiento obrero español (1886-1928). Historia y crítica*, Júcar, Madrid, 1977, pp. 68, 119, 183-185 (1ª edición, París, 1966, pp. 238-241).

BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Plaza & Janés, Barcelona, 1982, pp. 166 y 168.

CALVO SALILLAS, Mª José, *Arte y Sociedad: Actuaciones urbanísticas en Huesca (1833-1936)*, Ayuntamiento de Huesca, Huesca, 1990, pp. 59-73.

CALVO SERRALLER, Francisco (dir.), «Acín, Ramón (voz)» en *Enciclopedia del Arte Español del S. XX. I Artistas*, Mondadori, Madrid, 1991, p. 5.

CARRASQUER, Félix, «Cinco oscenses: Samblancat, Alaiz, Maurín y Sender, en la punta de lanza de la prerrevolución española» en *Alazet. Revista de filología* 5, 1993, pp. 9-69.

CARRASQUER, Félix - BANDRÉS NIVELA, Miguel, *Ramón Acín*. Conferencias en el Centro Aragonés de Barcelona. Sala Costa, 9 y 10 de marzo de 1989.

CASANOVA, Julián (coord.), *El pasado oculto. Fascismo y violencia en Aragón, 1936-1939*, Mira Editores, 1º edición 1992, 2º 1999, p. 417.

CASTRO, Antón - CANO, José Luis, *Aragoneses ilustres, ilustrados e iluminados*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1993, pp. 180-185.

CENTELLAS, Ricardo, «Ramón Acín o de cómo recuperar a un artista olvidado» en *Artigrama*, nº 5, Zaragoza, 1988.

CLAVERÍA JULIÁN, Josefina, *Gráfica periodística zaragozana en el primer tercio del siglo XX*. Tesis Doctoral, Zaragoza, Noviembre de 1989, Tomo II, pp. 571-575.

DUEÑAS LORENTE, José Domingo (ed.), *Ramón J. Sender. Literatura y periodismo en los años 20*, Zaragoza, 1992, p. 207.

DUEÑAS LORENTE, *Ramón J. Sender. Periodismo y compromiso (1024-1939)*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1994, pp. 68, 81, 96.

Costismo y anarquismo en las letras aragonesas: el grupo Talión (Samblancat, Alaiz, Acín, Bel, Maurín), Rolde de Estudios Aragoneses, 2000.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, *Gente de orden. Aragón durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, 4 vol., Ibercaja, 1996. Tomo I (La Política): pp. 61, 62, 93, 100, 102, 105, 109, 1118, 123, 124, 134, 155, 266, 278, 296, 324, 350, 356, 364. Tomo II (La Sociedad): pp. 79, 125, 126, 131, 155, 163, 209, 284, 298, 300, 301, 312, 313, 317, 329, 364, 374, 378, 391, 406. Tomo III (La Economía): pp. 87, 89, 317, 335, 374, 417, 464, 509. Tomo IV (La Cultura): pp. 34, 75, 89, 90, 105, 122, 123, 134, 137, 195, 196, 223, 224, 235, 263-270, 273, 279, 285, 286, 289, 290, 291, 198, 199, 302, 308, 310, 316, 317, 322.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. - FORCADELL, C., *Historia de la prensa aragonesa*, Guara, Zaragoza, 1979, pp. 158 y 163.

GARCÍA GUATAS, Manuel, *Pintura y arte aragonés (1985-1951)*, Librería General, Zaragoza, 1976, pp. 81, 102, 105, 111-112.

«Acín Aquilué, Ramón (voz)» en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol. I, Unali, Zaragoza, 1980, pp. 43-44.

«Utopía y significados del mausoleo de Joaquín Costa» en *Actas del III Coloquio de Arte aragonés*, Huesca, 1983, pp. 351-382.

«Sánchez Ventura, R. (voz)», en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol I (Apéndice), Unali, Zaragoza, 1983, p. 276.

«Rafael Sánchez Ventura, in Memoriam» en *Artigrama*, Zaragoza, 1985, pp. 454-456.

Ramón Acín (1888-1936). Antología, Folleto-Presentación de la Exposición, Barcelona, 3 de marzo al 29 de marzo de 1989, Capella de l'Antic Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, Ed. Diputación de Huesca, Ajuntament de Barcelona y Diputación de Zaragoza, Barcelona, 1989.

