

# Goya, en el ojo de la modernidad

• MANUEL GARCÍA GUATAS •

Universidad de Zaragoza

## RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y RAMÓN ACÍN, UNA AMISTAD DESCONOCIDA

Este artículo hace referencia a Francisco de Goya en el año singular de 1928 –el del primer centenario de su muerte–, a los prolegómenos de la conmemoración, a Ramón Gómez de la Serna y Ramón Acín y a tres ciudades que celebraron el centenario: Madrid, Zaragoza y Huesca.

En abril de aquel año, acababa de inaugurarse en Zaragoza para conmemorar la efeméride el monumento-edificio bautizado como “El Rincón de Goya” (figs. 6-9). Dos meses después, se imprimía en Huesca una proclama muy crítica con las celebraciones oficiales goyescas del aniversario y en defensa del edificio de Fernando García Mercadal, que había dejado perplejos a la mayoría de los zaragozanos.

A ese edificio, uno de los pioneros de la arquitectura racionalista en España, le dedicaron desde su origen comentarios elogiosos unánimes y ha seguido siendo una obra de referencia para la historia de la arquitectura moderna española.

La proclama-pasquín que con el nombre de Goya como santo y seña de los tiempos modernos se confeccionó en Huesca, había sido discurrecida y compuesta por Ramón Acín, profesor de Dibujo de la Escuela Normal, de ideología anarquista y activista de la modernidad pedagógica y política (fig. 4). El descubrimiento de la proclama ha sido relativamente reciente; apareció un ejemplar a comienzos de los años ochenta y fue expuesto por primera vez en 1988<sup>1</sup>.

Por sus dimensiones se puede considerar una creación literaria y tipográfica a medio camino entre el pasquín para ser pegado en la pared y el manifiesto estético; –“hoja” y “manifiesto”– lo llamó indistintamente su autor, y proclama, papelón o cartel se decía entonces de esta clase de impresos, atípicos por su tamaño fuera de lo habitual.

Lo primero que se puede decir de este impreso es que se parece a la proclama del café Pombo (fig. 5), redactada por Ramón Gómez de la Serna, publicada el 1 de marzo de 1915. Acín la conocía y pudo tener un ejemplar, del que ahora sólo hay noticia de un par más<sup>2</sup>.

Aunque poco difundida, se sabe de una primera relación personal que ambos Ramones tuvieron en Madrid. Los dos habían nacido en el mismo año de 1888 y coincidieron en 1915 y 1917 en la capital, donde Acín pasó varios meses gracias a la beca concedida por la Diputación de Huesca.

Pero hay datos más precisos de esa relación entre Acín y Gómez de la Serna registrada por éste en sus memorias que, aunque no deja de ser una anécdota, resulta expresiva de la buena sintonía entre el oscense aprendiz de artista y el brillante escritor madrileño.

Después del regreso de Acín a Huesca, ocupará Gómez de la Serna su estudio en el “cuarto-torre” (así dice el recibo de alquiler de febrero-marzo de 1917) del nº 4 de la calle de Velázquez: una habitación con buhardillas, que el escritor convertirá en su tantas veces mentado “torreón” literario y en acomodo de sus cachivaches del Rastro<sup>3</sup>.

De forma dialogada y con sus permanentes toques de humor y fantasía respondía así Gómez de la Serna al periodista Antonio Obregón:

- ¿De quien era el torreón antes de ser habitado por usted?
- De ese raro Ramón Acín, que, cuando estaba en trances fatales, para que el portero subiese a socorrerle ya tenía convenido con él que tiraría un zapato a la calle, y, al verlo, debía subir con urgencia<sup>4</sup>.

Pues bien, diez años más tarde, encontramos a Gómez de la Serna en Huesca, invitado por Acín desde la Sociedad Oscense de Cultura para dar una conferencia el 7 de mayo de 1927, ocasión en la que llenó el teatro Odeón a pesar del intenso aguacero<sup>5</sup>. Con el mismo título, *Goya y el Manzanares*, la había pronunciado tres días antes en el Centro Mercantil de Zaragoza, invitado por la Junta del Centenario.

Había anunciado Acín su presentación con un pequeño programa-invitación, impreso en tinta roja, confeccionado con una composición que tuvo que ser del gusto del orador y acorde con la estética del Ultraísmo, movimiento literario del que Ramón había sido el principal promotor (fig. 1).

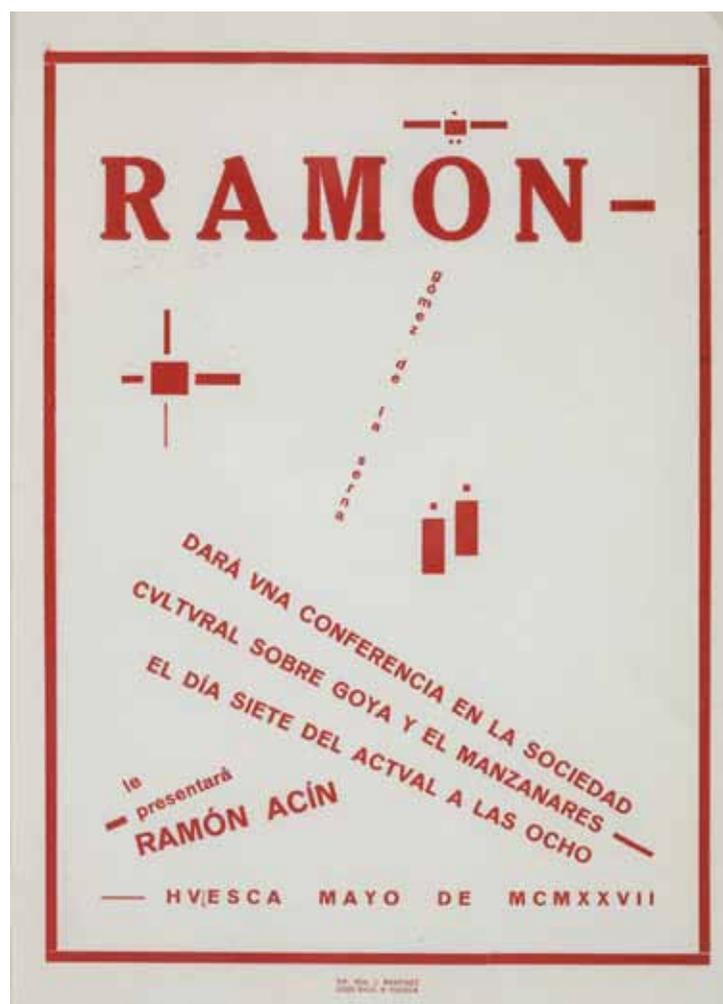
Aunque el título con la inclusión del Manzanares parecía ofrecer un toque castizo y festivo, Gómez de la Serna se refería bien en serio a la visión de Goya sobre la ciudad desde su quinta de la otra orilla del río, una visión distanciada y escéptica, porque, reflexionando sobre los *Caprichos* y sus títulos, concluía en su conferencia que “Goya por el contrario de los dos [Rembrandt y Hoggarth] no es un moralista ni un amonestador, sino un indignado, un sarcástico, un observador que mira las cosas con amargura y risa sardónica”.

#### EMPEZÓ EL CULTO A GOYA

Mucho antes de la conmemoración de Goya en 1928 hubo una primera etapa de reconocimientos y homenajes en torno a dos acontecimientos. El primero, la discutida cuestión de la exhumación en 1888 de los restos del pintor en el panteón del cementerio de la Chartreuse de Burdeos, que pertenecía a la familia Muguero Iribarren, descendientes de Juan Bautista de Muguero (retratado por Goya un año antes de su muerte), emparentado con los Goicoechea. Luego, once años después, su traslado a Madrid en junio de 1899, una primera inhumación en el panteón de la colegiata de San Isidro, seguida de una segunda en mayo de 1900 en el Panteón de Hombres Ilustres de la Sacramental de San Isidro, para compartirlo con sus coetáneos ilustrados Moratín, Meléndez Valdés y Donoso Cortés, y una tercera, y definitiva, en 1919, en la ermita de San Antonio de la Florida bajo los frescos que había pintado en la cúpula<sup>6</sup>.

La exhumación de sus restos en Burdeos y el traslado encontraron dificultades pues hubo que identificar un esqueleto descabezado hallado al lado de otro, que sería el de su consuegro Martín de Goicoechea (gobernador de Madrid durante la ocupación francesa y exilado), enterrado tres años antes que Goya, lo que quiere decir que la sepultura había sido abierta con anterioridad.

De aquella historia han quedado en el aire preguntas sin respuesta: ¿todos los restos procedían del mismo panteón después de haber pasado más de diez años en cajas en el depósito general del cementerio bordelés? Un esqueleto, que se consideró era de Goya, apareció sin el cráneo. ¿Quién lo robó



1

y por qué? ¿Pudo ser un interesado en la frenología, entonces en auge esta hipótesis fisiológica, como sugerirá el cónsul Pereyra en Burdeos, testigo de la exhumación y responsable de las gestiones administrativas? No se sabe más, pero Dionisio Fierros había pintado en 1849 un cráneo atribuido a Goya, aunque sin la mandíbula inferior y con bastantes pérdidas dentales<sup>7</sup>.

En fin, todo un folletín romántico por entregas que daba pie para iniciar el culto a sus reliquias y a otras fantasías biográficas.

# COLECCION LAZARO

Exposición de diversas obras  
de Don Francisco Goya, sus  
precursores y sus contempo-  
ráneos, en la casa de «Blan-  
co y Negro» y «ABC».  
Abril de 1928.

2

Décadas después, Ignacio Zuloaga guardaba en su casa de Zumaya algunas de esas reliquias, como fragmentos de la capa con que habría sido enterrado y unas cuentas del rosario que entrelazaba las manos del difunto artista. El apasionado pintor vasco será el primer y principal impulsor de la recuperación de la memoria de Goya con la adquisición de la casa natal en Fuendetodos, a donde viajará en varias ocasiones entre 1912, 1915, año en que la compra, y 1917 cuando se inauguró la nueva escuela, adosada a la casa que convirtió en modesto museo con reproducciones de obras del artista.

