

# Una villa romana para Goya: Los avatares que transformaron un proyecto clásico, en el primer icono del racionalismo español

*A Roman villa for Goya: the avatars that transformed a  
classic project into the first icon of Spanish rationalism  
(1926-1928)*

MIGUEL ÁNGEL RUANO HERNANSANZ

ETS Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid  
migarq@gmail.com

Recibido: 08/05/2019

Aceptado: 17/07/2020

## Resumen

La consideración del pabellón del Rincón de Goya como el icono del neonato Movimiento Moderno en España, le ha convertido en objeto de abundantes estudios, pero todos ellos parten del erróneo principio apriorístico de su concepción original moderna. Un boceto poco conocido de 1926, muestra una imagen muy alejada de esa modernidad. Curiosamente, muy similar al resultado de la transformación que sufriría en los años 50. Un estudio más profundo y desde una perspectiva más amplia, hace entrever que fueron los acontecimientos de su complicado desarrollo, los que llevaron a Mercadal hacia el racionalismo. Incluyendo al jardín en ese análisis, elemento que realmente era el objeto del proyecto, permite descubrir que el resultado final conserva la base del romanticismo de la idea original, organizando sus recorridos en un relato vital de la figura de Goya. Los colores del pabellón, basados en la paleta de Ozenfant, serán cohesionadores de ese relato.

## Palabras clave

Fernando García Mercadal, Rincón de Goya, Casa del Fauno, racionalismo, Ozenfant, romanticismo.

### **Abstract**

The consideration of the Rincón de Goya pavilion as the icon of the newborn Modern Movement in Spain, has made it an object of abundant studies, but all of them start from the erroneous a priori principle of its original modern conception. A little-known sketch of 1926 shows an image far removed from that modernity. Interestingly, very similar to the result of the transformation that would suffer in the 50s. A deeper study and from a broader perspective, suggests that were the events of its complicated development, which led Mercadal towards rationalism. Including the garden in that analysis, an element that was really the object of the project, allows us to discover that the final result preserves the romanticism of the original idea, It's organizing the routes in a vital story of life of Goya. The colors of the pavilion, based on Ozenfant's palette, will be coherers of that story.

### **Keywords**

Fernando García Mercadal, Rincón de Goya, The house of the Faun, Rationalism, Ozenfant, romanticism.

**Referencia normalizada:** RUANO HERNANSANZ, MIGUEL ÁNGEL (2021): "Una villa romana para Goya: los avatares que transformaron un proyecto clásico, en el primer icono del racionalismo español (1926-1928)". En *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 20 (octubre, 2021), págs. 119-152. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Los antecedentes "goyescos" de 1918. 3. El origen del parque de "Buena Vista" y del espacio denominado "Rincón de Goya". 4. La victoria de Mercadal frente a José Bueno. 5. El academicismo del primer proyecto: una villa romana para Goya. 6. La transformación a un racionalismo "obligado". 7. Un elemento olvidado. La importancia del jardín como elemento articulador. 8. Los colores del pabellón. Articulación del recorrido simbólico. 9. La ambivalencia estilística de Mercadal y la necesidad de reafirmación. 10. Bibliografía.

## **1. Introducción.**

La condición de frontera entre el historicismo arquitectónico dominante en el primer cuarto del siglo XX y el nacimiento de la tardía e inocente vanguardia arquitectónica española, ha otorgado al pabellón del Rincón de Goya el valor conspicuo del que hoy goza. Desde que Carlos Flores escribiera en 1961 *Arquitectura española contemporánea*, el libro que básicamente estableció los iconos arquitectónicos que definen el cambio estilístico, el pabellón ha sido objeto de innumerables trabajos y estudios, pero todos ellos han partido del principio apriorístico de una concepción original moderna. La realidad es mucho más compleja y un boceto realizado por Fernando García Mercadal en 1926 muestra un pabellón muy alejado de esa modernidad. Con una imagen de arquitectura regionalista, trazas academicistas y clara base romántica que mantuvo en el contexto de su proyecto final, revela una intencionalidad inicial muy diferente al resultado proracionalista consecuencia de los acontecimientos que rodearon al proyecto.

El utopismo con el que se ha construido el nacimiento de la modernidad en el Rincón de Goya, reafirmada a base de estudios acumulativos sobre el sustrato histórico original, ha llegado a construir una realidad alternativa que ha renegado de los primeros. Por ese motivo, surge la necesidad de recuperar esos estratos originales y ampliar el estudio del ámbito puramente arquitectónico a otros contextos históricos que ayuden a entender mejor los hechos y deshacer mitos y errores transcritos desde las primeras narrativas del Movimiento Moderno español. La necesidad de contextualizar la visión romántica con la que se diseñó el primer boceto del "Jardín de Goya" –nombre con el que originalmente Mercadal lo nombró– y apartado de la historia oficial, no tanto por desconocimiento, sino por su falta de encaje en la modernidad oficiosa, nos aleja del relato de la utopía moderna para centrarnos en el relato de los hechos. Estos hechos permiten a su vez encajar y entender la elección de colores, recorridos y significados configurativos del Rincón de Goya, comprendido no sólo por el famoso pabellón, sino también por el jardín que originalmente le dio nombre y sin cuya relación no puede entenderse el conjunto.

A pesar de que la crítica no renuncia a integrar ese jardín en la consideración del proyecto, siempre ha sido un invitado secundario en la historia, un relleno necesario de aquel pabellón. Muy lejos de esa apreciación, el jardín no

sólo es la pieza que configuró el proyecto, de ahí la denominación inicial de Mercadal, sino que es el elemento articulador del itinerario-homenaje a Goya que lo debía organizar.

## 2. Los antecedentes “goyescos” de 1918.

Ricardo Centellas sitúa los artículos que se publicaron en el diario *El Sol* desde 1924, sobre el mal estado de conservación de los frescos del autor aragonés en la ermita madrileña de San Antonio de Padua, como los hechos que activaron la organización del centenario del fallecimiento de Goya. Los artículos a los que se refiere, firmados por Mariano Belliure, serían tema de una conferencia de la Agrupación Artística Aragonesa en torno a la figura del artista. En esa conferencia, uno de los miembros de la agrupación, el periodista y crítico artístico Emilio Ostalé, lanzó la iniciativa de la necesidad de celebrar el centenario del fallecimiento del pintor. La propuesta sería recogida por el rector de la Universidad cesaragustiana, Ricardo Royo-Villanova, creándose bajo su instancia la “Junta del Centenario de Goya en Zaragoza” el 3 de abril de 1925 (Centellas, 1995, pp. 180-181).

En realidad, los artículos de denuncia de los que habla Centellas aparecieron mucho antes, en 1918, aunque firmados inicialmente todos ellos por el empresario y también crítico de arte, Francisco Alcántara. El 19 de agosto de 1918 escribirá en el diario *El Sol* el primero de todos ellos:

Ni el Estado ni el clero se enteraron del peligro que las pinturas de Goya corrían desde el momento que se declaró parroquia la ermita de San Antonio (Alcántara, 1920, p. 3).

Alcántara escribió en los años siguientes más artículos dedicados a las pinturas de la iglesia, destacando la dura crítica que apareció el 22 de junio de 1919 titulada *A la Sociedad Española de Amigos del Arte. La barbarie municipal y la barbarie eclesiástica contra Goya en San Antonio de la Florida* (Alcántara, 1919, p. 2). Más tarde, otras firmas de renombre, como el citado escultor Mariano Belliure, o a través de editoriales o artículos de opinión no firmados en *El Sol*, aparecieron más artículos denunciando el estado de los frescos. De hecho, en 1924, año que Ricardo Centellas situó como origen de las críticas, ya se ha creado una conciencia sobre la necesidad de intervención en los mismos, habiendo abundantes noticias referentes a rifas, corridas de toros y actuaciones

teatrales promovidas por la Diputación Provincial para recaudar fondos con el fin de restaurar y salvar los citados frescos<sup>1</sup>. Estos actos y celebraciones, marcaron la fórmula con la que se enfocaron los festejos del centenario, fundamentalmente de carácter folklórico y costumbrista, centrados en los topismos de una de las etapas del pintor, en el que las corridas Goyescas fueron los principales actos del mismo:

La generación del 28 es taurómaca (...) y esto se manifiesta en las cuentas: la corrida de 1927 produjo 159.704 Pta (34.904 de beneficios) y la de 1928, 157.628 Pta (55.227 de beneficios). Estas cantidades muestran bien a las claras dónde se quiere invertir el gasto (...) frente a los gastos "culturales": las 5.000 Pta. De la exposición de 1928, las 951 Pta. De los proyectos cinematográficos, o las 1.349 gastadas en la organización de todas las conferencias de la UGT; y recuérdese que el Rincón de Goya fue pagado con cargo total a las subvenciones del Gobierno y del Ayuntamiento. (Centellas, 1995, p. 189)

Lo cierto es, que independientemente del homenaje, Goya ya era una figura "de moda" a comienzos del siglo XX, siendo innumerables las citas y comparaciones que de él se puede localizar en la prensa de la época. En la segunda década del siglo XX, la "ropa goyesca" era habitual en la aristocracia, como se aprecia en las abundantes referencias publicitarias de estos años. Su abuso fue objeto de un crítico artículo del periodista Mariano de Cavia:

No quiero indisponer á Goya (ni indisponerme yo tampoco) con damas y damiselas cuyos pies beso, con galanes cuya buena intención se debe reconocer y por los eminentes ordenadores de cuadros vivos que convierten al terrible satírico del pincel y del aguafuerte en una especie de modisto para baile de trajes.

