

El compromiso poético de Ramón Acín

Concha Lomba Serrano

SON pocas las ocasiones en las que Ramón Acín se representó a sí mismo, pero al pintar *Vista de Huesca desde San Jorge* nos legó un hermoso autorretrato en el que reflejó los rasgos más importantes de su personalidad. También, de la felicidad que en aquel 1928 parecía disfrutar.

En primer lugar, su amor por el territorio altoaragonés para el que aspiraba a construir un futuro mejor, reclamando tanto la instalación de modernos servicios que facilitasen la vida de sus ciudadanos –la creación del canal de Aragón por ejemplo–, como la conservación de las antiguas costumbres y tradiciones para lo cual, ya en 1923, propuso la creación de un Museo del Traje Regional.

En el lienzo se evidencia también su pasión por la creación artística, que le llevó a simultanear diferentes técnicas –en especial el dibujo, la pintura y la escultura–, y a ensayar estilos distintos en el seno del llamado *arte nuevo*. Entre todos ellos destacó el regionalismo –uno de sus lenguajes preferidos y uno de los que más aplausos concitó–, a través del cual contribuyó a crear un imaginario identitario de carácter social y escasamente folclorista.

Y trasluce igualmente el amor que Acín sentía por su familia, con la que se autorretrató en una escena que destila naturalidad y alegría. Y así, mientras el pintor se dispone a embadurnar el lienzo que tiene ante sí, de espaldas al espectador, sus amadas hijas Katia y Sol juegan alborozadas alrededor y Conchita, su compañera del alma, charla recostada con otras dos jóvenes, quizá amigas de la familia.

Con todo, Acín convirtió este autorretrato con paisaje o paisaje con autorretrato –dos títulos que bien podrían servir para identificar la obra– en una arcadia feliz de enorme valor. Más todavía porque ocho años después, aquella persona –vital, solidaria, de profundas convicciones políticas, comprometida con la libertad y con su tierra, amante de su esposa y de sus hijas, que ejerció simultáneamente como profesor y pedagogo, sindicalista, agitador cultural y artista– fue vilmente asesinada. Por fortuna nos había legado una ingente producción artística que fue transformándose estéticamente a medida que avanzaba el tiempo, aunque su compromiso poético se mantuvo imperturbable¹.

En sus inicios: escenas oscenses y alegatos contra la guerra

El viaje que Acín realizó a Madrid en 1910 reafirmó el abandono de los estudios universitarios y su vocación artística. Y apenas regresado a Huesca, comenzó su aprendizaje matriculándose en la Academia de Dibujo del que fue su maestro: Félix Lafuente.

Pronto comenzó a pintar obras de pequeño formato rememorando los paisajes, las ciudades y las gentes del Altoaragón. Durante un par de años recreó la realidad de esas tierras pardas necesitadas de agua, de un canal de riego por el que tantas veces abogó. Representó la soledad y la quietud de las calles y de los rincones de Ansó, Bailo, Loarre o Salillas; los caminos, los ríos y las vegas; también algunos retazos de la capital altoaragonesa: sus azoteas o sus sombríos y hermosos veladores, en un día de escasa faena y clientes silenciosos ensimismados en sus propios pensamientos. Lo hizo sirviéndose de gruesas y rápidas pinceladas –algunas muy empastadas como las empleadas en *Montaña* de 1911–, y colores oscuros: tierras, ocre, verdes... Aunque, en ocasiones, las pinceladas se acortan, se yuxtaponen y sus escenas resultantes evocan el mo-

(1) Desde que en 1982 la Diputación Provincial de Huesca organizó la primera exposición sobre Ramón Acín, se le han dedicado numerosos estudios entre los que destacan las monografías de Miguel Bandrés Nivelá, *La obra artigráfica de Ramón Acín: 1911-1936*, Diputación Provincial de Huesca, 1987; Manuel García Guatas (dtor.), *Ramón Acín*, catálogo, Diputaciones de Huesca y Zaragoza, 1988; Sonya Torres, *Ramón Acín 1888-1936. Una estética anarquista y de vanguardia*, Barcelona, Virus, 1998; Concha Lomba Serrano (com.), *Ramón Acín*, catálogo, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2003; y Carlos Mas y Emilio Casanova, *Ramón Acín toma la palabra. Edición anotada de los escritos (1913-1936)*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.

dernismo de Ramón Casas, como sucede en *Calle con veladores* –un hito en su aprendizaje– o en los carteles que ideó para las fiestas patronales y para los festejos taurinos.