Antes de que sus restos fueran repatriados en 1899 a España, ya se había ensalzado la figura de Goya desde, al menos, tres iniciativas del Estado: la construcción del mencionado panteón en 1886, la emisión por el Banco de España de varias series de billetes con la efigie de Goya en el anverso (la primera en octubre de ese año, a la que seguirán en los años siguientes otras con variantes en la composición y valores) y la iniciativa más artística de disponer una sala en el Museo del Prado, en la que se reunieron algunas de sus obras.

Pero el acontecimiento más importante después de la llegada de sus restos a Madrid fue la exposición antológica de la obra

2 Portada del folleto-catálogo de la exposición organizada por José Lázaro en 1928, con obras de su propia colección.

de Goya que se celebró en mayo de 1900 y con la que se estrenó el recién creado Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Ahora bien, para ser la primera vez que se organizaba una exposición de ese tipo en España, tuvo menos trascendencia en el público de la que se le ha otorgado en publicaciones posteriores, excepto por el catálogo, muy bien ilustrado, que da fe del contenido de aquella masiva reunión de sus pinturas.

Dicha exposición tuvo lugar en el salón de la Rotonda del Ministerio de Instrucción Pública, hasta entonces Ministerio de Fomento, y reunió ciento sesenta y tres obras (alguna en fotografía, como el retrato de la llamada librera de la calle de Carretas, vendido ese mismo año en París), procedentes de sesenta y ocho coleccionistas privados (la mayoría de casas de la nobleza) e instituciones. No hubo inauguración oficial, pero sí polémicas, pues se preparó a toda prisa, estaba bastante mal iluminada y los cuadros de la fila superior se hallaban colgados delante de los tapices (no los de Goya) con los que se adornaron las paredes de la sala. Además, sólo estuvo abierta quince días, fue muy poco visitada durante la primera semana (en la que se cobró entrada) y se animó algo más en la segunda.

Pero lo que ha quedado para la posterior historiografía de Goya es el catálogo en el que se reproducían todas las obras, fotografiadas por Mariano Moreno, Antonio Cánovas Vallejo (*Kaulak*) y Laurent<sup>8</sup>. Un completo documento visual del estado de las pinturas que se mostraban por primera vez al público, algunas de las cuales serán vendidas fuera de España en los años siguientes. Sobre la cronología y autenticidad de algunas de aquellas obras expuestas y sus consecuencias recientes, podemos remitirnos a una publicación coetánea de Elías Tormo y al estudio mucho más reciente de Nigel Glendinning<sup>9</sup>.

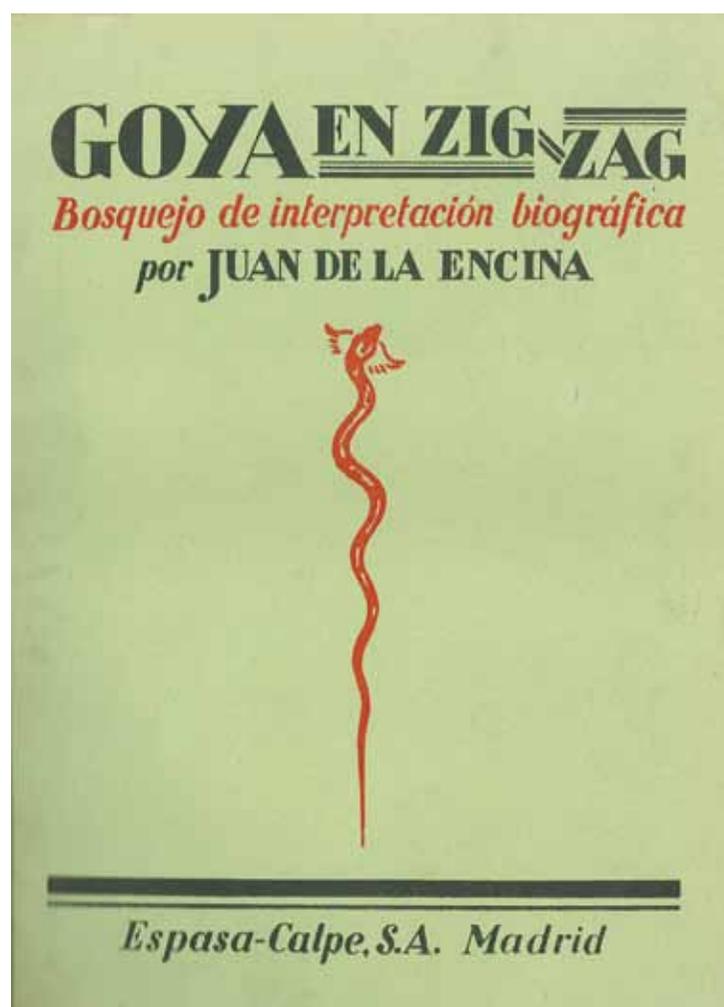
A pesar de esta exposición de 1900 y de algunas importantes publicaciones sobre Goya, su obra seguía siendo todavía desigualmente conocida, limitada para los estudiosos a los tapices, los *Caprichos* y algún retrato, y para el público, a los tapices, la *Tauromaquia* y algunos cuadros de toros tenidos como de Goya. Pero este descubrimiento de la originalidad de su obra será más espontáneo, sin las reticencias de muchos conservadores hacia un pintor tachado de afrancesado, ni pretensiones eruditas,

sino desde las interpretaciones de modernidad, libertad y casticismo que su arte significaba para artistas, intelectuales, escritores y músicos, como el compositor Enrique Granados, que en 1911 había estrenado la suite para piano *Goyescas* inspirada en escenas de los tapices, y el musicólogo Adolfo Salazar, que escribirá sobre Goya.

Ahora bien, en torno a 1900 no parece que la pintura de Goya fuera apreciada ni entendida por la mayoría de los jóvenes pintores españoles en formación. Por ejemplo, entre el más de medio millar de copistas registrados en el Museo del Prado entre 1887 y 1895, sólo poco más de doce al año eligieron obras de Goya, casi todas ellas correspondientes a los cartones para tapices, seguidas de los “estudios”, es decir, los bocetos de las figuras para el cuadro de la familia de Carlos IV. Seguían siendo Murillo, Ribera, Coello, Rafael, etc. y, por delante de todos, Velázquez, los modelos preferidos por los copistas<sup>10</sup>. Tampoco es que los pintores hubieran tenido la oportunidad de contemplar en el Prado muchas pinturas de Goya, pues hasta la década de 1870 fueron muy pocas las expuestas y se hallaban separadas en varias salas. La instalación definitiva en salas propias no tendrá lugar hasta el año de 1928, cuando la segunda gran exposición de Goya<sup>11</sup>.

La obra del artista más valorada por los intelectuales fueron los *Caprichos*, desde los que se le interpretó como moralista y pionero del humor moderno crítico, entendido como un pensamiento estético ágil, abreviado y directo. Gómez de la Serna llevará la iniciativa en esta interpretación de Goya como “El primer humorista español”, que será el título de un artículo para *La Gaceta Literaria* (1 de julio de 1927) en el que afirmaba que, después de haber ojeado mucho el libro de los aguafuertes, “estoy convencido de que Goya fue el precursor del humorismo: intencionado y suicida, que creo ideal literatura del momento”. Y volverá en otros textos sobre esta consideración.

Desde otros ámbitos, eran años en que el humor en todos sus registros estaba en auge: aparecía impreso a diario en las páginas de periódicos y revistas y en Madrid se había creado en 1914 el Salón de Humoristas, iniciativa que secundarán los salones de otras ciudades, siempre muy concurridos por los jóvenes dibujantes.