(...) La moda «goyesca», aunque limitada á cuatro trapos pintorescos, ha servido al menos para que las gentes aristocráticas y las modistas de las tonadilleras hayan hecho largas visitas al Museo del Prado y hayan echado algunos vistazos á los tres admirables tomos de Aureliano de Beruete, pero ya es hora de

---

<sup>1</sup> Algunos ejemplos de estos artículos son: 2 de mayo de 1924 "La política y el arte" donde una nota sin firmar indica: "También me contraría el no poder presenciar la corrida dedicada a salvar los frescos de Goya". 11 de junio de 1924 "La rifa de la corrida de Goya". El 23 de julio "La corrida de Goya" indicando la recaudación conseguida "el saldo que resta para la realización de la obra es de 81.065,75". 19 de agosto "Los frescos de Goya", recaudación por una obra escénica: "La Comisión provincial ha aprobado la cuenta de la función celebrada en el teatro de Apolo para conservar los frescos de Goya de la iglesia de San Antonio de la Florida" 30 de agosto de 1924 "Los frescos de Goya", referida a la solicitud de un adelanto la recaudación de la corrida.

que se dejen en paz por una larga temporada –cuanto más larga mejor– las chaquetillas de los majos de rumbo, las sayas de medio paso, las capas de grana, los sombreros de medio queso, las mantillas de María Luisa y el casacon de Don Carlos IV, que santa gloria haya (De Cavia, 1920, p. 1).

En este contexto cultural y con motivo de la celebración en 1918 del octavo centenario de la liberación de Zaragoza por Alfonso I, se promovió la erección de un monumento no sólo al heroico monarca, sino también a la propia figura de Goya. La conferencia de Javier Winthuysen en 1924, a quien se le ha atribuido la autoría de la iniciativa del Rincón de Goya, en realidad no fue su origen, sino el articulador de dos ideas que se concatenaron: el homenaje del centenario al pintor y la creación de un nuevo parque en la ciudad.

### **3. El origen del parque de “Buena Vista” y del espacio denominado “Rincón de Goya”.**

La idea de crear un parque en el Cabezo de Buena Vista se remonta a los planes de ensanche de Zaragoza, pero sería el concejal D. Vicente Gálve Plazuelos quien lo planteó directamente en 1913, aunque sin mucho éxito. No fue hasta varios años después, con un equipo técnico municipal favorable a la iniciativa, quien acabó impulsándolo. La designación de D. Miguel Ángel Navarro como arquitecto municipal, permitió que en 1922, y con el apoyo del Secretario General del Ayuntamiento, D. Mariano Berdejo Casañal, se aprobase, entre otras obras, la “cubrición del río Huerva para saneamiento y preparación de las obras de ensanche y Parque de la Ciudad” (Fernández, 1979, p.p. 7-8).

Aprobado el proyecto “Berdejo tomó a su cargo con la ayuda de Navarro y del Ingeniero de Monte D. Martín Agustí, la expropiación de los terrenos” (Fernández, 1979, p. 10). El proceso de expropiación fue paulatino, produciéndose inicialmente sobre las parcelas del Cabezo y extendiéndose posteriormente hacia el Oeste y Sur. Por ese motivo, indica Fernández, el parque “surge sin mucha coherencia” y provocó su dilatación en el tiempo. En el momento de su inauguración por Primo de Rivera en 1927, aún faltaban por expropiar dos fincas. A la postre, una de ellas impidió el desarrollo completo del jardín ideado por Mercadal en su extremo norte.

Cuando las primeras expropiaciones empezaron a ser efectivas y a desarrollarse el proyecto del parque con un amplio eco social y mediático, el equipo de gobierno municipal consideró que “el acontecimiento debiera rodearse de

cierta solemnidad y de garantías que asegurasen el acierto y el éxito de la empresa” (Fernández, 1979, p. 11). Con tal fin, fue invitado el pintor y diseñador de jardines Javier Winthuysen. El 23 de diciembre de 1924 y acompañado por el alcalde D. Juan Fabiani, recorrió el lugar indicando dónde se debía erigir la escultura a Goya. Tras el paseo, se dirigieron al Casino Mercantil donde dio una conferencia. En palabras de Fernández, Winthuysen afirmó

(...) que se podía hacer un grandioso parque, dadas las magníficas cualidades del lugar. Estas daban margen para que fuera uno de los más bellos de Europa. La verde corona del Cabezo de Buena Vista, el declive del suelo, la pintoresca ribera del Huerva y el tener agua abundante, eran circunstancias para lograr el más bello conjunto. Cada país debía dar su nota. España la española: Zaragoza tenía que ofrecer un arte severo y masculino que no está reñido con la grandeza ni con la aristocracia del gusto. Así fue el arte de Goya (Fernández, 1979, p. 12).

Esta conferencia ha sido asociada erróneamente a la idea de que la creación del Rincón de Goya partió de Winthuysen. En los actos de celebración en 1918 del 800 aniversario de la reconquista de Zaragoza por Alfonso I de Aragón, se propuso hacer una gran escultura del monarca en lo alto del Cabezo de Buena Vista para que su visión dominase toda la ciudad:

Es un símbolo que surge de las montañas para los que ven más allá de lo externo, una figura monumental para los que sólo ven la línea en el espacio. (...) Esta gigantesca visión del pasado, surgiendo del Cabezo de Buena Vista y atalayando la ciudad (La Construcción Moderna, 1918, p. 158).

Unos años antes, con motivo de la celebración de la Exposición Hispano-francesa para conmemorar el primer centenario de los “Sitios” o asedio de la ciudad por las tropas napoleónicas en 1908, se habían levantado numerosos monumentos y esculturas en la ciudad: Mártires de la Religión y de la Patria (1904), los Sitios de Zaragoza (1908), Cruz en memoria de Basilio Boggiero, Santiago de Sas y barón Warsage (1908), o la propia escultura dedicada a la Exposición Hispanofrancesa (1908). Entre todas ellas y aunque no tuvo relación con el asedio, pero sí con la ciudad y la Guerra de la Independencia, destaca la ausencia de una: Goya.

Es muy probable que el propio centenario de los Sitios y el ambiente cultural goyesco descrito –derivado a su vez del primero–, provocase en el pensamiento político local erigir una escultura al artista. Ese sería el motivo por el que llegados a 1918, la recaudación de dinero para la construcción de la escul-

tura dedicada a Alfonso I y encargada al escultor José Bueno, buscarse también cubrir los costos de elaborar otra dedicada al pintor como recogió *El Sol* en junio de ese año:

Hasta ahora ha encargado al escultor zaragozano José Bueno, el estudio de un monumento en memoria del rey Alfonso el Batallador. (...) Con dicha cantidad habrá más que suficiente; para la erección del monumento y para otro monumento al pintor D. Francisco de Goya (El Sol, 1918, p. 1).

Esta referencia es importante por dos motivos. En primer lugar, desmiente que la iniciativa del monumento a Goya hubiese partido de Winthuysen, como siempre se ha asociado. Más bien, habría recogido la idea que ya rondaba en la Zaragoza de la época, y únicamente habría indicando el lugar idóneo donde ubicarla desde una visión de jardín histórico y en el contexto del nuevo parque por cuya ejecución fue llamado para dar la conferencia. En segundo lugar, sería el origen del conflicto entre José Bueno y Fernando García Mercedal años después. La escultura de Alfonso I se encargó al escultor y es probable que la previsión del monumento a Francisco de Goya también se acordase con él, o al menos le fuese sugerida esta posibilidad.