Todo ello propició que en 1913 la Diputación Provincial de Huesca le concediera una beca para ampliar sus estudios que le condujo a Barcelona, Granada, Toledo y Madrid, ciudades en las que se instaló durante una temporada. Y en todas ellas logró establecer amistades que le acompañarían a lo largo de su trayectoria. En Barcelona se relacionó estrechamente con el círculo de Ángel Samblancat, con quien fundó y editó el periódico *La Ira*, en el que publicó algunos singulares dibujos y textos contra el envío de tropas a Marruecos que dictaminó el gobierno español para sofocar los brotes independentistas. Un pacifismo que mantuvo cuando, desde Madrid, asistió horrorizado al inicio de la primera guerra mundial y a la política del gobierno español, que provocó una aguda fractura en la sociedad. Acín mostró su espanto desde las páginas de *El Diario de Huesca* en distintas ocasiones, como hizo aquel 31 de octubre de 1914 cuando escribía:

«Yo recordé un instante, un instante no más como visión de fantasma, los anchos cementerios de los campos de batalla europeos, y a falta de amigas y piadosas manos que acaricien las cruces, sencillas como lo fueron los funerales, vi a la madre Naturaleza consolarlos piadosa, ofreciendo no olvidarles y enviarles a la primavera la purpurina de sus mariposas, y las lágrimas de su rocío, y las luminarias de sus estrellas, y la luminaria de su sol».

Por esas mismas fechas compuso algunas obras memorables –acuarelas, gouaches y dibujos firmados y fechados– criticando la gran guerra, al modo en que lo hicieron otros artistas europeos y algunos españoles como el célebre Daniel Vázquez Díaz. Y para que causaran un efecto mayor, sustituyó el lenguaje artístico empleado hasta el momento por un trazo de carácter expresionista, que años más tarde volvió a emplear, y un dibujo caricaturesco que se asemejaba al de dos grandes dibujantes a quienes conoció en Madrid: su amigo Luis Bagaria, que años después colaboró con Acín; y Castelao, con quien debió coincidir en el diario *El Sol*, fundado por Ortega y Gasset.

Desde la capital española se trasladó a Toledo primero y después a Granada, ciudad en la que recaló durante los primeros meses de 1915. Fue allí donde comenzó a experimentar nuevas formas de expresión pintando algunas obras de gran valor. En especial, un lienzo notabilísimo de grandes dimensiones titulado *Granada*, y

otro espléndido *Paisaje urbano*, para los que se sirvió de superficies planas y blancas, de planos de color, similares a las que Juan Gris empleó en los albores del cubismo, en 1913.

Ambos lienzos preludian otra pintura igualmente sugerente: *Alquézar*, fechada ya en 1916, en la que representó el hermoso caserío a base de pinceladas muy empastadas con las que logra una gran rotundidad, y colores planos fuertemente contrastados. Una pintura que, en mi opinión, podría considerarse el epílogo de su periodo de aprendizaje, en la que asoman recursos propios de la modernidad que empezaba a ensayar y que eclosionó al concluir su primer viaje iniciático.

Y como ordenaba la tradición, Acín envió algunas obras a las dos exposiciones temporales importantes que en su ausencia se organizaron en tierras aragonesas: la ya célebre «Zuloaga y los artistas aragoneses», inaugurada en octubre de 1915 en Zaragoza, y la que casi por las mismas fechas pudo contemplarse en Huesca. Sin embargo, ni el *Paisaje* que remitió a la primera, ni las caricaturas expuestas en la segunda resultaron del gusto de los expertos aragoneses. Tanto es así que el crítico Anselmo Gascón de Gotor le recriminó las novedades ensayadas diciendo «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...». Y otro tanto hizo RA desde las páginas de *El Diario de Huesca*, el día 2 de octubre, menospreciando la caricatura de Acín por la proximidad estilística que mantenía con 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 alguna».