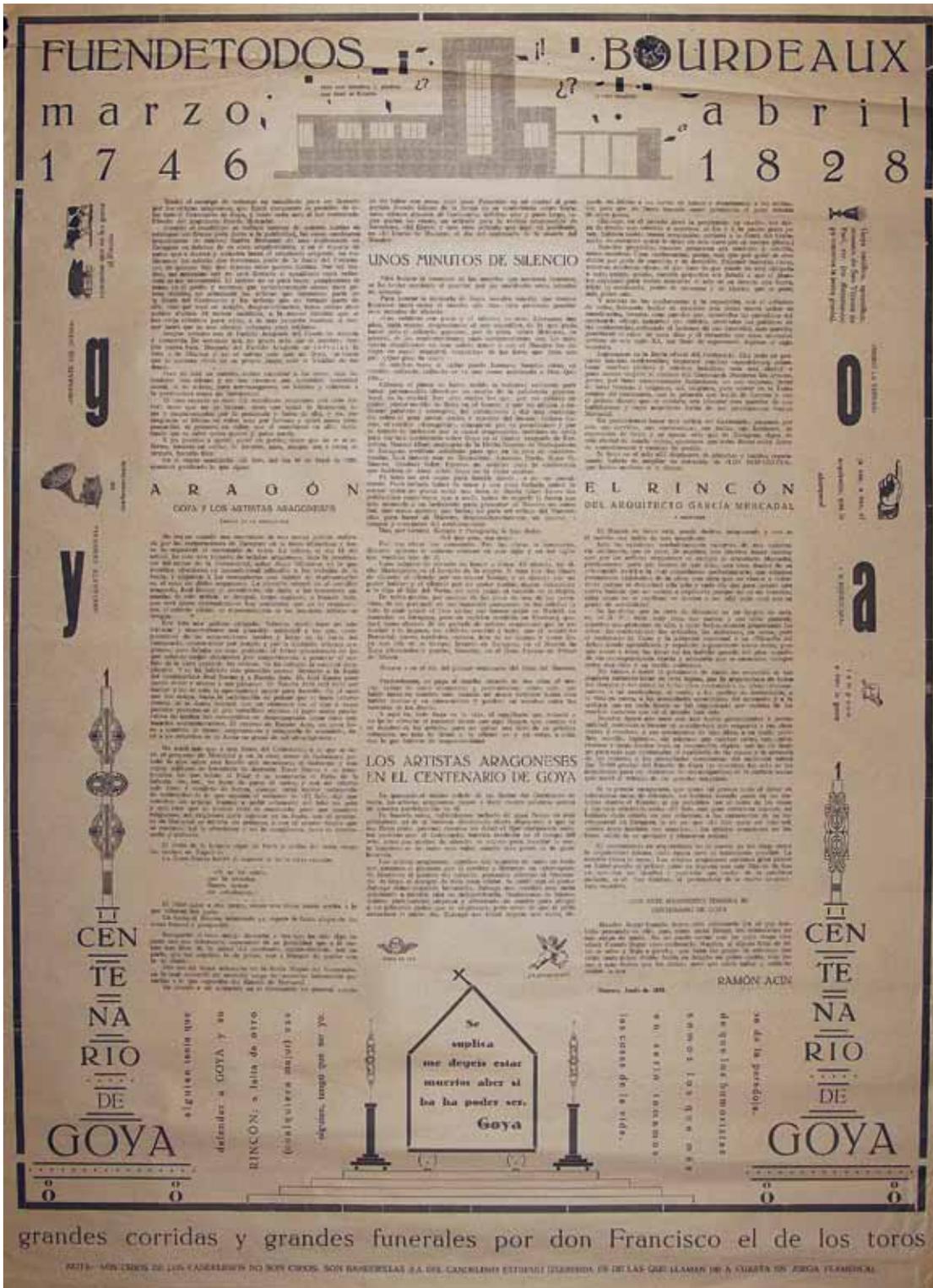
3

#### GOYA, CONMEMORADO EN MADRID

Desde la capital, la de 1928 fue una efeméride que se trató más con un enfoque de divulgación científica que de celebración popular y, en buena medida, sentará las bases del futuro de la museografía del pintor en el Museo del Prado y alumbrará una copiosa edición de estudios monográficos de distintas pretensiones, pero la mayoría de ellos enfocados desde la modernidad por la procedencia de algunos críticos, estudiosos y escritores.

Por decreto gubernamental se había creado una Junta Nacional del Centenario que, aunque parezca chocante, se constituirá el 17 de febrero de 1927 en el Rectorado de la Universidad de Zaragoza. Los miembros de la Junta del Centenario fueron recibidos con todos los agasajos, banquetes con discursos y brindis, y fueron llevados al día siguiente a Fuendetodos para visitar la casa natal de Goya. Se consideró como un respaldo a la Junta de Zaragoza, que ya estaba funcionando desde hacía dos años, y un refrendo de sus actividades, principalmente de carácter festivo<sup>12</sup>. Conviene no perder de vista que ambas representaban la cultura oficial del gobierno de la dictadura de Primo de Rivera.

La presidía el alcalde de Madrid que estuvo acompañado en el acto por el duque de Alba, en su condición de vocal del patro-



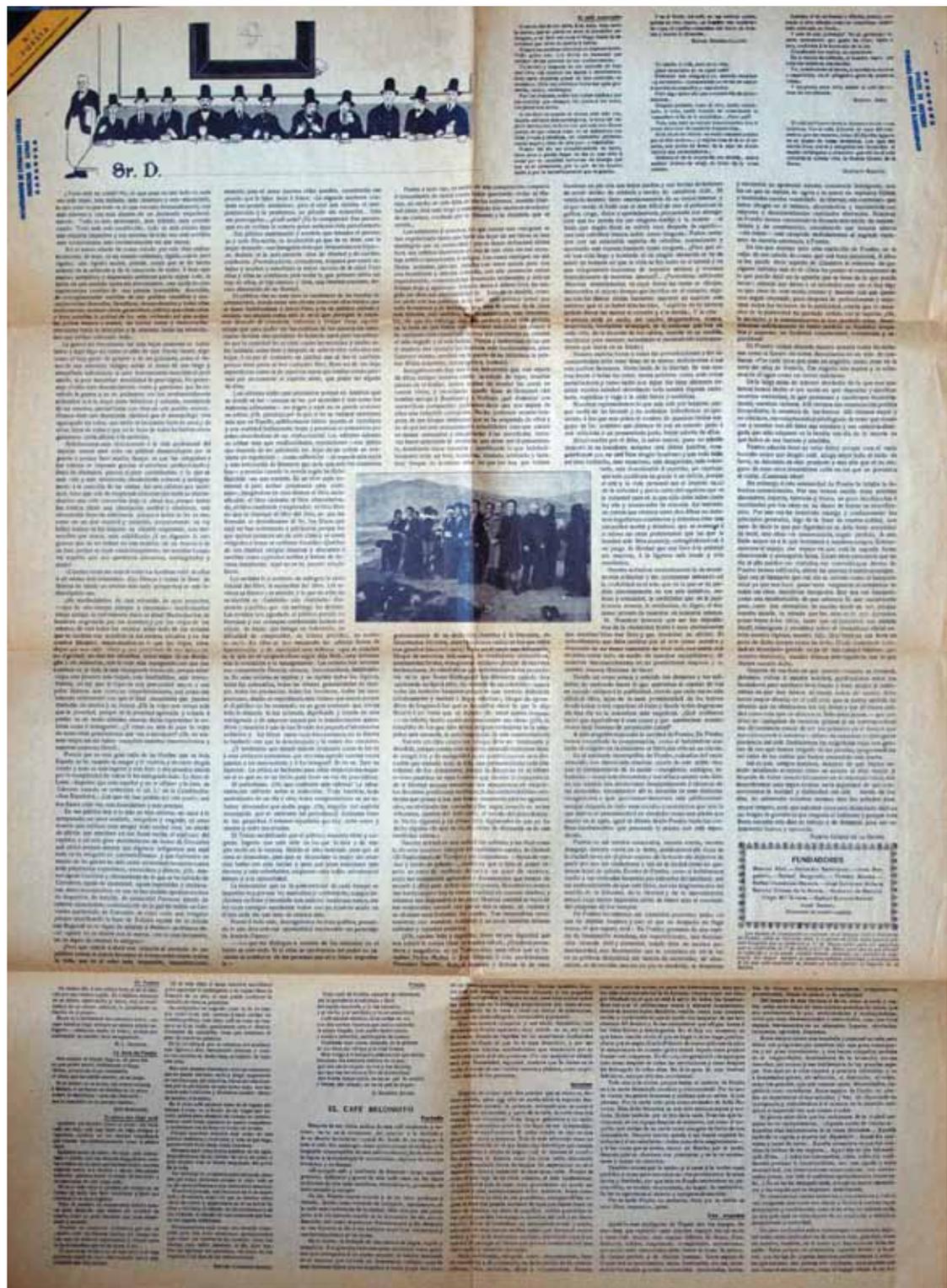
4 Ramón Acín: Manifiesto redactado y compuesto en 1928. (Foto: F. Alvira. Museo de Huesca).

4

nato del Museo del Prado, Eugenio d'Ors, el académico y pintor Moreno Carbonero, Pedro Miguel de Artiñano e Ignacio Zuloaga, y eran miembros también los alcaldes de Zaragoza y Fuentetodos, el rector de la Universidad y el presidente de la Academia de Bellas Artes de San Luis.

Se puede decir que las celebraciones difusoras de la figura y obra de Goya en 1928 tuvieron en Madrid, en las primeras semanas de abril, dos direcciones convergentes.

La más espectacular fueron las cuatro exposiciones simultáneas de sus obras que se ofrecieron al público. La primera y más trascendental, el acondicionamiento de las nuevas salas del Museo del Prado en las que se distribuyeron dibujos, cartones para tapices, pinturas de "la casa del Sordo", retratos y una última sala que reunía las pinturas procedentes de colecciones privadas. Constituían el mayor conjunto de obras del pintor jamás reunido desde la exposición de 1900<sup>13</sup>. La Academia de San Fernando presentará también su



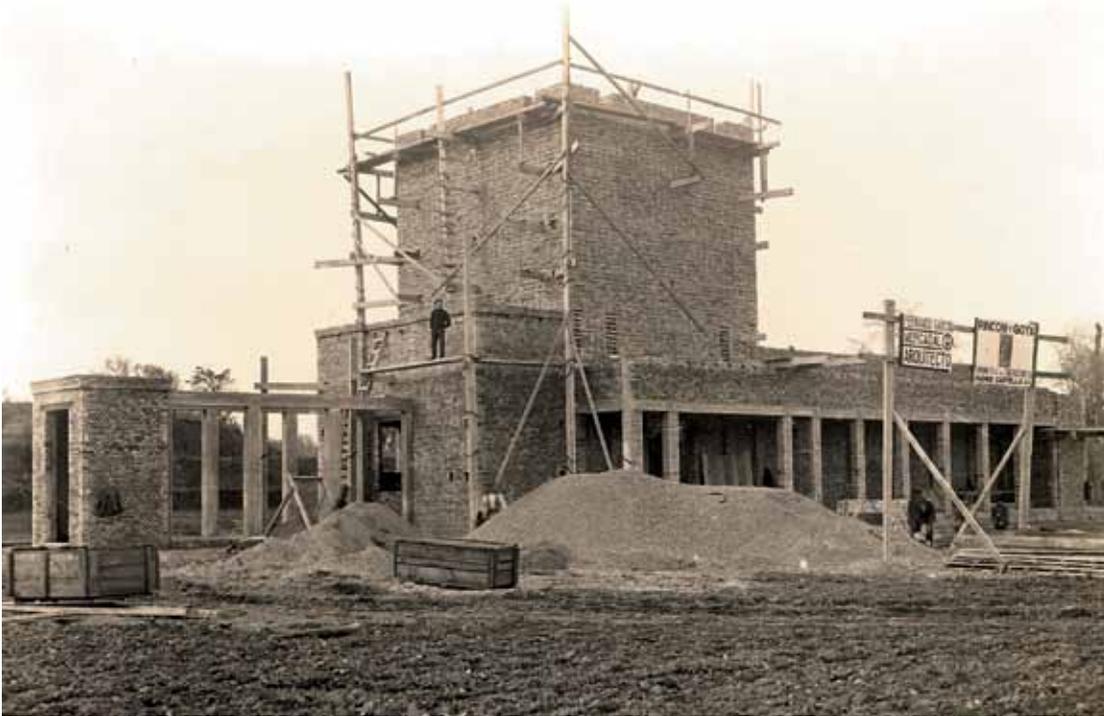
5

colección de goyas en las nuevas salas, que hizo accesibles a las visitas.