La obra dedicada al monarca sufrió numerosos retrasos y aunque el acto de colocación de la piedra se produce en 1919, no fue hasta 1925 cuando se finalizó. Según indica la historiadora Fernández Pórtoles, la posición de la escultura acabada difiere con el lugar en el que se colocó la primera piedra (Fernández, 1979, pp. 31-32).

Aunque los primeros bosquejos del nuevo parque corresponden a Navarro y Agustí, sería este último quien tomase las riendas del proyecto y presentase en 1925 el trazado “definitivo”, acelerándose a partir de ese momento su desarrollo. La fecha coincide con la inauguración de la escultura de Alfonso I, por lo que es más que probable que la modificación de lugar indicado por Fernández se debiese a la integración de la escultura en el diseño del mismo. Este plano ya reflejó un espacio claramente diferenciado en noreste del parque y aislado de éste a través de una doble banda de arbustos, zona donde Winthysen habría sugerido crear al espacio dedicado a Goya (Figura 1).

El plano indica como “ayudante” de D. Martín Agustí al técnico de montes y parques “Sr. Lafita”, personaje que apareció semanas después en la prensa como colaborador del escultor José Bueno en su propuesta para el Rincón de



Goya. Esta coincidencia sugiere la probable participación de José Bueno en la organización de este espacio, siendo la distribución dibujada por Agustí para el Rincón de Goya, una propuesta coordinada con el escultor para ubicar su obra en memoria del pintor aragonés.

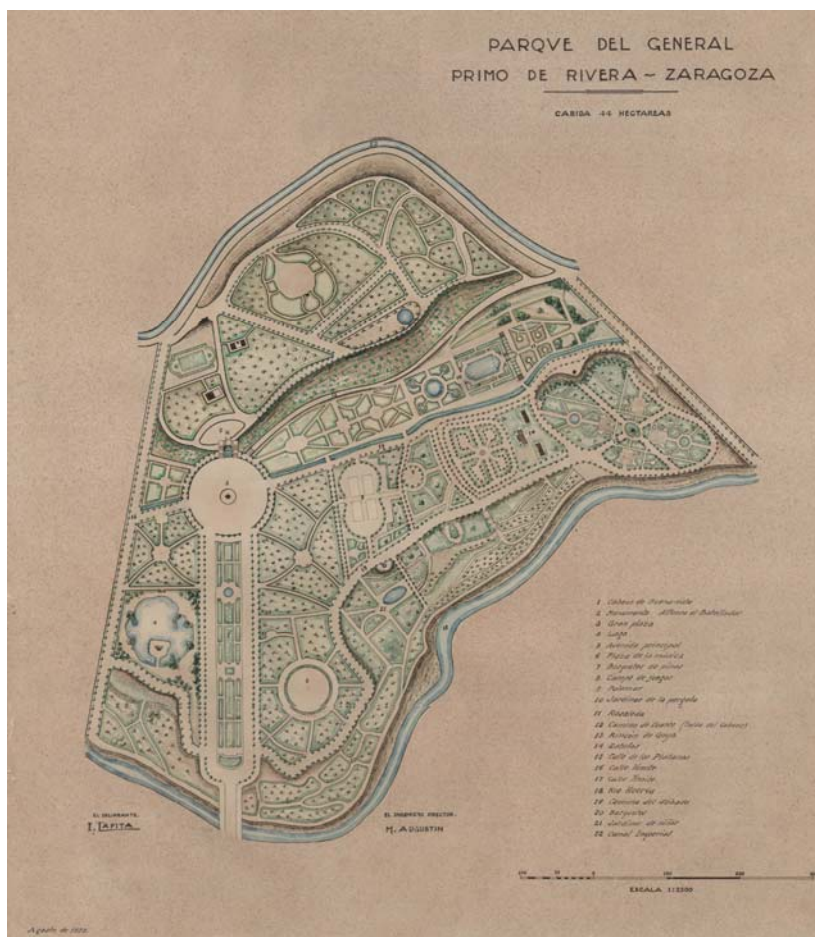


Figura 1. Plano del Parque del Buena Vista redactado por D. Martín Agustí y Sr. Lafita

Agustí organizó el parque en torno a un gran eje principal que termina a los pies del cabezo bajo la escultura de Alfonso I, quebrándose en ese punto y prolongándose longitudinalmente a lo largo de las faldas de la elevación. El resto del parque tiene un tratamiento paisajista, excepto la zona destinada a Goya donde se vuelve a imponer la geometría con una organización de dos

ejes que tienden a la perpendicularidad y otro diagonal con fines compositivos, cruzados todos ellos en un punto central en el que se debía ubicar la escultura de Goya. La aproximación a este espacio se realizaría a través de un camino serpenteante, en cuyo último tramo se podría divisar, centrado en su eje, el monumento, independizándose así del parque. Esta solución fue similar a la que finalmente recogió Mercadal en su propuesta.

#### **4. La victoria de Mercadal frente a José Bueno.**

El archivo de los actos de la celebración del Centenario, nos permite saber de forma muy aproximada el proceso con el que se produjo la adjudicación del proyecto. La primera visita documentada al lugar donde se realizó el Rincón de Goya por parte de Fernando García Mercadal será el 3 de abril de 1926. Dos semanas después, lo visitó el otro autor en liza, el escultor José Bueno (Centellas, 1995, p. 191).

A mediados de junio, la prensa publicó como autor del proyecto bajo el nombre “Rincón de Goya” a Bueno en colaboración con el “artista Lafita”, el ayudante de Martín Agustí en el planeamiento del parque:

En la reunión celebrada el día 10 de junio en la Universidad de Zaragoza, (...) Examinaron una acuarela del artista señor Lafita, autor del proyecto de jardín titulado ‘Rincón de Goya’, cuyo trabajo ha sido hecho en las oficinas del Municipio, con destino al parque de ‘Bella Vista’. Representa una paleta, que ha de formarse con plantas, y cercándola figuran la copia de cuatro tapices de los pintados por el maestro; que se compromete el jardinero municipal a ejecutar con flores. De no poder realizarlo, tratarían de copiarlos en azulejos. El escultor señor Bueno, que representa a los artistas en la Junta, quedó encargado (La Gaceta de las Artes Gráficas, 1926, p. 38).

Este artículo confirmaría la colaboración entre los técnicos municipales encargados de la redacción del proyecto y José Bueno. La modificación de la ubicación de la escultura de Alfonso I para integrarla en la organización del parque, habría sido el nexo de esta relación. No se puede olvidar tampoco, que la recaudación dineraria de 1918 para la escultura del monarca planteaba la elaboración de otra dedicada a Goya como ya se ha indicado, y en la que Bueno probablemente habría estado involucrado.

Un mes más tarde, el 10 de julio de 1926, Mercadal presentó al presidente de la Junta del Centenario, Royo-Villanova, su proyecto. Éste fue incluido el

16 de noviembre en el Patronato del Parque bajo la denominación “Jardín de Goya” (Centellas, 1995, p. 192). El nombre de “jardín” no fue una elección baladí. Dictaba el objeto principal del proyecto según la idea inicial de Winthuysen, promotor de la propuesta. Igualmente, el proyecto de José Bueno fue presentado originalmente como “jardín denominado Rincón de Goya”, aunque se abrevió finalmente a “Rincón de Goya”. En cualquier caso, queda claro que el objetivo del proyecto es un jardín, no limitándose a una escultura en el caso de Bueno, o al pabellón en el de Mercadal.

No está muy claro cómo se produjo la elección final del autor, ya que mientras públicamente la prensa señalaba a Bueno, internamente se estaba avanzando con el proyecto de Mercadal. Es probable la existencia de presiones e influencias políticas de familiares y amistades del arquitecto como indica Centellas. Entre ellas, destacaría José García Mercadal, hermano y notable periodista de la sociedad zaragozana y madrileña, y la del propio alcalde de Zaragoza en el momento que se le adjudicó el proyecto, Juan Fabiani; ya que unas de las hermanas de Fernando, María, era prohijada de éste tras el fallecimiento de su padre en 1918 (Centellas, 1995, p. 191). A las influencias indicadas por Ricardo Centellas, habría que añadir la del Doctor Horno, también exalcalde de Zaragoza al igual que el propio padre del arquitecto y miembros del mismo partido político, además de amigo de la familia. Sería para él a quien Mercadal proyectó dos de sus mejores obras de este periodo: su casa (1929) y su panteón funerario (1933). Aun así, la competencia contra José Bueno no debió ser fácil y Mercadal finalmente regaló el proyecto a la vez que no cobró ningún tipo de dieta por desplazamientos o gastos derivados del encargo (Centellas, 1995, p. 191).