«Zaragoza contemporánea» en *Guía Histórico Artística de Zaragoza*, Zaragoza, 1991, p.365.

Publicidad artística en Zaragoza, IberCaja, Zaragoza, 1993, pp. 16, 24, 43.

Presencia de Ismael Gómez de la Serna en la pintura aragonesa, Zaragoza 1994. Catálogo de la exposición antológica. Sala de la Caja Rural del Jalón y Paraninfo de la Universidad de Zaragoza (noviembre-diciembre de 1994).

«La pájara pinta bajó al parque», en *La balsa de la Medusa*, nº 53-54, Madrid, 2000, pp.67-75.

GARCÍA LORANCA, Ana y GARCÍA RAMA, J. Ramón, *Pintores del S. XIX. Aragón. La Rioja. Guadalajara*, Ibercaja, 1992, pp. 36-38.

GERTRÚDIX ROMERO DE ÁVILA, Sebastián, *Simeón Omella: el maestrote Plasencia del Monte*, D.G.A. y C.A.I., 2002, pp. 86, 107, 190.

GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Automoribundía*, Guadarrama, Madrid, 1974, vol. II, p. 492.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *Magdalena, Navarro, Mercadal*, Colección CAI100, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1999, p. 85.

IBARZ, Mercè, *Buñuel documental. «Tierra sin pan» y su tiempo*, Prensas Universitarias, Zaragoza, 1999.

KELSEY, Graham, *Anarcosindicalismo y Estado en Aragón: 1930-1938*, Gobierno de Aragón, Institución Fernando el Católico y Fundación Salvador Seguí, Madrid, 1994, pp. 57, 58, 76, 115, 116, 125, 126, 198, 318, 387.

LALIENA CORBERA, Carlos, *Huesca. Historia de una ciudad*, Ayuntamiento de Huesca, 1990, pp. 379, 403, 417.

LASCORZ, Lorenzo, «Fimar para recordar. Recordar para filmar. Eugenio Monesma» en *Zimbel*, III-1984, p. 11.

LIARTE, Ramón, *El camino de la libertad*, Picazo, Barcelona, 1983, pp. 25-41, 55-120, 145-148, 170, 184, 207, 240-241.

Entre la revolución y la guerra, Picazo, Barcelona, 1986, pp. 102-111.

LABORDA YNEVA, José, *Huesca. Guía de Arquitectura*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1997, pp. 104, 223.

LOMBA SERRANO, Concha, «La pintura regionalista en Aragón: 1900-1936» en *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte*, 12, 1996-1997, pp. 503-518.

La plástica contemporánea en Aragón (1876-2001), Ibercaja, Zaragoza, 2002, pp. 17, 23, 36, 62, 86, 88, 89, 92, 101, 106, 107, 108, 112, 113, 116, 123, 126,127, 128, 132, 133, 134, 142, 151, 154, 157, 163, 164, 168, 199, 200, 272, 398, 399, 401, 403 y 404.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo y LOMBA SERRANO, Concha, *75 años de Pintura Aragonesa*, Promociones Editoriales S. L., 1999, pp. 54-55.

MADRIGAL PASCUAL, Arturo Ángel, *Arte y compromiso. España 1917-1936*, Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid, 2002, pp. 85-95, 156-161, 238-241.

MAINER, José Carlos, *Letras aragonesas*, Oroel-Arpesa, año IV, Zaragoza, 1989, pp. 167-168.

MONTSENY, Federica, *Mis primeros cuarenta años*, Plaza & Janés, Barcelona, 1987, pp. 74, 275.

NASARRE LÓPEZ, José María, *Liberalismo educativo: inercia y renovación en la formación de los maestros altoaragoneses (1842-1936)*, Ayuntamiento de Huesca, 2002, pp. 199, 225, 234, 235, 238, 276, 277, 278, 381, 387, 388, 460, 463, 498, 499, 580.

PAZ, Abel, *Durruti en la Revolución española*, Fundación Anselmo Lorenzo, Madrid, 1996, pp. 74, 275.

PÉREZ LIZANO, M., «Apuntes sobre la escultura aragonesa: 1900-1988» en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nºXXXVI, Zaragoza, 1989.