Lo mismo hará don José Lázaro quien sacará los goyas de su palacete de la calle Serrano y los expondrá en abril de 1928 en el edificio de *Blanco y Negro* y *ABC*, en el Paseo de la Castellana. Fue la primera vez que mostraba al público tantas pinturas y estampas de su colección: un total de más de ciento veinte piezas de los precursores de Goya que habían influido en su obra

(trece pinturas en su mayoría inglesas), de los contemporáneos e imitadores (quince lienzos de Bayeu, Paret, Alenza, los Lucas), veintinueve óleos atribuidos a Goya y grabados, litografías y dibujos. Escribió como presentación una breve biografía del pintor, que concluía con una relación de las principales colecciones madrileñas donde se encontraban obras suyas<sup>14</sup> (fig. 2).

Muy activa se manifestará la veterana Sociedad Española de Amigos del Arte (fundada en 1909) que, además de colaborar



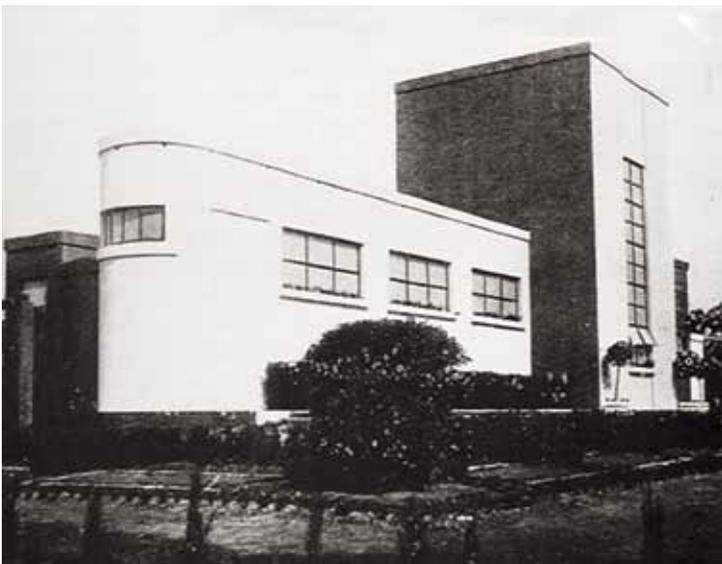
6 Fernando García Mercadal: El Rincón de Goya, en construcción, 1927. (Foto: Museo de Huesca, procedente del archivo particular de Ramón Acín).

7 Fachada posterior del Rincón de Goya.

6

estrechamente con la Junta, organizará en la Biblioteca Nacional una exposición monográfica de Goya como grabador, incluida la ambientación de un taller de grabado con tórculo del siglo XVIII, y editará un estupendo libro con las reproducciones de las estampas impresas en papel cuché, subvencionado por la Junta Nacional “para que su precio reducido lo haga asequible –se dice en la advertencia preliminar de la edición– a las clases más modestas y así ha creído realizar una labor de cultura, en cumplimiento de la misión que el Gobierno le había encomendado”<sup>15</sup>.

En aquellos meses de la primavera de 1928 apareció el mayor número de ediciones y reediciones producidas hasta entonces. Empezó con una reedición de las tres publicaciones de Aure-



7

liano de Beruete, historiador del arte y director del Museo del Prado desde 1918 hasta su muerte en 1922, publicadas entre 1916 y 1918. Ahora, para el centenario, se reunieron en un solo volumen de doscientas cincuenta y seis páginas y noventa y seis ilustraciones, compendiadas por Sánchez Cantón, con el título de *Goya, pintor de retratos. Goya, composiciones y figuras. Goya, grabador*.

Beruete hijo no había heredado de su padre las facultades para la pintura, pero sí el interés familiar por Goya. Conviene recordar que el abogado, político y pintor Aureliano de Beruete era hermano de la condesa viuda de Muguero, heredera, por tanto, del panteón familiar de Burdeos en el que fue sepultado el artista. Beruete había sido nombrado secretario de la comisión creada en 1894 por el Ministerio de Fomento para la repatriación de sus restos y, aunque no se consiguió de inmediato, se manifestará muy activo en facilitar la autorización de los herederos de Muguero para la exhumación y traslado de los restos de Goya y Goicoechea, como desvela su correspondencia con el cónsul en Burdeos.

Uno de los intelectuales más brillantes de la vida cultural madrileña, Ramón Gómez de la Serna, mantendrá una continuada actividad publicista sobre Goya hasta años después del centenario de 1928. José Camón Aznar, diez años más joven, que había mantenido una relación antigua con el escritor madrileño, lo recordará en sus memorias precisamente por su destacada dedicación a Goya: “En Ramón se funden el historiador, el crítico y el literato. Pujante vitalidad su crítica. Gracias a Gómez de la Serna el Greco y Goya han salido de las vitrinas de los museos y aparecen vivos y actuantes, cercanos a nuestra sensibilidad”<sup>16</sup>.

8 Tarjeta postal dibujada y pintada del Rincón de Goya (Cortesía de G. Alcañiz).

9 Tarjeta postal con la vista de la fachada y jardín del Rincón de Goya (Cortesía de G. Alcañiz).



8

Fueron bastantes los artículos que publicó Ramón; uno, extenso, con el título ya comentado de “El primer humorista español”, en el número de 1927 de *La Gaceta Literaria*, con el que encabezaba las colaboraciones de pintores y literatos como César Arconada, cuyo artículo “Tonadillas goyescas” se ilustraba con un “cuadro-cartel” de Almada Negreiros, en el que sobre el rótulo GOYA desarrollaba una composición en diagonal ascendente con las siluetas muy abreviadas de un majo sentado, a la guitarra, y una maja de espaldas.

Pero los pintores en general, y Francisco Bores y Vázquez Díaz en particular, por citar a algunos a los que los editores de *La Gaceta Literaria* pidieron su opinión sobre Goya, apenas hilvararon unas frases, excepto Aureliano de Beruete y Gutiérrez Solana (que también cultivaba su prosa, desastrada) y calificó a Goya como “el humorista y filósofo más fino”.

También escribió Gómez de la Serna para la *Revista de Occidente*, donde lo hicieron en torno a los años de 1926 y 1928 el musicólogo Adolfo Salazar, que establecía una extensa comparación entre las personalidades de Goya y Beethoven, y el escritor y crítico Antonio Espina, tan próximo a Ramón, quien en el artículo “Momentos de Goya” comenta cuatro de sus retratos más señeros (junio de 1928). Presentará Gómez de la Serna para el número de 1928 de la *Revista de Occidente* un artículo que tituló “Concepto de Goya (con seis dibujos)”. Un año antes (en mayo de 1927) lo había hecho sobre “El gran español Goya” que, como laude final, concluía de esta manera: “Primer humorista español o sea, dominador del contraste que es base de nuestro humorismo en que triunfa la contraposición de lo blanco y de lo negro, de lo positivo y de lo negativo, de la muerte y de la vida [...]. En sus *Caprichos* se combate

la superstición española contra la que ha de ir el primer dardo de los humorismos”.

Colaborará Ramón en 1928 con un breve artículo sobre los *Caprichos* en el número extraordinario de abril de la revista *Aragón* (del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón), dirigida por un intelectual de aguda sensibilidad, Manuel Marín Sancho (Zaragoza, 1899-1936), doctor en Lengua y Literatura Española, archivero municipal y crítico de temas artísticos y musicales de actualidad, que tal vez fue quien se lo pidió. Pero todavía redactará, como veremos, algunos artículos más para aquella efeméride. Y en ese mismo año publicará una biografía de Goya, acompañada de documentos y un breve catálogo.

No hubo crítico de arte, estudioso o ensayista que no escribiera sobre Goya. Lo hicieron Bernardino de Pantorba –*Goya. Ensa-*



9

yo biográfico y crítico– y Juan de la Encina –*Goya en zig-zag. Bosquejo de interpretación biográfica* (fig. 3)–, o de nuevo Gómez de la Serna, que publicó una biografía del pintor a la que en posterior edición (con la Guerra Civil por medio) añadirá un capítulo epilodal, fechado en 1937, con esta melancólica evocación: “Cuando hace unos meses hube de esperar largos días en Burdeos la salida de mi barco hacia América, me encontré por las calles de la vieja ciudad con la figura de don Francisco de Goya y Lucientes”<sup>17</sup>.

Curiosamente, coincidían Gómez de la Serna y Juan de la Encina en el tono, a ratos novelado, que pretendieron imprimir a sus respectivos textos sobre Goya, como “esas novelescas, ahora en boga”, escribía el segundo en el prefacio de su ensayo. O advertía Ramón al lector en la introducción: “Aunque el conjunto no deje de tener en todo momento el aire novelesco y presenciabile que necesita la biografía para que emocione...”.

También coincidirán ambos en llevarse consigo al exilio como compañía a Goya para nuevas publicaciones, desde Buenos Aires y México, respectivamente. La primera actividad del crítico y director del Museo de Arte Moderno de Madrid, Juan de la Encina, en la Casa de España de la capital mexicana será una serie de cinco conferencias que dictó en 1939 sobre el pintor, que se publicarán de inmediato con el título *El mundo histórico y poético de Goya*<sup>18</sup>.

Como acabamos de ver, aquel año del centenario de Goya desatará la actividad escritora de Gómez de la Serna, dispersa por otras publicaciones menores, como sus artículos (alguno de ellos extracto de capítulos de su biografía de 1928) para la revista *Aragón* o el interesante y poco conocido para *La Esfera* (21 de abril), titulado “Evocaciones. El palacete de la Moncloa”. Palacete que había comprado la madre de la duquesa Cayetana de Alba, y donde de nuevo salen al paso Goya y sus relaciones íntimas porque –decía– allí pintó los dos cuadros de las *Majas*, que a la muerte de la duquesa pasarían a Godoy.