La prolongación de las dudas por la autoría se mantuvo hasta otoño de 1926 en el que la prensa, aunque no menciona a Bueno directamente, aún cita a la agrupación de “artistas aragoneses”, cuyo representante era precisamente el escultor: “Se dio cuenta del proyecto de jardín titulado ‘Rincón de Goya’ obra de los artistas aragoneses, que será emplazado en el nuevo parque” (*El Sol*. 18 octubre de 1926).

Paralelamente a estas noticias, Mercadal había hecho entrega de la primera versión de su proyecto y éste había sido incluido en el proyecto del patronato del parque. Esta disfunción de la autoría entre las noticias que se publicaban y

lo que estaba pasando a nivel administrativo, es lo que hace sospechar de la presión o influencia de terceros señalada por Ricardo Centellas. Fue en diciembre de 1926 cuando apareció por primera vez el arquitecto en la prensa como autor del proyecto:

Los artistas aragoneses encargaron al joven arquitecto don Fernando García Mercadal un proyecto de lo que pudiera ser aquella ofrenda de quienes en la región aragonesa practican las Bellas Artes. Durante su estancia en Roma, el pasado septiembre, trazó el señor García Mercadal los planos que aprobó la Junta magna en su reunión; acordándose que, con los primeros fondos que se recauden puedan dar comienzo las obras, calculadas en unas 150.000 pesetas. (*La Gaceta de las Artes Gráficas*, 1926, p. 43)

A pesar de la oficialización del encargo, internamente había una fuerte división y profundas disputas entre los organizadores hasta bien entrado 1927, como le indicó el propio secretario de la Junta, Emilio Ostalé, a García Mercadal en una carta fechada en marzo de dicho año:

Debo advertirle que somos nosotros, la Junta, los que lo hemos sacado a flote y los que en resumidas cuentas lo tenemos que hacer, ya que los artistas, excepto Díaz Domínguez nada hicieron y los que han hecho como Bueno más vale que no lo hicieran (Centellas, 1995, p. 192).

### **5. El academicismo del primer proyecto: una villa romana para Goya.**

De la primera versión del proyecto, el que tituló como “Jardín de Goya”, apenas hay información salvo referencias en los archivos del Centenario y en la prensa de la época. La revista *Arquitectura Española-Spanish Architecture* en su número de abril-junio de 1928, publicó en su portada una perspectiva del mismo. Aunque está sin fechar, el nombre de “Jardín de Goya” inscrito en la lámina, nombre con el que es registrado el proyecto en noviembre de 1926, indicaría que corresponde a esa versión, ya que las modificaciones de comienzos de 1927, adoptaron el ya por entonces popular nombre de “Rincón de Goya” (Figura 02). Esta imagen nunca ha sido incorporada a la bibliografía del Rincón siendo apartada de su historiografía oficial. Quien lo ha hecho, como Alberto Campo Baeza en su tesis doctoral, apenas le dedicó unas líneas y de forma bastante transversal:

Formalmente, aunque las imágenes pertenecen, sin duda, al mundo de lo plástica racionalista, una visión analítica más detallada, resta claridad a esta filia-

ción. El dibujo que aparece en la portada de "Arquitectura Española" (Spanish Architecture), donde se publica el proyecto, expresa, de algún modo, las dudas planteadas en el resultado (Campo Baeza, 1982, p. 305).

Figura 2. Portada revista *Arquitectura Española – Spanish Architecture*.



El dibujo mostraba el acceso al pabellón con una sorprendente imagen regionalista del mismo. Con ventanas con arco de medio punto en su torreón y cubierta de teja árabe en todo el edificio, era un modelo fiel a la arquitectura montañesa tan de moda en la Zaragoza de los años 20 y dominante en las nuevas construcciones de la burguesía que iban poblando el nuevo Paseo de Sagasta de la capital aragonesa (Figura 3). Por otro lado, permite ver que el jardín tenía una pérgola perimetral con un recorrido similar al construido finalmente, aunque con una diferencia importante: estaba cerrada con un muro hacía el río Huerva negando su integración espacial. Esta intimidad y volcado hacia el interior, era una configuración que recuerda al de las villas romanas.

Durante su etapa de becado en Roma, Mercadal había realizado el proyecto de reconstrucción de la *Casa del Fauno* de Pompeya como uno de los trabajos requeridos en su formación. A pesar de que el trabajo es de 1923, éste se publicó en la revista *Arquitectura* en marzo de 1926, tan sólo unos días antes de su primera visita para ver el lugar donde se debía materializar el proyecto del jardín. La imagen del proyecto era por tanto muy reciente y fue la inspiración de esa primera versión.



Figura 3. Ejemplos casas de “estilo montañés” construidas en el Paseo de Sagasta. Izquierda: Casa de Mariano Baselga, de Pascual Bravo Sanfeliu (1924) Derecha: Casa para Miguel Mantecón, de Sebastián Luis Elizalde (1925). Fotografías Juan Mora Insa. Archivo Ayuntamiento de Zaragoza.

La plaza cuatripartita con una columna central enfrentada al acceso, también recuerda en su configuración al primer peristilo de la casa pompeyana. Sobre este basamento, Mercadal hizo una macha, una probable representación de un busto de Goya, elemento escultural como originalmente debió haber en la Casa del Fauno. La colocación de esa escultura en el jardín indica que Mercadal asumía en parte la idea inicial de Bueno, aunque envolviéndola en un conjunto más arquitectónico. El concepto de “rincón” en su acepción romántica, buscaba un grado de separación e intimidad del resto de los elementos de un parque. Agustí y Bueno lo habían resuelto con un cierre vegetal compuesto por una doble fila de arbustos (Figura 1). Privacidad que, por otro lado, también otorgaba una villa romana. Mercadal estaba recogiendo la idea romántica y llevándola al campo que conocía. Transformó el espacio romántico en uno romano y con tal fin copió sus elementos.

El acceso al pabellón se realizaba través de una puerta tomando el modelo de acceso a la exedra de la Casa del Fauno, repitiendo la distribución de co-

lumnas al estar separadas centralmente el doble que en los laterales (Figura 4). El jardín quedaba integrado en el recorrido del pabellón al igual que en la arquitectura clásica, ya que:

El jardín [del Rincón de Goya] ya no es un mero complemento de la edificación sino que forma parte del proyecto, por lo que se diseña con igual profundidad y se integran ambos trazados gracias a la fuerte geometría de formas paralelepípedicas. Al igual que en los jardines clásicos, las zonas más cercanas a la edificación son las más ornamentadas, aunque aquí los cuadros tienen una decoración geométrica bastante austera y se tratan como antesalas frente a las fachadas (Sanz y Hernández, 2017, p. 153).

Y aunque en la fotografía de Giacomo Brogi, que muestra el estado de la Casa del Fauno a comienzos del siglo XX tal y como la debió conocer Mercadal, aparece la base de la escultura aparentemente centrada en el eje de la exedra, es una ilusión óptica, ya que realmente está desplazada a la derecha, exactamente igual a la solución que adoptó ompositivamente Mercadal para el Rincón (Figura 4).



Figura 4. Peristilo Casa del Fauno de Pompeya. Fotografía Giacomo Brogi. Compárese esta imagen con la de la Figura 2.

## 6. La transformación a un racionalismo “obligado”.

El tiempo que transcurrió entre esta primera versión del Jardín de Goya y el definitivo elaborado en la primera mitad de 1927, ya bajo el mediático nombre de “Rincón de Goya”, hubo una clara evolución hacia la estética de la arquitectura moderna. La nueva propuesta conservó la organización del proyecto en sus líneas generales manteniendo el diseño definido en planta de la primera versión presentada, realizando cambios más en su formalismo que en su configuración. Tal y como indicó Rábanos Faci, Mercadal terminó esta revisión hacia abril de 1927 (Rábanos, 1980, p. 63). Poco antes, en enero de 1927, es decir en el momento en el que estaría trabajando en los cambios, publicó su conocido artículo “Horizontalismo y verticalismo” en *Arquitectura* mostrando una visión muy simple del racionalismo:

(...) No podríamos afirmar si las predicciones sobre el verticalismo y horizontalismo serán una cuestión de momento, fruto de la moda, ya que estas transformaciones no simultáneas plantean notables cambios de las plantas.