Ese fue el recibimiento que la crítica aragonesa deparó al artista en 1916, en su retorno a Huesca.

La construcción de una identidad

«La sala está ya llena de aragoneses; los pulmones respiran fuerte, allí esta Aragón; llevaron las muchachas en sus ojos el cielo, el aroma de los montes lo da la hierbabuena prendida en sus pechos, hierbabuena arrancada de una maceta que tiene tierra de Aragón; en sus cuellos como un abrazo, llevan collares de perlas rubias y redondas como granos de uva; en sus labios las cerezas de Monzón y la miel de los panales; en sus caras morenas el color del pan; en el chorro de su risa

fresca los arroyos saltarines de los pinares; en sus pechos amplios y en sus caderas macizas la fortaleza de la raza.

Tienen ellos el cuerpo fuerte y recio como las encinas, sus brazos de venas retorcidas y músculos salientes son como ramas, sus cabelleras de pelo basto como el esparto, asoman por los cacherulos como nidos de picaraza, y a ese cuerpo y a esos brazos los sostienen dos piernas que se clavan en tierra como los estribos de un puente...»².

Tan poética definición venía dictada por el amor que Acín sentía por Aragón y los aragoneses desde fechas tempranas. Una pasión convertida en argumento identitario cuando el artista fijó su residencia en Huesca en 1916 –donde obtuvo una plaza de profesor de dibujo en la Escuela Normal– y comenzó a desarrollar una intensísima actividad profesional fruto de los diferentes intereses que reclamaban su atención: ilustraciones; colaboraciones tanto con el *Diario de Huesca* como la iniciada en 1923 con *Solidaridad Obrera*; las empresas editoriales en las que se embarcó, entre otras la revista *Floreal* que en 1919 fundó con Felipe Alaiz; la intensa labor pedagógica que realizó tanto desde las aulas de la Escuela como desde su propia Academia de dibujo, inspirada en una filosofía similar a la que caracterizó la Institución Libre de Enseñanza de Madrid; y naturalmente su pintura y sus dibujos.

La pintura de Acín durante esta época se inscribía dentro del regionalismo que, por estas fechas, estaba tan en boga en el territorio español, sólo que caracterizado estilísticamente por una estética moderna, en la que se distinguen algunos de los presupuestos inherentes al *arte nuevo* que practicaban los principales creadores de la época con los que se relacionó. Recuerde el lector que a fines de 1916 se instaló de nuevo en Madrid –donde permaneció hasta mayo de 1917–, estrechando sus contactos con algunos de los representantes de la creación española más avanzada. Entre ellos Ramón Gómez de la Serna, con quien convivió y a quien cedió su vivienda madrileña que, poco a poco, el inefable De la Serna convirtió en lugar de referencia entre la intelectualidad más avanzada³.

Practicó un regionalismo que, además, defendió desde el punto de vista teórico como hicieron otros pensadores de la época, entre los que destacaba José Valenzuela de la Rosa, quien desde 1904

(2) Ramón Acín, «Buen tempero en Barcelona», *El Diario de Huesca*, 3 de octubre de 1913.

(3) Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, Madrid, Guadarrama, 1974, vol. II, p. 492. La primera edición fue publicada en Buenos Aires en 1948.

reclamaba una escuela de arte regional. De hecho Acín participó en un ciclo de conferencias organizado al efecto en 1921, en aquel segundo intento por vertebrar una escuela aragonesa puesto en marcha con la «Exposición de Artistas aragoneses» celebrada en Zaragoza. Precisamente cuando el *arte nuevo* se imponía entre los regionalistas en el resto del territorio español.