Aragoneses Rasgados, IberCaja, col Boira, Zaragoza, 1991, pp. 87-93.

Focos del surrealismo español. Artistas aragoneses 1929-1991, Mira Editores, Zaragoza, 1992, pp. 15, 19, 123, 30, 33, 35, 36, 38, 39, 60-63, 144, 261.

PÉREZ TURRENT, Tomás y DE LA COLINA, José, *Buñuel por Buñuel*, ediciones Plot, Madrid, 1993, pp. 34-36.

RÁBANOS FACI, Carmen, «El arte del S. XX» en *El libro de oro del Arte Aragonés*, Gobierno de Aragón y El Periódico de Aragón, 1998, p. 239.

ROMERO SANTAMARÍA, Alfredo, *Historia de la fotografía aragonesa*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte, 1991, p. 952.

ROURERA FARRÉ, Luis, *Joaquín Maurín y su tiempo*, Claret, Barcelona, 1992, pp. 23-25, 49, 51, 57, 113, 227.

RUIZ SALVADOR, Antonio, *Ateneo, Dictadura y República*, Fernando Torres, Valencia, 1976.

SAMBLANCAT, Ángel, *Caravana Nazarena (éxodo y odisea de España 1936-1940 y...)*. *Crónica novelada*, Orbe, México, 1944, pp. 77-79 (2ª edición, Instituto de Estudios Altoaragoneses, col. Remembranzas 3, Diputación Provincial de Huesca, 1989).

TELLEZ SOLÁ, Antonio, *La red de evasión del grupo Ponzán*, Virus, col. Memoria, Barcelona, 1996, pp. 18-19, 28-31, 34, 271, 272, 358, 359.

TORRALBA SORIANO, Federico, *Pintura contemporánea aragonesa*, Guara Editorial, 1979, p. 30.

VERA SANZ, Francisco Javier, *Cien años de ilustraciones en Heraldo de Aragón 1895-1995*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1996, pp. 50, 55, 193.

VIDAL I OLIVERAS, J., *Joseph Dalmau y Rafel, pintor, restaurador y promotor d'art*, Universidad de Barcelona, Departament d'Història de l'Art (tesis de doctorado).

VIVED MAIRAL, Jesús, *Ramón J. Sender. Biografía*, Páginas de espuma, Madrid, 2002, pp. 84, 103, 108, 110, 111, 112, 162, 165, 206, 227, 261, 342, 559.

VV.AA., *Salvador Seguí. Su vida u su obra*, Ed. Solidaridad Obrera, col. Cuadernos Populares, nº 2, París, 1960, pp. 127-128.

V Bienal de pintura «Ciudad de Huesca», Catálogo de la exposición, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1982.

Arte aragonés en Nueva York. Semana Conmemorativa de la Hispanidad en Nueva York, Casa de España y Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1983, pp. 43, 394.

Escultura contemporánea aragonesa a la escuela. Un paso adelante y otro atrás, Catálogo de la exposición, Colección Arte a la Escuela, Ed. Unidad de programas educativos, Ministerio de Educación y Ciencia, Zaragoza, 1988, pp. 13, 35, 36, 37.

«Centenario de Ramón Acín» en *Lápiz*, nº 54, Madrid, 1988.

Félix Lafuente (1865-1927), Diputación de Huesca, 1989, pp. 7, 15-21, 33-34.

Museo del Dibujo «Castillo de Larrés», Diputación de Huesca, 1989, pp. 41, 66.

Ramón Acín. Exposición-Homenaje, Taller Cultural de Gracia, Barcelona, marzo de 1990.

Félix Gazo (1879-1933), Catálogo de la exposición, Diputación de Huesca, 1990, pp. 10, 12.

Arte Aragonés a la Escuela, Tríptico de la Exposición, Ministerio de Educação, Embajada de España, Ministerio de Educación y Ciencia de Zaragoza, Zaragoza, 1990.

Artistas aragoneses. Desde Goya a nuestros días, Catálogo de la exposición, Ayuntamiento de Zaragoza y Zaragoza Cultura 92 S.A., 1991, pp. 62, 69, 74, 77, 140-143, 241.

Ismael Gómez de la Serna, Catálogo de la Exposición Antológica, Universidad de Zaragoza-Cajalón, Zaragoza, 1994, pp. 12-17.