Los arquitectos cuyas obras ejercen mayor influjo en las nuevas corrientes pueden clasificarse en ‘horizontalistas’ o ‘verticales’, según aparezcan dominantes unos u otras, y así los adjuntos esquemas nos muestran bien a las claras cómo Mendelsohn, Josef Hoffmann, Wziht, Dudok, Lonberg, Koner... son horizontalistas; cómo Poelzig, Fahrenkamp, Gerson... son verticalistas; cómo Le Corbusier, Jurt Brocke y un sin fin más, luchan entre una y otra tendencia llegando a menudo a un perfecto equilibrio.

Nos basta hojear las publicaciones profesionales alemanas, austriacas, holandesas, francesas y hasta norteamericanas para observar por doquier abundantes ejemplos de esta lucha, que constituye hoy quizás la más clara característica de la nueva tendencia arquitectónica (Mercadal, 1927, pp. 19-22).

El rechazo a la primera versión del proyecto por parte de los técnicos del ayuntamiento en diciembre de 1926, un mes después de presentarla, se debió a “su excesivo coste, solicitando al autor del proyecto un presupuesto para saber a qué atenerse” (*La Opinión*, 30 de diciembre de 1926). Tras el rechazo, según queda reflejado en la prensa de la época, se produjeron dos hechos importantes. En primer lugar, el apoyo explícito y casi impositivo de Eugenio d’Ors, secretario de la Junta Nacional del Centenario. Será éste el que consiguió que la Junta del Centenario de Zaragoza aceptase finalmente el proyecto del arquitecto. Por otro lado, se produjo una discusión sobre la financiación y



consecución de fondos para su construcción. El apoyo recibido por d'Ors no sólo fue de palabra, sino que iba acompañado de una subvención de 25.000 pesetas, además del compromiso de una búsqueda de financiación por parte del gobierno central. La Junta Local del Centenario tenía así difícil rechazar un proyecto que prácticamente acabó financiándose con recursos de terceros. No obstante, Mercadal se vió obligado a modificarlo para reducir su costo, siendo seguramente también la causa de la renuncia a remuneración y dietas indicadas por Centellas.

La sucesión de hechos fue la siguiente: Eugenio d'Ors se hace el gran valedor del Rincón, aprobándose la continuidad del proyecto por su apoyo en la Junta Nacional del Centenario (*Diario de Córdoba*, 19 febrero 1927). Se valoró su construcción en 62.000 ptas., presupuesto que correspondería a la nueva versión presentada (*Las Provincias*, 4 junio 1927). El Consejo de Ministros adjudicó 75.000 ptas para el Rincón de Goya (*Las Provincias*, 9 de julio de 1927) – es posible que esta cifra publicada estuviese sumando las 25.000 ptas que había destinado la propia Junta Nacional del Centenario presidida por Eugenio D'Ors para su construcción, ya que realmente el gobierno central sólo dio 50.000 ptas como aparece publicado en *La Gaceta de Madrid* el 14 de febrero de 1928–. Finalmente, la “Junta del Patronato del Rincón de Goya” adjudicó las obras a “una Casa Madrileña” por 76.860 ptas en septiembre de 1927 (*La Opinión*, 16 septiembre de 1927), aunque el precio final de la obra ejecutada fue de 76.843 ptas (Centellas, 1995, p. 194).

En todo este proceso no existe documentación que permita conocer los motivos del porqué Mercadal realizó tan profunda transformación estética a través de la simplificación volumétrica del Rincón. La generalizada justificación basada en la aproximación teórica al racionalismo por Mercadal, no parece suficiente por la ambivalencia que muestra el arquitecto en su adopción, ya que casi paralelamente estaba desarrollando el academicista proyecto del Ateneo de Valencia. No cabe duda de que el excesivo coste denunciado por los técnicos le habría forzado a simplificar su proyecto en su segunda versión. Y en este proceso de ajuste económico, es cuando se habría producido el salto hacia la estética racionalista, más por necesidad que por pretensiones intelectuales. En este sentido es acertado el análisis de Carlos Sambricio (1983) cuando afirma que el racionalismo de Mercadal se produjo en lo estético. Eliminando las cubiertas de tejas, toda decoración historicista de fachada y de

jándolo en planta única al suprimir las posibles plantas que albergaría la torre –intuidas por la configuración de las aberturas en la perspectiva publicada por *Arquitectura Española – Spanish Architecture–*, se reducía considerablemente el presupuesto. El nuevo pabellón mantendría unos volúmenes muy parecidos al modelo original, convirtiéndose en un juego de geometrías verticales y horizontales desnudas, como justificó en el artículo publicado en *Arquitectura* paralelamente a este proceso.

Exteriormente, la apertura del proyecto hacia el río, con la supresión del cierre que se aparecía en la perspectiva de 1926, y otras simplificaciones que seguramente ejecutaría en el jardín, conseguía un presupuesto aceptable para la Junta del Centenario, o mejor dicho, adaptado a las subvenciones que desde Madrid llegaron sin suponer apenas costo para la organización Zaragozana.

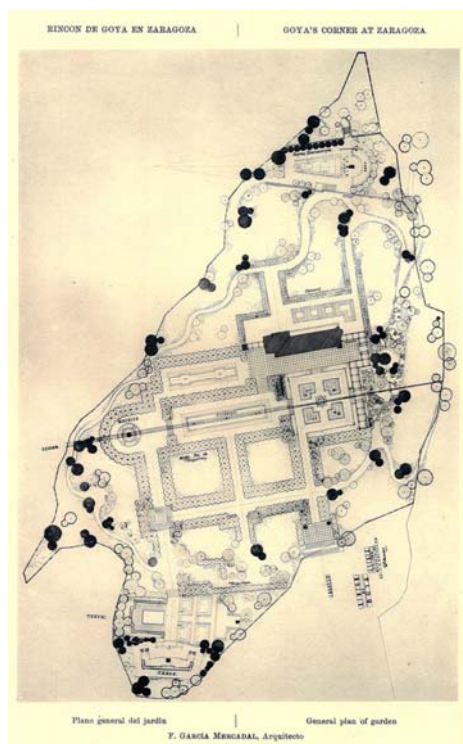


Fig. 5. F. García Mercadal. Rincón de Goya en Zaragoza. Plano general del jardín.

1927 es además el año en el que Mercadal se implicó personalmente en defensa del racionalismo en múltiples artículos de mayor alcance social que lo pudiese tener *Arquitectura*, fundamentalmente a través de la *Gaceta Literaria*, y

con la organización de conferencias de arquitectos europeos en la residencia de Estudiantes. El “desnudo” que hizo del pabellón coincide con este proceso, aunque es difícil determinar si por convicción o por conveniencia. Pero no cabe duda de que las circunstancias de adjudicación del Rincón de Goya, fue el empujón que acabó lanzando a Mercadal en su aproximación al racionalismo arquitectónico.

### **7. Un elemento olvidado. La importancia del jardín como elemento articulador.**

La falta de documentación de la primera versión del proyecto no permite conocer el alcance de las modificaciones que Mercadal realizó. En el caso del jardín, sólo se conoce el espacio de acceso representado en la perspectiva de 1926 y que se conservó, a grandes rasgos, en el proyecto final. Esto sugiere que probablemente Mercadal no realizó grandes cambios en su organización, y el ajuste se redujo a elementos formales como en el caso del pabellón.

Sería la razón de la supresión del muro de cierre en el espacio de las pérgolas que bordeaban al pabellón, mostrado en la perspectiva de la portada de la revista *Arquitectura Española-Spanish Architecture*, y seguramente de otros muchos elementos formales del jardín de los que no nos ha llegado información. Mantuvo, en cualquier caso, la delimitación de un espacio de acceso; elemento clave para definir y delimitar simbólicamente el paso de un espacio a otro.