En esta tendencia se encuadran algunos de los cuadros más hermosos concebidos por el pintor, algunos de los más personales también, que enlazan con las corrientes de la Europa moderna y de la España más avanzada. Me refiero a *Alegoría del Baile*—en realidad se trata de un tríptico conteniendo *Paisaje con un pueblo*, *Alegoría del Baile* y *Canal y campo de riego* que suponemos realizó entre 1915-1916—convertido en uno de los iconos del regionalismo pictórico aragonés, en el que se percibe ese carácter entre alegórico y mágico que, de vez en cuando, emerge, en la producción artística del oscense y que resume el *alma* aragonesa, una expresión muy empleada en la época para definir la esencia de los distintos territorios españoles. También a su célebre *Feria de Ayerbe*, un lienzo espléndido, pintado hacia 1921, en el que Acín representó aquellas ferias de Ayerbe que visitaba anualmente en el mes de septiembre y que cuando residía lejos de su tierra tanto añoraba. Una feria a la que acudían los campesinos de la comarca para vender sus productos, como puede contemplarse en una fotografía tomada por las mismas fechas y desde una posición similar a la elegida por Acín para componer su pintura. Y a la que Acín dedicó un entrañado recuerdo desde Madrid, publicado en las páginas del *Diario de Huesca*:

«¡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.

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

No os olvido caballitos de la feria de mi pueblo...»⁴.

(4) Ramón Acín, «Con cursiva del diez. No os olvido», *Diario de Huesca*, 4, diciembre, 1914.

Igualmente singulares, aunque mucho menos conocidas, son otro par de pinturas que rememoran monumentos históricos y acontecimientos sociales oscenses señalados: *San Juan de la Peña y Procesión en la calle de Santiago*. La primera, fechada hacia 1921, está resuelta a base de amplios y sobrios planos de color para configurar el monumental monasterio cobijado por una majestuosa roca: la esencia del reino de Aragón en estado puro. Por el contrario, para su *Procesión en la calle de Santiago* empleó colores mucho más vibrantes e intensos, fuertemente contrastados, que ofrecen una idea de modernidad hasta esa fecha jamás insinuada en la poética de Acín, para representar el instante en que el paso de «las tres cruces» recorría la calle de Santiago, también conocida como la cuesta de las procesiones. Data de 1922, precisamente el año en que contrajo matrimonio con Conchita Monrás, el amor de su vida. Desde aquel entonces y hasta su asesinato –perpetrado pocos días después del de Acín–, Conchita fue su esposa, su compañera, su confidente y la madre de sus hijas.

La felicidad que Acín disfrutó desde entonces se percibe en otro de sus hitos artísticos, una de las mejores obras insertas dentro del regionalismo de carácter moderno. Me refiero a *La feria*, una pieza de grandes dimensiones –el mayor de los pintados por Acín– fechado entre 1927 y 1928 y que tengo la sensación de que nació en la imaginación del pintor en el viaje a París de 1926, pues era habitual que la añoranza del artista le incitase a concebir imágenes de su tierra natal que, después, trasladaba a lienzo. Lo cierto es que la obra contaba con antecedentes en la trayectoria de Acín, como ya se ha visto, y también con otros precedentes en la plástica moderna española como el singular *Pim, pam, pum* pintado por Carlos Sáenz de Tejada. Y sin embargo, tanto la alegría que rezuma *La feria* como la modernidad de que hace gala, lo aproximan mucho más a las coetáneas verbenas creadas por Maruja Mallo, con la que coincidió en la defensa de algunos presupuestos estéticos e, incluso, vitales diría yo.

La escultura irrumpe como un vendaval y consolida la reputación del artista

En aquella época plétórica, el viaje que Acín realizó a París en 1926 constituyó un gran revulsivo para el artista, que conoció de primera mano las novedades que estaba ensayando la vanguardia artística. Por ejemplo la producción pictórica de Ismael González de la Serna, con quien entabló una estrecha amistad que perduró en el tiempo y cuya influencia pictórica es perceptible en algunos de los veladores pintados por Acín años más tarde. O los avances

escultóricos que tanto Pablo Gargallo como Julio González o Pablo Picasso llevaban a cabo en metal, además de las técnicas que los dos primeros usaron para concebirlos.