En la época, el asunto sin duda con más interés y aliciente popular era éste de las relaciones de Goya con la duquesa, con el apéndice de las dos *Majas*, pues como escribía para la ocasión

Joaquín Ezquerra del Bayo en *La duquesa de Alba y Goya*, “la naturaleza de sus relaciones con Goya a las que la malicia atribuye un matiz más vivo que el de la amistad, ni aun siendo cierto, suele dejar testimonios precisos sino sospechas, vaguedades y contradicciones. Nada perfectamente definido”<sup>19</sup>. Desde cualquier punto de vista, esta publicación puede considerarse un consistente estudio basado en investigaciones de los archivos de la casa de Alba y de otras familias de la aristocracia.

Del recién nombrado académico de la Lengua Eugenio d’Ors, traducía en ese año la Librairie Gallimard una reciente publicación, *La vie de Goya*, y hasta un joven crítico literario y poeta en agraz, Guillermo Díaz-Plaja, debutaba con apenas diecinueve años con una publicación de circunstancias sobre el *Epistolario de Goya* (editada en Barcelona en ese año de 1928), la primera de la extensa relación de títulos que dará a la luz en años sucesivos, pero ya no volverá a tratar tema goyesco alguno.

#### **LUCES Y CLAROSCUROS DEL CENTENARIO EN ZARAGOZA Y HUESCA**

La conmemoración del aniversario de la muerte de Goya empezará a prepararse en Aragón con bastante anticipo y, llegada la efeméride, con numerosos actos y la participación de las instituciones, artistas, intelectuales y periodistas, pero con el acompañamiento de algunas voces discrepantes.

Hay que reconocer que a pesar de las críticas por el excesivo ruido de los actos oficiales y festejos populares, activadas por una minoría, las cosas se hicieron bien desde las instituciones de Zaragoza, que no escatimaron recursos.

Se había constituido en 1925 la Junta del Centenario, auspiciada y presidida por la Universidad, con el respaldo del Ayuntamiento y la Diputación. Empezó a funcionar con mucha antelación, pues organizó un ciclo de catorce conferencias sobre Goya que se dieron desde dos años antes en diferentes centros de la ciudad<sup>20</sup> y, lo más importante, contribuirá a sufragar con el Estado la construcción de “El Rincón de Goya”<sup>21</sup>.

También en Huesca se creará en diciembre de 1926 una Junta local del Centenario de Goya y Homenaje a Valentín Carderera,

10 Inauguración del Rincón de Goya, transformado en Escuela de Mandos de la Sección Femenina de Falange, mayo de 1946. Colección particular, Zaragoza.

amparada por el Ayuntamiento y con presencia de las autoridades y destacados hombres de la cultura. Primer impulsor había sido Ramón Acín, que no faltará a ninguna de las cuatro sesiones celebradas hasta abril de 1928, participando en todas ellas de un modo activo, secundando sus reflexiones con artículos en el periódico local. Era obligado que el erudito Carderera –primer biógrafo de Goya en España– tuviera un homenaje en su ciudad natal, como también fue idea de Acín “conjuntar” la celebración de Goya con la del genial Beethoven, que coincidían en centenarios sucesivos<sup>22</sup>.

Con anterioridad, el patronato del Museo de Zaragoza había conseguido en 1921 que los retratos de cuerpo entero de Fernando VII y del duque de San Carlos vinieran de la Casa del Canal al Museo, para presidir la llamada sala de Goya que había creado pocos años antes. Con la Academia de Bellas Artes de San Luis, organizará para el centenario una heterogénea exposición de pinturas y algunas estampas de Goya, intercaladas entre cuadros de Bayeu (de modo parecido a la exposición de 1908) y muchas manufacturas y piezas de época, “digna de una ciudad de cuarto orden” –como valoraba Acín la muestra<sup>23</sup>–.

Conviene saber que el mayor número de pinturas de Goya que se había visto hasta entonces había tenido lugar en el marco y ámbito de la Exposición Hispanofrancesa de 1908, en la que se expusieron durante seis meses prácticamente todas las que existían (no más de doce) en colecciones de Zaragoza.

Al parecer, también la Junta encargó la realización de un film sobre Goya a Luis Buñuel –cuando todavía no había empezado a hacer cine– y un documental a Florián Rey pero, por diversos motivos, estos encargos (u ofrecimientos de los mismos autores) no salieron adelante<sup>24</sup>.

Destacaron, por tanto, éstas y otras actividades de la Junta y las iniciativas de una entidad tan activa como el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola que, además de disponer su salón de actos para algunas conferencias sobre Goya, había organizado en 1926 un concurso de bocetos para el cartel del centenario, que reunió veintinueve propuestas. Al año siguiente encarga-

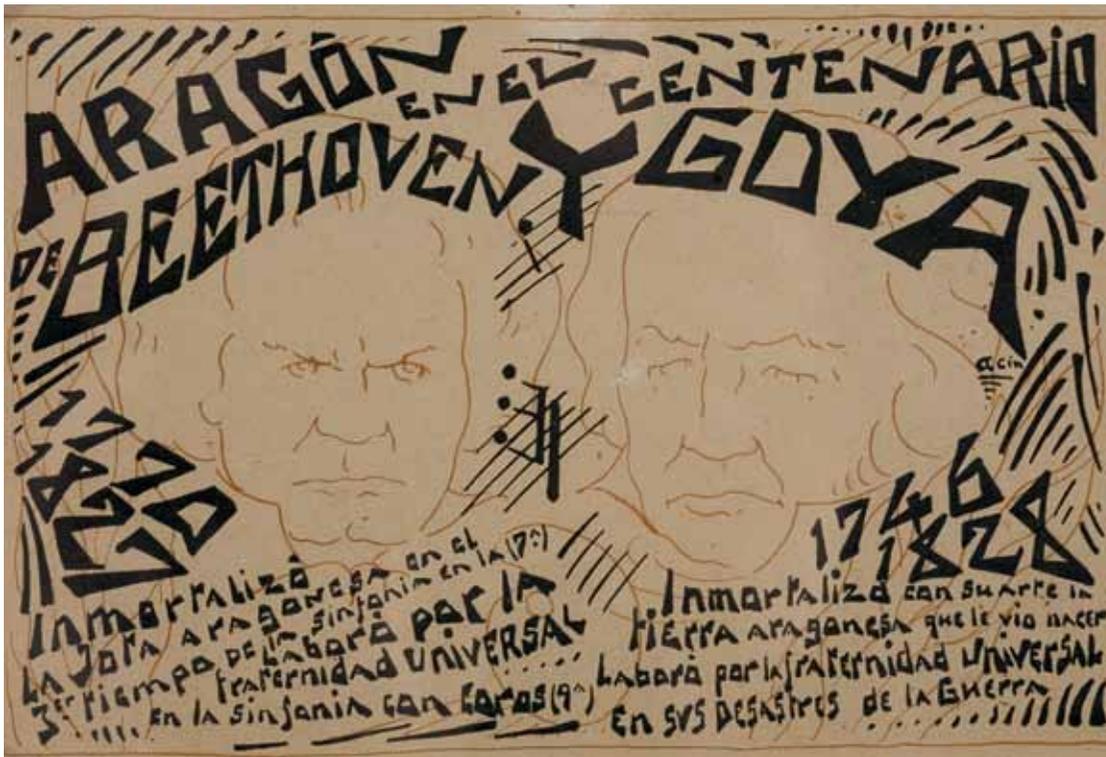


10

rá a sus expensas a artistas aragoneses –mayores y jóvenes– la realización de ocho tapices a pincel, copia de los de Goya, con los que decoró desde entonces el Centro<sup>25</sup>.

Pero lo más popular fueron las corridas goyescas, con trajes y monturas de época, que merecieron un gran despliegue fotográfico y textual en los periódicos, y los bailes de sociedad (“sin disfraces y de etiqueta”), motivos que concitaron las críticas de algunos artistas e intelectuales, contrarios a estos ruidosos festejos para celebrar a tan circunspecto artista<sup>26</sup>. Muy vistosa debió ser también la colección de fuegos artificiales de la noche del 16 de abril, que imitaban cuadros de Goya, como clausura del centenario<sup>27</sup>.

No fue Acín el único en Zaragoza que criticó estas celebraciones. Lo hizo, por ejemplo, el joven periodista y luego dibujante de humor Marcial Buj en una crónica para *El Sol*, que tituló “Del centenario de Goya no ha quedado nada en Zaragoza”. Aunque también extendió la crítica al edificio de García Mercadal, del que se manifestaba escéptico por el sitio tan alejado y por su contenido: “Será biblioteca cuando tenga libros, servirá también de refugio espiritual a temperamentos artísticos y neurasténicos, que por aquí escasean bastante”<sup>28</sup>.



11 Ramón Acín: Tarjeta postal de homenaje a Beethoven y Goya, 1928. (Foto: F. Alvira. Museo de Huesca).

11

### “EL RINCÓN DE GOYA”,

#### UN ANTIMONUMENTO CONMEMORATIVO

Indudablemente, el logro más perdurable de la Junta del Centenario fue la construcción de este edificio-monumento (figs. 6-9) que se inaugurará entre la incomprensión del público y burlescas comparaciones desde la prensa –los “insultos y piedras que tiran al Rincón”, como expresaría Acín en el manifiesto-pasquín, con tipos de imprenta cayendo a modo de adoquines alrededor de la silueta del edificio con la que encabezó el texto–.

Con esta apasionada defensa de la obra de Fernando García Mercadal y de la nueva arquitectura, para una sociedad que quería también nueva, redactó Acín el párrafo final de su manifiesto:

Nuestra época que nace con una fuerte potencialidad y personalidad, comienza a buscar en su arquitectura que responda a sus ideas claras y concisas, a sus costumbres de aire libre, a su vestir práctico, sencillo, higiénico sin adornos que cuestan caros, son embarazosos y luego huelen mal, su locomoción rápida, que no da tiempo para más que contemplar el equilibrio de las masas y la armonía de los colores, a las necesidades económicas del momento actual (las 70.000 pesetas del Rincón de Goya las necesitan los más de los arquitectos para los cimientos y sus antiguallas), de la estética nueva que nació al tráfigo de las grandes máquinas.