Para la configuración del jardín, Mercadal recurrió a un trazado geométrico con una organización basada en el de las villas romanas, aunque introdujo elementos de notable modernidad. Uno de los ejemplos más claros es el quiebro del recorrido desde la puerta de acceso del jardín hasta el pabellón, al desplazar las escaleras a la derecha obligando al visitante a ir hacia el río para luego volver hacia la entrada al pabellón. Esta ruptura del eje recuerda mucho a soluciones adoptadas por Josef Hoffman, a quien Mercadal había conocido en su estancia en Viena:

Hay que observar también cómo el terreno está siempre presente en su idea-ción [de Mercadal], puesto que no se concibe el edificio sin estudiar su relación con la parcela y siempre a través del planteamiento del jardín; éste se dispone desde una geometría ortogonal, con pérgolas, formas cuadradas y rectangulares, al estilo de los proyectados por su admirado Hoffman. (Irrisari, 2017, p. 95)

Al igual que Hoffman, Mercadal introdujo en su jardín elementos que rompen el orden geométrico generando movimiento y tensiones en recorridos y perspectivas al no situar el eje de acceso en el centro, sino en el lateral izquierdo de la plaza de acceso, y opuesto a la pérgola de pilares adintelados similares a los del Palacio Stoclet. Por otra parte, Hoffman fue uno de los arquitectos más influidos por la obra de diseño de jardines de Voysey que había conocido a través del libro de Hermann Muthesius *Das englische Haus* (Álvarez, 2008). La obra de este autor fue la referencia de jardín que tuvo Mercadal, más que la de Lutyens a la que se refieren Alberto Sanz y Patricia Hernández en su trabajo (Sanz y Hernández, 2017). Como señaló Manuel de Prada, a pesar de las opiniones tan distantes de Lutyens y Voysey, “ambos no hicieron arquitecturas muy diferentes” (De Prada, 1997, p. 10), pero Muthesius dedicó en su libro continuas referencias a las obras de Voysey, mientras que a Lutyens apenas le cita en un par de páginas al final de la obra<sup>2</sup>.

Mercadal habría conocido las obras de Charles Voysey a través de las clases de Hoffman. La relación del eje de acceso situado en una posición lateral a los parterres y su relación con el pabellón de verano del proyecto de Haslemere, recuerda a la disposición que desarrolló Mercadal en su proyecto. Incluso el código de colores que usa Voysey en su pabellón, tiene un gran parecido con la disposición y forma de los volúmenes que empleará el zaragozano en el suyo (Figura 6).

El jardín para la casa Weigard de Peter Behrens, otro arquitecto conocedor de la obra de Voysey a través del mencionado libro de Matheussius y con el que García Mercadal coincidió en varias clases en Berlín, aparece como otro antecesor de la organización del Rincón de Goya. En este proyecto, Behrens creó tras un propileo con una pequeña plataforma de recepción, el inicio del eje que lo une con la entrada hasta la vivienda. Cerró el jardín, en su derecha, con una pérgola porticada en forma de “L” limitando el espacio de forma idéntica a la solución que adoptó posteriormente Mercadal. El espacio paralelo a la vivienda, abrazado en un extremo por la pérgola, también lo encontramos en el eje principal del Rincón de Goya, el que va del río Huerva hasta la exedra opuesta con el cenotafio de Goya (figura 6).

---

<sup>2</sup> Una copia del libro de Muthesius es consultable en la Fundación Internet Archive <https://archive.org/details/dasenglischehau00muthgoog/page/n212>

Para la creación del Wiegard, Behrens partió de una estructura de la villa clásica –recordemos la referencia de la Casa del Fauno de la que parte Mercadal– introduciendo desplazamientos compositivos en los que participa activamente el jardín (Álvarez, 2007, pp. 45-47) Es precisamente la misma forma con la que actuó el zaragozano, pero añadiendo la descentralidad y organización de jardín cuatripartito de Voysey. Fernando añadió un quiebro en el eje situando las escaleras de acceso desplazadas de éste, en el centro de la plaza, obligando al visitante a girar en su recorrido y mirar hacia el río Huerva, para después, enfrentándose a la vista del cenotafio en el extremo opuesto, acceder al pabellón.

En septiembre de 1927 se empezó a construir el conjunto, yendo los plazos muy ajustados. Así, el día de su inauguración, el jardín mostraba la escuálida silueta recogida en las fotografías de la época. La bibliografía sobre el Rincón de Goya afirma, de forma generalizada, que nunca se llegó a realizar el jardín posterior. Incluso Mercadal, en una entrevista realizada para el diario *El País* con motivo de la exposición que el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) le dedicó en 1984, llegó a afirmar que "los jardines que rodean al edificio jamás se hicieron" (Cañas, 1984). La tajante aseveración del arquitecto parece exagerada, ya que como se puede apreciar en las fotografías conservadas, sí se hicieron, incluido el tan cuestionado jardín posterior, ejecutándose en casi toda la extensión proyectada. Las partes que no se llegaron a hacer fueron los extremos. La existencia de una construcción que no pudo ser embargada a tiempo por los problemas comentados a comienzo del artículo, impidió completarlo al norte. En la parte posterior o sur, sólo quedó sin ejecutar la zona de mayor pendiente, probablemente al no poder llegar a tiempo para la inauguración. Interiormente, quedaron sin realizar elementos compositivos notables, como el estanque cuadrangular del eje central, del que sólo dio tiempo a hacer la excavación, o la terminación del remate superior de las pérgolas contiguas al río Huerva. Entre la maqueta de 1984, realizada para la exposición del MEAC bajo supervisión del propio Mercadal, y la documentación fotográfica de los años 30, se pueden apreciar dichas diferencias. Y aunque constructivamente el pabellón habría sido terminado prácticamente en su totalidad, no dio tiempo para dotarle del uso para el que había sido proyectado: la exposición de réplicas de obras de Goya y la biblioteca temática sobre el pintor (Mercadal, 1974, p. 23).

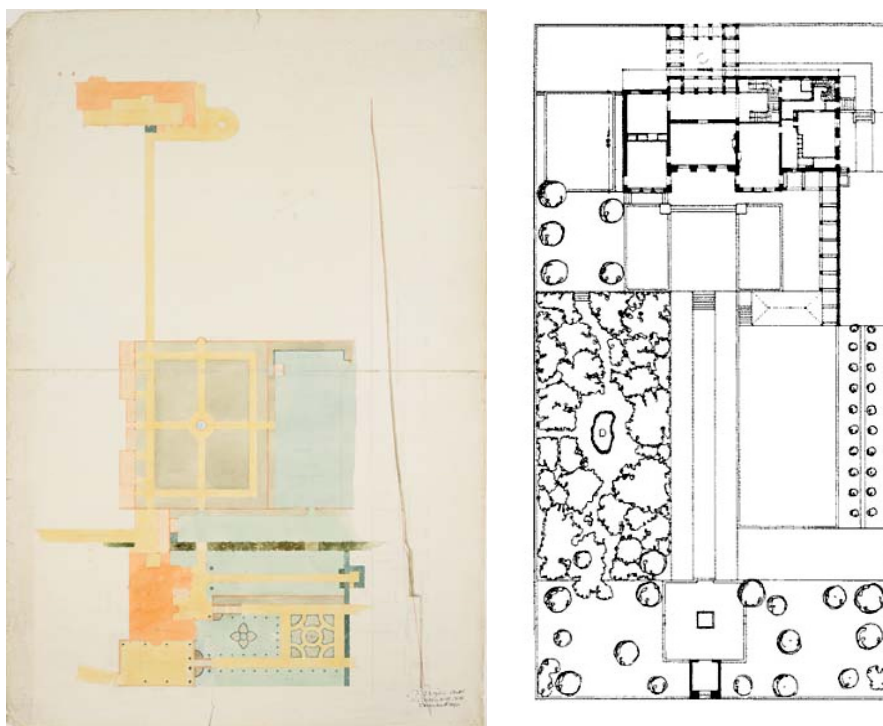


Fig 6. Izquierda. Planta New Place, Haslemere, Charles Voysey. Derecha, Planta Villa Wiegard, Peter Behrens. Fuente: *El Jardín en la Arquitectura del siglo XX*.

## 8. Los colores del pabellón. Articulación del recorrido simbólico

La deriva del espacio bajo la idea de “rincón” sugerida por Winthuysen, mostró la cara romántica con la que se planteó el espacio y que la propia propuesta de Agustí y Bueno entreveía. Mercadal no fue ajeno a este planteamiento de trasfondo romántico. De hecho, partió de él, con algunas ideas compositivas originales de Agustí y Bueno y que el Rincón finalmente construido conservó:

El rincón de Goya en Zaragoza, patria eficiente del artista, como es otro rincón becqueriano, pero en mayor escala aún (...) El rincón habrá de ser –y tal es la mente, según creo, de los artistas aragoneses que en él cifran la ilusión del Centenario– algo íntimo, recoleto, como un santuario, en donde se consulte el oráculo del arte inmortal, de la luz, de la vida; el espíritu de la belleza artística, arrogante y fuerte, que permanecerá entre nosotros mientras el mundo exista. El rincón de Goya deberá ser un cenáculo de alta espiritualidad en donde re-

sultarán exóticas la algarabía y la estridencia; donde habrá que entrar con la reverencia de catecúmenos ó de simples iniciados en los dulces misterios del Arte, y donde se rendirá ó se aprenderá á rendir culto al dictador supremo que movió el pincel de Goya: á la Naturaleza. A amar la Verdad artística que nos da el natural, á adueñarse de ella y á trasladarla al lienzo, al mármol ó al pentagrama. (Del Arco, 1928)

Bajo esta premisa fueron organizados los recorridos en torno a sus dos ejes configuradores. El principal une el cenotafio de Goya, situado en el extremo terminado en una exedra, con el río Huerva. El río pasa por Fuendetodos, localidad de nacimiento del artista y articulador del argumento con el que Winthuysen eligió el lugar para el homenaje. El segundo, marcado desde la puerta de acceso al Rincón de Goya con el volumen que configuraba el torreón del edificio, y continuado visualmente a través del gran ventanal que recorre en altura el volumen principal del pabellón en su parte posterior.