Todas estas innovaciones le impelieron a proseguir con sus indagaciones en el seno del *arte nuevo*, ensayando nuevos lenguajes que oscilaron entre los realismos de nuevo cuño, una suerte de propuestas postcubistas, algunas futuristas, otras relacionadas con el «arte negro», postulados clasicistas, y una suerte de realismo mágico que enlaza con el surrealismo.

Y al mismo tiempo, se adentró en la producción escultórica, una novedad que le ocupó los últimos años de la década y que, desde el punto de vista técnico, estuvo influida tanto por los hallazgos estilísticos de González y Gargallo como por el uso de los materiales pobres empleados por ambos. No me cabe ninguna duda que las plantillas de cartón usadas por Gargallo y las chapas de metal empleadas por González debieron entusiasmar al oscense, que desdénaba los materiales suntuosos.

Con semejante bagaje, Acín ofreció todo un recital creativo escultórico que comenzó con algunos retratos en los que –como hizo tanto en sus pinturas como en sus dibujos– homenajeó a significados personajes. Por ejemplo a su buen amigo Manuel Bescos Al mudévar –popularmente conocido «Silvio Kossti»–, en cuya efigie se percibe la influencia de Victorio Macho y los estilemas que el modernismo vienés y Mestrovich habían introducido. Los profundos surcos empleados para definir el rostro del escritor y político han pasado a la posteridad, ya que Acín esculpió el retrato en el momento de su fallecimiento.

Más sugerentes e innovadoras todavía fueron esa casi docena de piezas que comenzó a esculpir ese mismo 1928 en chapa de hierro recortada y doblada, vinculadas con la producción de Gargallo y González, y para las que Acín eligió un lenguaje propio que oscilaba entre el cubismo y el nuevo clasicismo.

Un conjunto que logró no sólo el aplauso de la crítica coetánea más avanzada, sino también el de la historiografía española contemporánea para la que se ha convertido en uno de sus mejores logros. Está integrado por *Las Pajaritas*, *El agarrotado*, *El crucificado*, *Eva después*, *Bañista* o *Bailarina*, fechadas entre 1929 y 1930.

La primera que debió esculpir fue *las Pajaritas* –como las denominó el propio Acín–, convertidas por la historia contemporánea en uno de los símbolos de la capital altoaragonesa. Concebidas como un monumento que se ubicaría en el parque de los Niños de Huesca, Acín las imaginó como un homenaje a los niños, sobre el que ya había reflexionado años atrás a juzgar por la hermosa instantánea –fechada hacia 1927– en la que Conchita Monrás y el pro-

pio artista, sentados en unas sillas de anea bajas, contemplan una jaula con unas pajaritas en su interior. En consecuencia, parece lógico que el artista eligiera para tan singular monumento la imagen de un juguete fácil de construir, al que cualquier niño podía tener acceso, que, formalmente, casaba a la perfección con las novedades artísticas que la vanguardia europea estaba ensayando por aquellas fechas. Al igual que hacía Federico García Lorca, su amigo del alma. Sólo que Acín prefirió una imagen racionalista, a la que cabría añadirle el calificativo de surreal.

Para las siguientes piezas –*El agarrotado* y *El crucificado*–, Acín recurrió al mismo procedimiento técnico –recortó y unió las chapas de metal, como si fuera un recortable–, pero las dotó de un carácter expresionista logrando la sensación de tristeza, de abatimiento que deseaba imprimirles. Ambas estuvieron presentes en su primera exposición individual fuera del territorio aragonés: en las célebres galerías Dalmau de Barcelona en 1929, lo que demuestra la consideración que Acín había logrado ya en la cultura artística de la época. Una consideración en la que, sin ninguna duda, influyó su modernidad y el compromiso político que ya le era reconocido, tal y como puso de manifiesto la crítica coetánea que le fue extraordinariamente favorable destacando juicios como el publicado por Querubín de Larrea en la revista *El Ebro*, en el que defendió «el humanismo vanguardista del autor frente a esos ismos fríos que producen las vanguardias».