Y de manera rotunda elogiaba la originalidad del edificio de García Mercadal, pero con el ojo puesto 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 [...]. 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.

Tenía el edificio un espacio destinado a biblioteca para los visitantes, idea que había sido propuesta por Eugenio d’Ors, y una sala de exposiciones que se estrenará en 1930 con los dos más conspicuos artistas de la pintura moderna en Zaragoza: Ramón Acín (mayo) y González Bernal (octubre), anarquistas ambos, militante y simpatizante respectivamente.

Pero “El Rincón de Goya” tuvo en los años siguientes muy pocas actividades culturales y menos aceptación entre los zaragozanos por estar en lugar tan alejado, aislado entre campos y el río Huerva.

Tras la Guerra Civil le darán un destino político que desvirtuará por completo su interior, la forma arquitectónica, convirtiendo la fachada en una muestra de la nueva arquitectura nacional, sustituyendo, por ejemplo, el porche adintelado por arcos y, por supuesto, cambiando los espacios y usos previstos por García Mercadal, destinados en lo sucesivo para Escuela de Mandos de la Sección Femenina de la Falange.

Bendecido por el obispo de Huesca y rodeado de autoridades y mandos, se inauguraba el transformado edificio en mayo de 1946 (fig. 10), y para celebrar expresamente y a su estilo el segundo centenario del nacimiento de Goya se colocaba en los jardines ante la fachada un busto de bronce sobre un pedestal,

12 Ramón Acín: Cartel de la exposición de 1930 en el Rincón de Goya. (Foto: F. Alvira. Museo de Huesca).



12

modelado por Félix Burriel en 1927 en París, pensando en el primer centenario.

Sin embargo, a pesar de todos estos avatares, enseguida fue considerado como una de las obras pioneras de la arquitectura moderna –o sea, racionalista de luminosidad mediterránea– en España. En el mismo mes de su inauguración, Giménez Caballero lo incluía en el número de *La Gaceta Literaria* dedicado a la nueva arquitectura y comentaba de esta forma relampagueante al final de una breve reseña biográfica sobre García Mercadal:

Ahora mismo, el arquitecto del Rincón de Goya en Zaragoza, va a armar seguramente un escándalo con su construcción cúbica, racional, pura, en un pueblo tan barroco como el de la Virgen del Pilar<sup>29</sup>.

#### EL PORQUÉ DE UN MANIFIESTO CRÍTICO

El manifiesto de Acín fue una proclama de afirmación de la arquitectura moderna y de la personalidad y pensamiento de Goya (fig. 4).

Al leer tan extenso texto, puede apreciarse que su autor lo distribuyó con un discurso articulado en tres columnas, dividido por cuatro epígrafes, de los que el primero –“ARAGÓN, Goya y los artistas aragoneses”– y el cuarto –“EL RINCÓN del arquitecto García Mercadal y nosotros”– concentran los motivos fundamentales que explican su redacción y confección por el ingenioso escritor humorista en nombre de sus colegas aragoneses que, dicho sea, pocos tenían la soltura suficiente para redactarlo.

Por eso, como afirma, le encomendaron esta misión de redactar un manifiesto y se sintió ufano, pues empezaba refiriéndose a

sí mismo al hacer una pequeña crónica de los hechos para pasar a manifestar su disconformidad con el modo de celebrar el centenario de Goya y, sobre todo, para defender el edificio que acababa de construir García Mercadal. Acín lo redactó y compuso personalmente, deslindó responsabilidades entre los miembros de la Junta del Centenario, de la que él mismo era suplente del único artista representado, el escultor José Bueno. Hasta ahí parece que todos, artistas y simpatizantes, estaban de acuerdo. Pero entre tanto irrumpió el impulsivo arquitecto con una conferencia explicando su obra y repartiendo palos a diestro y siniestro, de los que no se libraron algunos artistas y Acín se quedó solo, pues sus colegas no quisieron firmar el manifiesto.

Sin duda, se había sentido muy halagado cuando en el diario madrileño *El Sol* lo citaban por dos veces como artista de acusada personalidad, que estaba destinado a dar buen juego en la Junta del Centenario. Por eso compuso el primer epígrafe y texto del manifiesto copiando íntegros el titular y la reseña publicados en este diario el 16 de abril de 1926: “Goya y los artistas aragoneses (nota de la redacción)”.

Envió también un ejemplar a *La Gaceta Literaria* que jalearon en una nota bajo el título “Ramón Acín y el Rincón de Goya”, ilustrada con una fotografía, muy borrosa, del edificio, que decía así:

El humorista y fino escritor aragonés Ramón Acín nos envía un curioso manifiesto digno de comentario. Trata de defender el arte nuevo que ha introducido el arquitecto Mercadal en Aragón con la erección del Rincón de Goya. Es un gran papelón lleno de viñetas henchidas de sátira goyesca contra los ignorantes, los cazurros y los pedantes. Acín hace la historia del ‘cubo de aire’ de Mercadal y las

luchas que le ha costado realizarlo en la retardataria Zaragoza. Le ha cabido el honor de ser el mismo Acín el principal agente de las nuevas ideas y uno de los defensores más eficaces de nuestro querido amigo Mercadal<sup>30</sup>.

Había asistido a la reunión de la Junta en la que se trató del proyecto –“fantasía” lo llama– y su voz fue tajante y probablemente decisiva al exigir “que el proyecto de Mercadal se hiciera lo primero y con el primer dinero que se contase”.

Enumera también Acín sus tempranas iniciativas en la conmemoración del centenario, como habían sido invitar a Huesca para dar una conferencia “al gran goyista Ramón Gómez de la Serna”, preparar unos dibujos alusivos al centenario –que editará en formato de postal con los rostros dibujados de Beethoven y Goya unidos por el lema: “Aragón en el centenario de Beethoven y Goya”– y redactar dos artículos, para la revista aragonesa *El Ebro*, de Barcelona, titulado “¿Centenario de Goya?”<sup>31</sup>, y para *El Diario de Huesca*, en el que exponía ideas y frases aprovechadas luego para el texto del manifiesto<sup>32</sup>.

Dirigió su crítica y condujo la de los artistas partidarios de celebrar el centenario aparte “de la cosa oficial” al pintor Zuloaga, “el aragonés honorario”, por no haberse adherido a su postura. Recuerda que les había escrito dándoles ánimos y ofreciendo un cuadro (“una moza de tronío”, decía Acín) para con su venta hacer frente a los primeros gastos, que no se consiguió vender. Pero Zuloaga ya no era el de doce años antes cuando había arrastrado con su entusiasmo a los artistas aragoneses para la compra y restauración de la casa natal de Goya, ni el de la construcción, a sus expensas, de una escuela en Fuendetodos<sup>33</sup>.

Ahora, el afamado pintor no entendía ya ni la arquitectura moderna –o sea el tectonismo antidecorativo y reduccionista de la obra de Mercadal– ni el arte contemporáneo que en esos primeros años veinte había visto en París y le había dejado estupefacto, como escribía consternado a su tío Daniel, el ceramista, en mayo de 1920: “Hay que quemar todo el arte que hasta ahora se ha hecho. Ahora no hay más que Da-Da. Esto es el nuevo arte. No me preguntes lo que es porque no lo sé: ni los que lo hacen tampoco lo saben”<sup>34</sup>.

#### UNA TIPOGRAFÍA PARA VER Y OTRA PARA LEER

Dos diseños tipográficos se complementan en el manifiesto de Ramón Acín. Conjugó la creatividad del escritor y el trabajo del tipógrafo para editar un impreso que se salía de lo normal. Sobre sus condiciones de escritor daban fe los ágiles, recurrentes y humoristas textos en el periódico oscense y en distintas publicaciones. Por la imprenta y el trabajo tipográfico creativo se interesó siempre. Será uno de los impulsores del método pedagógico Freinet en las escuelas oscenses y cuidó personalmente la edición de los dípticos de los catálogos de sus exposiciones y otras hojas culturales<sup>35</sup>.

Consta el manifiesto de dos partes: el texto y el complemento llamativo y artístico de las ilustraciones, utilizando sólo los adornos y líneas de las cajas y clichés tipográficos mediante figuras y alegorías combinadas con palabras o frases<sup>36</sup>. Puede contemplarse, por tanto, una doble tipografía, para leer y para ver; esta última le confiere al impreso un carácter artístico predominantemente visual.

Las composiciones tipográficas que introdujo Acín son de dos clases: los mencionados clichés de figuras y las formas construidas a partir de la combinación de adornos y líneas. En ambos casos, las acompaña con breves frases en clave de humor crítico. En esos espacios fuera del texto convencional Acín se aproxima a creaciones impresas como las poesías de Apollinaire y Blaise Cendrars, que incluían juegos tipográficos, o como las dadaístas, por ejemplo, de *Le coeur á Barbe* (París, 1922), en las que se utilizaron similares formas descontextualizadas como la mano con el índice señalando, la navaja de afeitar abierta, el globo aerostático, etc.

Fueron seis las figuras que compuso para rodear el texto, a modo de orla, que acompañó de estas recurrentes frases:

- Cáliz con una hostia (muy utilizado para los recordatorios de Primera Comunión o de misacantanos): “Goya católico, apostólico, romano, de San Vicente de Paúl, etc. (no discutamos; pa vosotros la perra gorda)”.
- Mano con dedo índice señalando: “¡a ese, a ese, al arquitecto, que lo ahorquen!”.

- Vaca frente a un cerdo negro: “Comentan que no les gusta el Rincón”.
- Un borrego: “Tampoco a este le gusta”.
- Gramófono: “Un conferenciante”.
- Pareja de angelitos sobre el catafalco de Goya. La cabeza de uno y el otro de cuerpo entero con una corona en las manos (utilizados en los recordatorios de muertos infantiles): “(éste se va) ¿la pongo o no la pongo?”.

A cada letra del nombre de Goya acopló, intercaladas entre las anteriores figuras de los márgenes laterales, la siguiente composición imitando un pseudo-acróstico (con leyendas tomadas de la serie de los *Disparates* y de las dos últimas estampas de los *Desastres de la guerra*):

- G “Disparate del miedo”.
- O “Murió la verdad”.
- Y “Disparate general”.
- A “Si resucitara”.