Las secciones realizadas por Mercadal y publicadas en la revista *Arquitectura*, corroboradas por los planos realizados por Alejandro Allanegui en 1946 (Figura 7), permitieron conocer el interior del edificio con más detalle. El volumen principal era un cuerpo con una configuración clásica: espacio cuadrado con una altura en base al rectángulo raíz de dos –todo el edificio se articula en base a esta proporción–, enmarcado por pilastras rematadas por molduras que no llegaban a tocar el techo, generando una sensación de “vuelo” del mismo. Un cuerpo elevado en el suelo y enmarcado por dos salientes, configuraba un pequeño altar funerario de tipo romano delante del ventanal posterior, tras el cual se disponía un espacio longitudinal delimitado por cipreses en sentido al lugar de nacimiento del artista, Fuendetodos. La morfología del ciprés y la gran pendiente ascendente de los terrenos posteriores al pabellón (figura 8), invitaban al visitante a elevar la vista hacia el cielo. Acto guiado a su vez por la verticalidad de la ventana. Mercadal quiso mostrar la espiritualidad de este espacio colocando una ofrenda floral para las fotografías promocionales que realizó de su interior (*Arquitectura* 111, p. 230).

A la derecha, en sentido del río Huerva, una puerta sobre la que estaba la inscripción del lugar y fecha de nacimiento del pintor –“Fuendetodos 1746”–, daba paso al pabellón que debía contener la exposición con obras del artista. En la puerta opuesta y con la inscripción del lugar y fecha del fallecimiento –“Burdeos 1828”– nos dirigía al cenotafio de Goya, pasando antes

por un espacio destinado a biblioteca dedicada al artista. Las obras de carácter biográfico se escriben al finalizar la etapa vital de su protagonista. Este era el final del recorrido en el interior del pabellón y con esa idea e hilo conductor, saldríamos hacia el monumento funerario cuya posición en exedra nos invitaba a rodearlo y devolver la mirada al jardín, pudiendo sentarnos en el espacio porticado del pabellón con el río Huerva (nacimiento) y el cenotafio (muerte) a nuestros lados. Recordemos que, en la idea original, debía haber un busto del artista presidiendo este espacio. Vemos como el recorrido marca una sucesión cronológica vital, articulando y enlazando los tres lugares que atan el origen del proyecto con la vida del pintor –Fuendetodos, Burdeos y Zaragoza– no sólo en su recorrido, sino también a través de los colores de la fachada del pabellón.

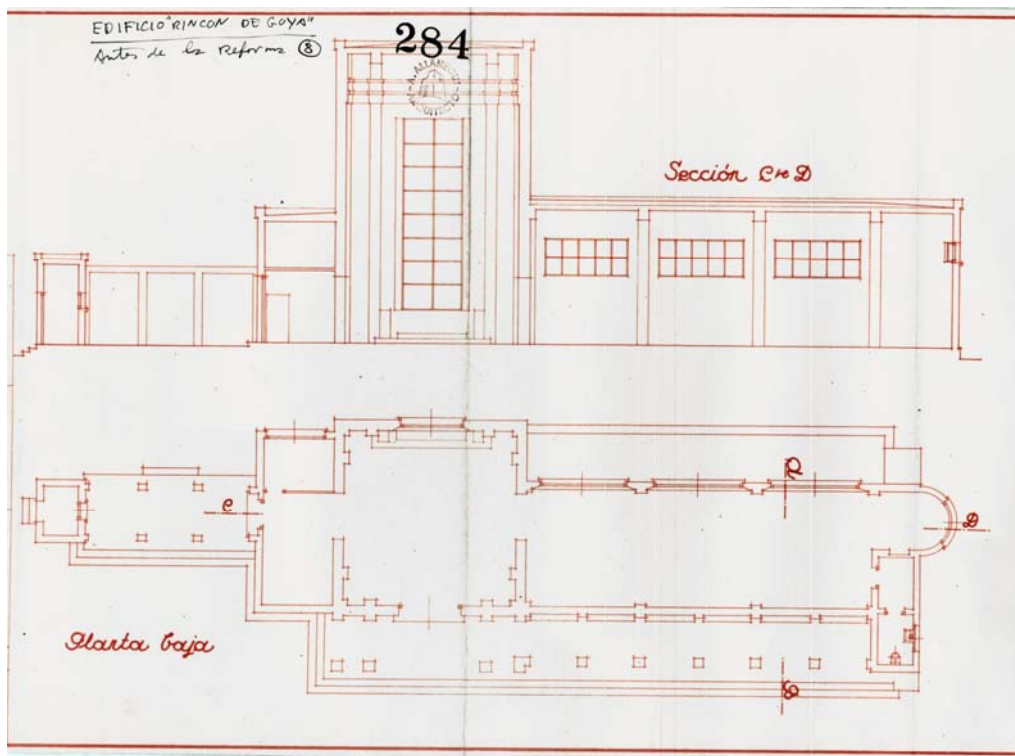


Figura 7. Detalle levantamiento planos Rincón de Goya por Alejandro Allanegui, 1946. Obsérvese la construcción a modo de altar funerario delante del ventanal. Fuente: Archivo General de la Administración.





Figura 8. Elevación de los terrenos posteriores al pabellón del Rincón de Goya.

Nunca se ha elaborado un estudio sobre los mismos y quien lo ha hecho, ha sido de forma imaginativa ignorando referencias bibliográficas de las manifestaciones hechas por Mercadal en vida, o el trabajo de Juan Martín Tremor, arquitecto que intervino en 1982 recuperando parcialmente la imagen del pabellón<sup>3</sup>.

Por un lado, la historiadora Carmen Rábanos relata en una publicación de 1984, que en “algunas zonas donde la capa de pintura se ha levantado se distingue el color ocre original” (Rábanos, 1984, p. 105). Por su parte, Juan Martín Tremor, afirmó que al picar la fachada empezaron a salir colores blancos y rojizos<sup>4</sup>:

La pintura que tenía, si no recuerdo mal, era grisácea. No recuerdo el tono, pero era grisáceo. Cuando piqué y empezó a salir los colores originales, me llamó mucho la atención. Eran muy vivos y llamativos. Recuerdo que había unas paredes de un color y otras de otro. Recuerdo un color rojizo y un blanco (...).

Mercadal, por su parte, declaró en la revista *Jano Arquitectura* en 1974 la fuente de su inspiración colorimétrica:

Yo mismo, qué atrevimiento, decoré su porche con unas pinturas de tintas planas, al estilo de Ozenfant, ayudado por un aprendiz del pintar de brocha gorda que pintó el interior y el exterior del edificio (Mercadal, 1974, p. 23).

---

<sup>3</sup> Léase Hernando de la Cuerda, Rafael. *Fernando García Mercadal y el Movimiento Moderno*. Tesis Doctoral. pp 320-341.

<sup>4</sup> Entrevista realizada al arquitecto con motivo de la investigación sobre el Pabellón el 29 de abril de 2014.

Ozenfant, junto a Le Corbusier, platearon la base teórica del Purismo a partir de la publicación del libro *Après le cubisme* en 1918 (Serra, 2010). Le Corbusier realizó con estos principios plásticos el estudio del artista en 1922, aplicándolo en sus posteriores construcciones hasta 1926, año en el que empezó a apartarse de los planteamientos puristas. Y aunque Le Corbusier manifiesta interés por Stijl –estilo referido por Hernando de la Cuerda para el pabellón–, siempre mantuvo la distancia con él:

A pesar del interés que pudieran despertar en Le Corbusier las experiencias de los artistas neoplásticos, el arquitecto señala las distancias respecto de su arquitectura: rechaza el colorido que rompe la forma, la caja espacial, un colorido que concentra en sí mismo las principales cualidades espaciales y deja claramente por escrito sus discrepancias con ellos en una entrevista ficticia mantenida entre él y Van Doesburg, publicada en *L'Esprit Nouveau* (Serra, 2010).