En aquella exposición no mostró las esculturas protagonizadas por mujeres, pues, en mi opinión, son algo más tardías. Imagino que debía estar trabajando todavía en ellas. Me refiero a *Eva después*, que conceptualmente está a caballo entre ambos grupos; a sus bailarinas –quizá alguna de ellas sea una jotera, a juzgar por la postura de los brazos y las piernas–; y a su *Bañista*. Todas ellas rezuman alegría y optimismo, en consonancia con el clasicismo que las caracterizó y que comenzó a emerger con fuerza por estas fechas.

A cambio, las exhibió en su gran presentación pública en la capital aragonesa, una exposición celebrada en junio de 1930 en el recientemente inaugurado Rincón de Goya. Acín eligió expresamente aquel hermoso y novedoso edificio, construido por el arquitecto aragonés García Mercadal y convertido en símbolo del racionalismo español, pues mantenía una cierta similitud formal con sus novedosas propuestas. Sin embargo, ni el continente ni el contenido fueron del agrado del público. Y la muestra se convirtió en el acontecimiento del año debido, esencialmente, a la agria discusión que las setenta obras expuestas provocaron entre la crítica, que evidenciaba la confrontación que, en materia artística, se producía en el territorio español por aquellas fechas, en el que los sectores más conservadores

despreciaban la modernidad que, poco a poco, se estaba imponiendo entre los mejores creadores. En ese contexto, no es de extrañar que las esculturas de Acín fueran abiertamente criticadas por los Hermanos Albareda, al tiempo que eran defendidas por los sectores más avanzados, incluida la madrileña *Gaceta Literaria*, o por quienes demostraron su imparcialidad como los aragoneses Zeusis y Eloy Yanguas, quienes le dedicaron comentarios muy elogiosos, incidiendo en la modernidad, que no vanguardia, de lo expuesto. Bajo esta perspectiva, Francisco Cidón, pseudónimo de Zeusis, valoró como era menester su producción escultórica, diciendo:

«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... “El agarrotado” y “La bailarina”, entre otras, son obras insuperables en su género»⁵.

Entre la alegría de vivir y el ejercicio de la política

En el Rincón de Goya Acín mostró también otras novedades estéticas dignas de elogio, que había realizado en aquellos dos últimos años, de 1928 a 1930. Entre ellas destacan un conjunto de óleos de pequeño formato, pintados sobre cartón, y un grupo de dibujos preñados de un clasicismo casi hedonista que casaba bien con sus bailarinas y bañistas esculpidas en chapa de aluminio. Protagonizadas casi exclusivamente por mujeres, son composiciones enmarcadas en escuetos paisajes en los que sobresalen las figuras, concebidas a base de sencillos trazos y una gran rotundidad volumétrica, en la línea del clasicismo mediterráneo que volvió a aflorar entre los protagonistas de la vanguardia comenzando por el propio Pablo Picasso. Algunas –*Bañistas*, *Desnudo...*– muestran la alegría de vivir que caracterizó la vida de Acín durante aquellos años.

Al mismo tiempo y movido por un deseo similar, en 1929 pintó también algunas composiciones casi alegóricas. Sólo que sustituyó la felicidad de sus mujeres al borde del mar por la solemnidad que preside los gestos y las actitudes de *Las madres y Cargadores*, conce-

(5) Zeusis, «Exposiciones de arte. Las obras de Acín en el Rincón de Goya», *Aragón*, junio, 1930.

bidas como homenaje a ambos colectivos. Y pintó –también con aquel óleo marrón– vendimiadoras, niñas jugando, muchachas con cántaros..., escenas amables y escenas solemnes, concebidas con esos trazos rápidos y precisos, sin apenas otro color que el del disfrute, el de la alegría y el de la dignidad.

Y por las mismas fechas, en esos instantes de felicidad de los que parecía disfrutar, dibujó a sus alumnas y personas más cercanas, en las que late una alegría similar a la de sus *bañistas*. Son composiciones de gran formato, para su habitual forma de trabajar, en los que destacan rostros jóvenes y hermosos, rostros de gentes buenas, concebidos a base de sencillos trazos también. Entre todos ellos, hemos identificado a un nuevo personaje: Lucía Zamora Moret quien, con apenas veinte años y su carrera de maestra recién acabada, impartía clases a Katia y Sol Acín, a aquellas niñas que vivieron en libertad hasta que la muerte segó la vida de sus progenitores⁶.