Donde también demostró Acín sus habilidades de dibujante con las formas tipográficas de líneas, rayas y motivos de orlas fue en la confección de la parte inferior del catafalco de Goya, flanqueado por dos pares de cirios-banderillas, uno de los grandes (que llaman “de a cuarta”, aclara al pie) y otro de los pequeños, el de la derecha, más una pareja de cirios a cada lado del catafalco, que como epitafio concluye con esta frase de parodia goyesca: “Se suplica me degeis estar muerto: aber si ba ha poder ser. Goya”.

Pero son las dos frases que Acín dispuso a contracaja, o en vertical al texto de las dos columnas laterales, a ambos lados del catafalco, donde resumió el contenido y sentido del manifiesto en forma de paradoja ramoniana. En la izquierda escribió: “alguien tenía que defender a GOYA y su RINCON: a falta de otro (cualquiera mejor) ese alguien, tengo que ser yo”. Y en la derecha se confesaba así: “se da la paradoja, de que los humoristas somos los que más en serio tomamos las cosas de la vida”.

**AÑOS DE MANIFIESTOS, CARTELES, PROCLAMAS Y PANFLETOS**  
Como se señaló, la proclama o pasquín del café Pombo de 1915 constituye una primera referencia para el manifiesto de Acín.



13

Pero a comienzos de los años veinte se pusieron de moda en círculos literarios otras creaciones de las artes gráficas que contaban con un precedente de renovación tan radical de la poesía y la tipografía como *Les mots en liberté futuristes* del poeta Marinetti, editado en Milán en 1919.

Gómez de la Serna había sido el introductor en fecha bien temprana de la poesía de Marinetti y propagandista de primera hora del futurismo, cuya versión española, llamada Ultraís-

mo<sup>37</sup>, invadirá de poemas breves, como de urgencia sincopada, las hojas de la revista *Ultra* (1921-1922). Cada número, de formato y dimensiones muy parecidas a las del manifiesto de Acín, pero plegado a modo de tríptico y de colores vibrantes y formas rotas, mostraba imágenes de jóvenes pintores, Barradas entre ellos<sup>38</sup>.

También se había presentado el Ultraísmo en 1921 desde Palma de Mallorca con un manifiesto, en una hoja impresa por ambas caras, redactado por Guillermo de Torre e ilustrado con xilografías de Norah Borges y un retrato del autor por Barradas.

En esa misma línea de impresos se puede mencionar la proclama con poesías visuales que en diciembre de 1921 crearon en Buenos Aires, con el título de *Prisma. Revista mural*, Guillermo de Torre, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Jorge Luis Borges, ilustrada con una xilografía de Norah<sup>39</sup>.

Pero todavía más cercanos en fechas al manifiesto de Acín fueron los *Carteles literarios* creados por Ernesto Giménez Caballero entre 1925 y 1927, anunciados en *La Gaceta Literaria* como un “libro para leerlo en facistol” por su gran formato. Formaban una colección de treinta y cuatro ejemplares que se expusieron en Madrid y Barcelona y cuyos originales adquirirá después el editor Gustavo Gili<sup>40</sup>.

Prevalen el caligrama y el collage sobre el texto –más bien frases muy breves– que el autor distorsiona y combina con las formas. Dedicó cada uno a un amigo, la mayoría escritores: a Benjamín Jarnés, a Lorca, a Guillermo de Torre, al poeta Alberti, al bibliófilo Gili, a la fama terráquea de Ramón, a Cocteau, al futurista Marinetti, etc., etc.

En la presentación de la publicación que los recogía, Giménez Caballero se arrancaba así sobre la estética de tan híbrida creación:

Utilizar para lo literario, como herramienta, el cartel –esto es, un utensilio pertinente a la plástica y, por tanto, literario– parece, ipso facto, como una traición tramada sobre el campo mismo de la literatura. [...] Aspirar a realizar en expresión literaria lo que la plástica ha resuelto ya por medio del cartel, es cosa menos híbrida de lo que al pronto semeja<sup>41</sup>.

Gómez de la Serna había abierto el camino con la proclama de Pombo que, como ya se ha comentado, influiría en el manifiesto de Acín para el centenario de Goya.

Son varias las coincidencias entre uno y otro que permiten descubrir una continuidad conceptual y hasta formal: dimensiones muy parecidas, 73'5 x 53'5 cm el de Pombo y 78 x 54 el de Acín; texto distribuido en columnas, seis en el primero, tres en el segundo; la división en epígrafes, veintiséis en el primero, cuatro en el segundo; cabecera presidida por una imagen, emblema del contenido literario –once caballeros con sombrero de copa sentados tras una mesa (los fundadores de la célebre tertulia

o “capilla” del café madrileño) y el camarero, según dibujo de Bartolozzi, en el primero, y “El Rincón de Goya”, diseñado con formas tipográficas por Acín, en el segundo–.

La primera y llamativa diferencia visual es la amplitud del texto, más largo e impreso a dos caras el de Gómez de la Serna, y más breve y en una sola cara el del oscense. En el primero se incluyen breves colaboraciones en prosa o verso de cada uno de los fundadores de Pombo y las ilustraciones se reducen a un fotograbado del cuadro del fusilamiento de Torrijos, de Antonio Gisbert, un retrato diminuto de Gómez de la Serna, una mano con el dedo índice señalando la palabra “Entrada” y, como colofón, un ex libris dibujado por Rafael Bergamín. En el de Acín las ilustraciones son mucho más abundantes y enmarcan a modo de orla o greguería visual el texto del manifiesto.

Significativamente, uno de los epígrafes de la proclama de Pombo lo había dedicado Gómez de la Serna a Goya, sin relación alguna con el todavía lejano centenario, y lo iniciaba con este tan particular retrato literario:

Goya no es una evocación romántica de Pombo. Goya es un parroquiano asequible y real, aunque anacrónico. Goya es un solitario que nos mira con sus ojos exaltados y misioneros. [...] Su sombrero de copa alta, despeinado, enorme como un morrión de granadero, descansa sobre el velador junto a los guantes flojos y engurrñados. Sordo por naturaleza, no nos oye y nos mira sospechando de nosotros con su rostro atrabiliario de vieja suspicaz y su boca sarcástica betoveniana, en cuyas comisuras caídas descansa todo su desdén y toda su generosidad. Su melena, más descuidada, más crecida y más hirsuta que nunca, cae sobre el ancho cuello de su viejo y opulento carric, y se une a sus patillas intensas y heladas.

Es algo más que una casual coincidencia que Acín dedicara buena parte del texto de su manifiesto a hacer una evocación de Goya con parecido sesgo y que la postal que diseñó la compusiera con los rostros del pintor y de Beethoven, uno junto al otro, como la cara y la cruz de un solo retrato de dos genios, cuyos centenarios de sus respectivas muertes coincidían en el mismo año (fig. 11). También publicaba una extensa comparación entre ambos creadores el musicólogo Adolfo Salazar en la *Revista de Occidente* (diciembre de 1928).

En esa misma línea de hacer de la tipografía un arte visual nuevo y libre para manifiestos y proclamas, confeccionará Acín un pequeño cartel-invitación, con una composición asimétrica del texto, al modo ultraísta, y con una renovada tipografía visual presentará el díptico del catálogo de su exposición en “El Rincón de Goya”, en mayo de 1930 (figs. 12 y 13).

“Vivirán sólo las grandes tavole parolibere luminosas, única poesía que necesita ser vista”, escribirá Marinetti en 1933<sup>42</sup>. Así lo creía también Ramón Acín y lo puso en práctica en estos textos impresos desde Huesca con motivo del centenario de Goya. ♣