90 años de arte en Aragón. Pintura y escultura 1905-1995, Catálogo de la exposición, Ed. Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1995, p. 23.

Luces de la Ciudad. Arte y Cultura en Zaragoza (1914-1936), Catálogo de la exposición, Ed. Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995, ilustraciones nº 6, 7, 27, 28, 29, 30, 31, 32.

La imagen de Joaquín Costa, Catálogo de la exposición en el 150 aniversario de su nacimiento, Gobierno de Aragón, Diputación de Huesca, Ibercaja, Zaragoza, 1996, pp. 103-108 y 133.

Museo de dibujo «Castillo de Larrés», Ibercaja, Museo de dibujo Castillo de Larrés y Amigos del Serrablo, Zaragoza, 1997, pp. 13, 14, 66.

Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra, Catálogo de la exposición, Gobierno de Aragón, 1998.

Infancia y Arte Moderno, IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura, Educació i Ciencia, 1998.

Imágenes para una generación poética (1918-1927-1936), Catálogo de la exposición, Consejería de Educación y Cultura, Comunidad de Madrid, 1998, Ilustración p. 139.

Luis Buñuel. El ojo de la libertad, Catálogo de la exposición, Diputación de Huesca, 1999, Ilustraciones pp. 176, 177, 223.

Las Hurdes. Un documental de Luis Buñuel, Catálogo de la exposición, Museo extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Patrimonio, 1999, pp. 10, 43.

Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias, Catálogo de la exposición, Consellería de Cultura, Educació i Ciencia. Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, pp. 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 104,

Luis Buñuel. El ojo de la libertad, Catálogo de la exposición, Residencia de Estudiantes, Fundación ICO, Madrid, 2000.

«Acín Aquilué, Ramón (voz)» en *Gran Enciclopedia Aragonesa 2000*, tomo 1, Ibercaja, Gobierno de Aragón y El Periódico de Aragón, 2000, p. 52.

«Escultura contemporánea (voz)» en *Gran Enciclopedia Aragonesa 2000*, tomo 8, Ibercaja, Gobierno de Aragón y El Periódico de Aragón, 2000, p. 2040.

Dibujantes de Prensa Oscenses del siglo XX, Caja Rural de Huesca, Huesca, 2000.
Ramón Acín. En familia, Catálogo de la exposición, UNED Barbastro, Fundación»Ramón J. Sender», Huesca, 2001.
Rumbos de la Escultura Española en el S. XX, Catálogo de la exposición, Fundación Santander Central Hispano, Centro Atlántico de Arte Moderno, Madrid, 2001, Ilustración p. 79.
Cartografía de una soledad. El mundo de Ramón J. Sender, Catálogo de la exposición, Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, 2002, p. 161.
Regeneración y Reforma. España a comienzos del siglo XX, Catálogo de la exposición, Fundación BBVA, Madrid, 2002, p. 309.
Aragón, de Reino a Comunidad, Catálogo de la exposición, Cortes de Aragón, Zaragoza, 2002, pp. 314, 315.
Territorium, Catálogo de la Exposición, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2003, pp. 186, 236, 253.

MONOGRAFÍAS

ALAIZ, Felipe, *Vida y muerte de Ramón Acín*, publicación semanal, Ed. Por las oficinas de propaganda de la CNT-FAI, col. Episodios. Anecdótico de guerra y de la Revolución, Barcelona, 1937 (reedición Ed. Umbral, París)

BANDRÉS NIVELA, Miguel, *La obra artigráfica de Ramón Acín (1911-1936)*, 3 vol., Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona. Tesina presentada el 12 de mayo de 1986.

La obra artigráfica de Ramón Acín (1911-1936), Diputación de Huesca, col. Estudios Altoaragoneses, nº 15, Huesca, 1987.

GARCÍA GUATAS, Manuel (dir.), *Exposición de Ramón Acín (1888-1936)*, Catálogo de la exposición, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación de Huesca, 1982.

Ramón Acín (1888.1936), Catálogo, Diputación Provincial de Huesca y Diputación de Zaragoza, 1988.

TORRES PLANELLS, Sonya, *Ramón Acín. Una estética anarquista y de vanguardia*, Virus, Barcelona, 1998.