Mientras todo esto sucedía, los acontecimientos políticos se precipitaron. Tras la sublevación de Jaca y su temprana proclamación de la República en diciembre de 1930, Acín participó activamente en la marcha sobre Huesca. Pero, al ser sofocada, hubo de exiliarse y en enero de 1931 marchó de nuevo a París.

Allí permaneció hasta abril, es decir hasta la llegada de la II República española, una época en la que retornó la alegría para el artista comprometido que, de nuevo, trasladó a sus obras la felicidad que sentía. En aquella España democrática, volvió a pintar jóvenes y hermosas bañistas, con trazos más gruesos y gran rotundidad volumétrica –*Muchachas*, de hacia 1931-1934–; nacieron sus veleros en azul añil, intenso, surcando un mar Mediterráneo de aguas limpias y azules –*Veleros*, h. 1932-1935–; surgieron los veladores en colores vibrantes y alegres, casi construidos –*Velador con florero y sillas ante un balcón* y *Velador con florero, flores y sillas ante un balcón* de h. 1932-1925–, que recuerdan la poética de Ismael González de la Serna; y esculpió incluso alguna *Ninfa* emergiendo del agua, con idéntica felicidad.

Durante los primeros años de la década desarrolló una intensa actividad, y los reconocimientos se multiplicaron. Tanto que en la segunda quincena de junio celebró su primera muestra individual en Madrid, nada más y nada menos que en el Círculo de Bellas Artes. Y en su catálogo publicó un alegato político, en el que reivindicaba el compromiso político y social que caracterizaba su producción:

(6) La identificación la llevó a cabo María Isabel Álvaro Zamora, hija de la protagonista que, como ocurrió con tantas docentes republicanas, ha tardado demasiado tiempo en ver restituida su memoria.

«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 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.

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...».

Semejante declaración resume no sólo su compromiso poético, sino también la filosofía que fundamentaba su producción artística. Defendía la idea del artista-artesano que ya había esgrimido en otras ocasiones, pero que, en honor a la verdad, había experimentado con mucha más convicción entre 1928 y 1931, los años en que empleó frecuentemente materiales pobres.

Y aunque sus declaraciones le valieron ciertos reproches de otros artistas que, como él, estaban comprometidos políticamente⁷, la crítica y la intelectualidad elogiaron unánimemente al artista lúcido venido de tierras oscenses. En especial sus obras de carácter clásico, la belleza y la gracilidad del dibujo y, cómo no, su producción escultórica. Su trabajo alcanzó una gran repercusión que le valió su inclusión en la muestra que la SAI republicana inauguró en el Gran Kursal guipuzcoano pocos meses después, en la que participaron los artistas más notables de la época y en la que Acín fue el único aragonés.

Sin embargo, de nada sirvió aquel éxito, pues sus compatriotas oscenses volvieron a denostar su producción artística cuando, al fin, exhibió sus obras en su querida ciudad natal. Ni tan sique-

(7) Francisco Mateos, «Notas de Arte. Ramón Acín, revolucionario», *La Tierra*, 15, julio, 1931.

ra apreciaron las novedades escultóricas que incorporó: *Venus rubia y morena* y *Alegoría de la Paz*. Su modernidad y los materiales baratos empleados parecían molestar a sus convecinos.

Epílogo

Por fortuna, ni el éxito de la muestra madrileña ni el fracaso de la oscense lograron variar el rumbo que había elegido. Ramón Acín continuó persiguiendo sus sueños, sólo que apenas pudo continuar con su trabajo, con su pasión por la creación, pues su execrable fusilamiento cercenó su vida y también su trayectoria artística.

Sin embargo, algunos meses antes de que fuera asesinado compuso uno de sus mejores retratos: el de Conchita Monrás, su compañera del alma, con el que concluyo este relato. Lo pintó con trazos rápidos e intensos colores, logrando que aquel hermoso y querido rostro luciese el paso del tiempo y la belleza de la juventud, de los amados de los dioses que siempre mueren jóvenes.