- 1 Ramón Acín (1888-1936), catálogo de la exposición antológica, M. García Guatas (dir.), Diputación de Huesca y Diputación de Zaragoza, 1988, donde se reprodujo por primera vez. Hace pocos años se encontraron varios ejemplares más en la antigua casa familiar de la esposa de Acín en La Pobra de Montornés (Tarragona).
- 2 Se hizo de este raro ejemplar de la proclama de Pombo una tirada facsímil, encartada aparte en el número 3 de la revista *Poesía*, Madrid, noviembre-diciembre de 1978.
- 3 J. M. Bonet, *Ramón en su torreón*, Fundación Wellington, Madrid, 2002. El edificio con el torreón fue adquirido por el hotel Wellington y hoy día es sede de su fundación. Dice Bonet (p. 36) que Gómez de la Serna se estableció en este piso en 1922, pero seguramente fue unos años antes. *Idem*, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, voz "Acín, Ramón".
- 4 R. Gómez de la Serna, *Automoribundia. 1888-1948*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974, tomo 2, p. 492. La hija mayor de Ramón Acín, Katia (1923-2004), comentó algunas veces que tenían en su casa libros de cuentos de Gómez de la Serna, de los que recordaba *El gorro de Andrés* y *El Margarito en el circo*, dedicados a ella y a Sol, su hermana pequeña.
- 5 *El Diario de Huesca*, 11 de mayo de 1927. En el número del día 7 se reproducía a dos columnas el cartel que anunciaba la conferencia de Gómez de la Serna y se decía al pie del mismo que la explicaría "el cubista Ramón Acín". Un día antes, había publicado el periódico zaragozano *Heraldo de Aragón* una entrevista a Gómez de la Serna (4 de mayo de 1927).
- 6 J. Almoína, *La póstuma peripecia de Goya*, Imprenta Universitaria, México, 1949. Una historia actualizada de los avatares del traslado de los restos de Goya desde Burdeos y de las celebraciones conmemorativas de sus aniversarios en Aragón, la ha elaborado J. C. Lozano López, "La memoria de Goya en Aragón (1828-1978)", a golpe de efemérides", en *La memoria de Goya (1928-1978)*, catálogo de la exposición, J. C. Lozano López (dir.), Gobierno de Aragón, Ibercaja y Fundación Goya, Zaragoza, 2008.
- 7 Archivo del Museo de Zaragoza. El cuadro de Fierros con la pintura de la supuesta calavera de Goya se encuentra en el Museo de Zaragoza, donde entró el 31 de marzo de 1931 por donación del erudito polígrafo y profesor de la Escuela de Artes Hilarión Gimeno Fernández-Vizcarra. Había pertenecido al marqués de San Adrián.
- 8 AA.VV., *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 2 vols., Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Madrid, 2002.
- 9 E. Tormo, "Las pinturas de Goya y su clasificación y distribución cronológicas (con motivo de la Exposición de sus obras en Madrid)", *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica*, Barcelona, 1900. N. Glendinning, "El problema de las atribuciones desde la exposición de Goya de 1900", en *op. cit.*, *Goya 1900...*, vol. I, pp. 15-37. Afirma el investigador británico que "la exposición de 1900 dio qué pensar nuevamente sobre el problema de las atribuciones y estimuló el análisis de los cambios de estilo y la periodización de las obras de Goya".
- 10 Museo del Prado, Archivo, Libros índices de copias. Resumen algunas muestras del número de copistas: en 1887 el número de pintores copistas fue de quinientos dieciséis, de los que sólo doce solicitaron obras de Goya; al año siguiente fueron setecientos quince, de los que once fueron los que lo hicieron sobre el pintor; en 1895 llegaron a ser los copistas mil ciento cuarenta y seis, de los que treinta y siete copiaron a Goya. Pero el interés cambió, seguramente a raíz del traslado de los restos del artista a Madrid y la exposición de 1900, pues desde 30 de noviembre de 1898 al 28 de diciembre de 1901 Goya tendrá un libro exclusivo de copistas. En el primer año figuran cuarenta; sesenta y dos en 1900, y cuarenta y dos en 1901. La mayoría de ellos no tuvieron luego una trascendencia destacada como pintores. Ni en este libro ni en los anteriores aparecen nombres de aragoneses copistas de Goya.
- 11 M. Moreno de las Heras, *Goya. Pinturas del Museo del Prado*, Museo del Prado, Madrid, 1997. Dice la autora (p. 13) que "la pintura de Goya entró en el Museo del Prado como la de cualquier otro de sus contemporáneos, sin ninguna consideración especial, recorriendo un largo peregrinaje por sus salas hasta el área monográfica que hoy en día el Museo le dedica". En el catálogo de Pedro de Madrazo de 1872 sólo figuran trece pinturas de Goya, procedentes de la colección real, que pocos habían visto hasta entonces porque estaban en una sala cerrada, para uso de la corona.
- 12 Extensas y detalladas crónicas en el entonces nuevo periódico zaragozano *La Voz de Aragón*, 17, 18 y 19 de febrero de 1927.
- 13 *La Esfera*, 14 y 21 de abril de 1928.
- 14 Colección Lázaro. *Exposición de Don Francisco Goya, sus precursores y sus contemporáneos en la casa de "Blanco y Negro" y "ABC"*, Madrid, abril de 1928, 12 pp., formato folio. La introducción de José Lázaro la reprodujo como apéndice C. Saguar Quer, "Lázaro, Goya y los Lucas", en *Goya y lo goyesco en la Fundación Lázaro Galdiano*, catálogo de la exposición, Caja Segovia y Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 2003, pp. 50-53.
- 15 *Grabados y litografías de Goya. Notas histórico-artísticas por Miguel Velasco y Aguirre, de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*, Talleres Espasa-Calpe, Madrid, [1928], en formato apaisado, 37'5 x 47'5 cm.
- 16 J. Camón Aznar, *Perfil autobiográfico*, Museo e Instituto "Camón Aznar", Zaragoza, 1984, p. 119. En varios artículos anteriores y en un libro -*Ramón Gómez de la Serna en sus obras* (1972)- ya había abordado Camón Aznar los estudios y publicaciones de Ramón sobre Goya.
- 17 R. Gómez de la Serna, *Goya*, Ediciones "La Nave", Madrid, [1928], 366 pp. y fotografías, en octavo. *Obras completas, Retratos y biografías*, III, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001.
- 18 J. de la Encina, *El mundo histórico y poético de Goya*, La Casa de España, México, 1939, 227 pp.
- 19 J. Ezquerro del Bayo, *La duquesa de Alba y Goya. Estudio biográfico y artístico*, Librería Ruiz Hnos., Madrid, 1928, 373 pp. y LXIV láms., p. 11.
- 20 AA.VV., *Catorce visiones en torno a Goya: publicaciones de la Junta del Centenario de Goya 1926-1928*, reimpresión de la Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1996.
- 21 La abundante documentación que generaron las actividades de esta Junta de Zaragoza está reunida en seis cajas en el Archivo Histórico de la Universidad de Zaragoza. La obra de "El Rincón de Goya" fue pagada por el Estado, que aportó 50.000 pesetas, y por la Junta de Zaragoza, que dio 39.000 pesetas.
- 22 M. Bandrés Nivelá, *La obra artística de Ramón Acín (1911-1936)*, Instituto de Estudios Altoaragoneses de la Diputación Provincial, Huesca, 1987, pp. 99-110.
- 23 *Exposición de obras de Goya y de objetos que recuerdan las manufacturas artísticas de su época*, Museo de Bellas Artes, Zaragoza, 1928.
- 24 A. Sánchez Vidal, "Góngora, Buñuel, the Spanish Avant-garde and the Centenary of Goya's Death", en D. Harris (ed.), *The Spanish Avant-garde*, Manchester University Press, Nueva York, 1994, pp. 110-121.
- 25 Los ocho tapices, de tamaño grande, eran los así llamados entonces: *La cometa* (Rafael Aguado Arnal), *La vendimia* (Luis Berdejo), *El bolero* (Abel Bueno), *El cacharrero* (Ángel Díaz Domínguez), *Niño sabiendo a un árbol* (Martín Durbán), *Niños hinchando una vejiga* (Vicente García), *La gallina ciega* (Joaquín Pallarés) y *El pelele* (Santiago Pelegrín).
- 26 Para una detallada historia de las celebraciones del centenario de Goya, véase E. Fernández Clemente, *Gente de orden. Aragón durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, tomo IV, *La cultura*, Ibercaja, Zaragoza, 1997, pp. 271-299.
- 27 *Diario de Avisos de Zaragoza*, 17 de abril de 1928, y *El Diario de Huesca*, 17 de abril de 1928. Las fiestas del centenario de Goya dieron comienzo el día 16 de abril con un funeral por el pintor a las 10:30 horas en el templo del Pilar; la inauguración del edificio de "El Rincón" tuvo lugar a las 16:30 horas y finalizaron con una quema de fuegos artificiales que imitaban cuadros de Goya en la nueva Gran Vía. Pero también la Junta Nacional del Centenario había organizado en Madrid el domingo día 15 una misa funeral en San Antonio de la Florida y, por la noche, un banquete en el Ministerio de Estado, presidido por Primo de Rivera, al que asistieron las delegaciones diplomáticas.
- 28 *El Sol*, 2 de mayo de 1928.
- 29 *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1928. Reproduce en la columna de la entrevista un retrato del arquitecto y una foto de "El Rincón de Goya".
- 30 *La Gaceta Literaria*, 15 de julio de 1928.
- 31 *El Ebro*, Barcelona, 131, abril de 1928. Concluye Acín este breve e irónico artículo diciendo que "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 creer que estamos todavía en 1829".
- 32 R. Acín, "En el centenario de Goya. Unos minutos de silencio", *El Diario de Huesca*, 15 de abril de 1928.
- 33 M. García Guatas, "Los pintores y los toros: de Zuloaga a Ramón Acín", catálogo de la exposición *Toros y toreros en Aragón*, Diputación Provincial de Zaragoza, 2008, pp. 141-159.
- 34 M. J. Quesada, "Goya e Ignacio Zuloaga", en *Goya 250 años después, 1746-1996. Congreso internacional*, Museo del Grabado Español Contemporáneo, Marbella, abril de 1996, pp. 307-316.
- 35 Celestin Freinet (1896-1966), pedagogo francés, marxista heterodoxo, fue principal propagandista de la utilización para el aprendizaje en las escuelas de pequeñas imprentas en las que los niños, dirigidos por los maestros, pudieran escribir y componer textos personales, ilustrados con grabados xilográficos hechos también por ellos mismos. En 1935 se celebrará en Huesca el II Congreso de la Cooperativa Española de la Imprenta en la Escuela, sobre el que Acín escribirá un vibrante artículo en *El Diario de Huesca*, 21 de julio de 1935.
- 36 Confeccionó el manifiesto-pasquín en la imprenta de su amigo Vicente Campo, profesor también en la Escuela Normal. Acín no sabía el oficio de compositor tipográfico, que exigía pericia y rapidez, pero debió hacerle un esquema al jefe de taller y cajista, Camilo Aubert, y luego pudo revisar las galeradas, como lo demuestran las indicaciones y correcciones que hizo sobre las pruebas de dos de los manifiestos.
- 37 J. M. Bonet y C. Pérez, *El Ultraísmo y las artes plásticas*, catálogo de la exposición, IVAM, Valencia, 1996. Bonet tituló su artículo sobre este movimiento "Baedeker del Ultraísmo".
- 38 J. A. Sarmiento y J. M. Barrera, *Ultra, Visor*, Madrid, 1993, edición facsímil.
- 39 Se expusieron algunos de estos manifiestos citados en la antológica *Salle XIV. Vicente Huidobro y las artes plásticas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001, en cuyo catálogo aparecen reproducidos.
- 40 J.-C. Mainer, "Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad", en J.-C. Mainer (sel.), *Casticismo, nacionalismo y vanguardia (Antología, 1927-1935)*, Fundación Santander Hispano, Madrid, 2005. Sobre la invención de los carteles literarios, pp. XL-XLV.
- 41 E. Giménez Caballero, "El cartel y el cartelista", *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, Ministerio de Cultura, Madrid, 26, 1978, pp. 29-62.
- 42 J. M. Bonet, "El caligrama y sus alrededores", *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, 3, noviembre-diciembre de 1978, p. 9. E. Giménez Caballero, "Bellas Letras", *ibidem*, pp. 72-80, que reproduce parte de su anterior texto.