Ozenfant distinguió tres niveles de colores. Entre los primarios se encontrarían los pigmentos indicados en los testimonios de Martín Tremor y Rábanos Faci:

(...) la escala mayor está construida con ‘amarillos ocre, rojos, tierras, blanco, negro, azul ultramarino y algunos de sus derivados’. Esta escala es fuerte estable, da unidad y equilibrio; estos colores son ‘constructivos’ y empleados ‘en todos los grandes periodos’ (Serra, 2010).

Hacia 1927 Mercadal entró en contacto con Le Corbusier, momento que aunque coincide con su alejamiento del purismo, sus últimas obras realizadas aún se basaban en él. La seducción de Mercadal por Le Corbusier, quien le acabó invitando a la reunión de La Sarraz, se nota en las citas que le dedica en los artículos de este periodo. 1927 es también el año en el que el aragonés realizó la última revisión del proyecto y comenzó su construcción. Estos hechos contradicen la hipótesis sugerida por Hernando de la Cuerda sobre la inspiración neoplasticista del color del pabellón. Por si quedase alguna duda, la maqueta del Rincón de Goya realizada para la exposición del MEAC de 1984 y bajo supervisión del propio Mercadal, muestra los tres colores que tanto Rábanos como Martín Tremor indicaron, y que coinciden con los principios colorimétricos de Ozenfant y esgrimidos por Mercadal en la revista *Jano Arquitectura* (figura 9).

El “rojizo” que encontró Tremor, de tonalidad oscura como se aprecia en la maqueta, popularmente se le identifica con otro nombre: “burdeos”. Estos tres colores, blanco ocre y “burdeos” ayudaron a enlazar el recorrido descrito. El burdeos es el color con el que se recibe al visitante. También se encontraba en las caras que miran hacia el cenotafio del artista fallecido en la ciudad homónima al nombre del color. En la parte posterior, coincidiendo con el recorrido ascendente del río y en sentido a su ciudad de natalicio, Fuendetodos, es el blanco el que decoraba las caras del pabellón. Este color, en la tradición cristiana, representa la inocencia, la pureza con la se identificaba a los recién nacidos. Finalmente, el ocre es el color de la arquitectura tradicional zaragozana, arquitectura fundamentalmente de ladrillo pero que, por el color de sus áridos con alto contenido en óxido de hierro, no son tan rojizos como los castellanos. Los revocos tradicionales mudéjares, estilo abundante en Zaragoza, también emplearon el ocre como color de referencia<sup>5</sup>. De esta forma, Mercadal ideó un jardín romántico con el objetivo de organizar un recorrido de la vida del pintor. Simplificado y “modernizado” por las circunstancias, articuló hábilmente el emplazamiento, recorridos y el lenguaje de color del pabellón, para construir un relato espacial que honrase la memoria de Goya.



Fig. 9. Maqueta del Rincón de Goya. Colegio de Arquitectos de Aragón. Foto Miguel A. Ruano.

---

<sup>5</sup> Léase NUÑEZ MOTILVA, Mercedes y OLMO GRACIA, Antonio. 2008 "Acabados cromáticos en la iglesia mudéjar de Santa María de la Huerta de Magallón (Zaragoza)" *Artigrama*. Nº 23. pp 483-497.

## 9. La ambivalencia estilística de Mercadal y la necesidad de reafirmación.

La complejidad de la figura de Mercadal, ha generado una división en la crítica dividida entre los que defienden la modernidad del pabellón y los que lo ven como una aproximación que no llegó a alcanzar sus principios. En cualquier caso, todas las críticas se han limitado a analizar el edificio sin profundizar en el proceso y los hechos que originaron el conjunto. Entre los primeros, José Laborda Yneva, hizo ésta convencida afirmación:

Mercadal proyectó el edificio en Roma, en 1926. Lo planteó con premisas de linealidad a ultranza, piel lisa, colores vivos, tal como había visto que era la arquitectura europea. El concepto del edificio era magnífico, esencialmente moderno; nadie había planteado nunca en España –ni a Goya ni a nadie– un monumento que tuviera un acopio cultural implícito (Laborda, 2008, p. 61).

Más crítico, Carlos Sambricio señala la “superficialidad” con la que Mercadal había entendido hasta ese momento al Movimiento Moderno al reducirlo a la “forma”:

(...) para Mercadal la reunión [de la Sarraz] tuvo importantes consecuencias, dado que le clarificó, definitivamente, el panorama de la vanguardia europea que él conocía desde 1921: no se trataba, como había creído, de buscar una forma nueva, que pudiera definirse como nuevo estilo, sino que la discusión se planteaba en encontrar un código, unas reglas que definiesen la arquitectura desde supuestos nuevos para él (Sambricio, 1983, p. 153).

Y aunque Sambricio no analizó específicamente el proyecto del Rincón de Goya, sí indicó que las axonometrías que realiza del pabellón, buscaron únicamente ese fin estético:

[En el Movimiento Moderno] la axonometría se entiende como instrumento capaz de anticipar, mediante la idea, el aspecto real del objeto construido, en Mercadal esta voluntad de anticipar desaparece y -al no intentar definir el aspecto real- sólo utiliza la axonometría como sustitutivo de la antigua perspectiva, encuadrándola por tanto dentro de un esquema de "gusto" o "moda" (Sambricio, 1983, p. 125).

Independientemente de la comprensión del alcance del racionalismo, no cabe duda que existió una influencia del estilo sobre Mercadal. Poco antes de la propuesta para el Rincón de Goya, había realizado los proyectos de la Casa para Álvaro Bielza y del Club Náutico, ambos de 1925, mostrando una primera aproximación a la arquitectura racionalista:

La casa Bielza es un paso más allá en esta fusión de sus observaciones del hábitat mediterráneo con las propuestas modernas centroeuropeas, reflejando especialmente la influencia de obras que había visto directamente, especialmente la Villa Scheu de Adolf Loos (1912), la casa Ozenfant de Le Corbusier (1922) o la Villa Martel de Mallet Stevens (1925), recogiendo como pautas los estilemas modernos y la desornamentación, los volúmenes netos o las cubiertas planas y los espacios modulados rítmicamente (González-Varas, 2017, p. 176).

¿Por qué daría un paso atrás en su primera idea con el Rincón de Goya? Hasta ahora se ha planteado la evolución de Mercadal desde un punto de vista lineal. Tras los proyectos mencionados anteriormente, se da por hecho que el Rincón de Goya siguió esa evolución y así ha sido analizado hasta el momento. En realidad existió una ambivalencia, o *contradicción* como indicó Sambricio, en Mercadal. Convivió con una doble visión de la arquitectura, posiblemente debida a su limitada comprensión del racionalismo en estos momentos, reduciéndolo a un modelo estético sin entrar en el plano constructivo-funcional. De hecho, a la vez que estaba gestando la primera versión proyecto del Rincón de Goya, desarrolló el proyecto para el concurso del Ateneo de Valencia de 1926 en colaboración con Luis Moya con un claro planteamiento académico, como puede verse en el proyecto publicado en *Arquitectura* (Figura 10). Proyecto que seguía la línea academicista con la que desarrolló la primera propuesta del pabellón.

Aparte de las contradicciones que pudiesen ser debidas a las dudas lógicas de un proceso de formación y comprensión, existe otra línea que no ha sido analizada hasta el momento. La beca de pensionado se terminó para Mercadal, y aunque había colaborado con algún estudio, aún no había hecho ninguna obra propia desde que en 1921 obtuvo la titulación. En esta línea se situarían las supuestas presiones que se habrían producido para adjudicar a Mercadal el proyecto del Rincón de Goya con la renuncia incluida a sus honorarios. Es probable que en este momento ya conviviese en Mercadal el interés por la “nueva arquitectura” racionalista, y por otro, un lado academicista, pero más posibilista de ejecutarse en la España de ese momento. También vemos cómo, tras la construcción del Rincón, en los proyectos del Monumento a la Reina María Cristina (no ejecutado), la Casa del Dr. Horno, el Club Alpino (no ejecutado) o la casa de la calle Zurbano de Madrid, proyectos todos ellos con pocos meses de diferencia, se produce un proceso de ida y venida en

el racionalismo arquitectónico. Mientras que los encargos privados son obras encuadradas en una visión racionalista, para el concurso del monumento a la Reina y el del Club Alpino, Mercadal optó por arquitecturas tradicionalistas.

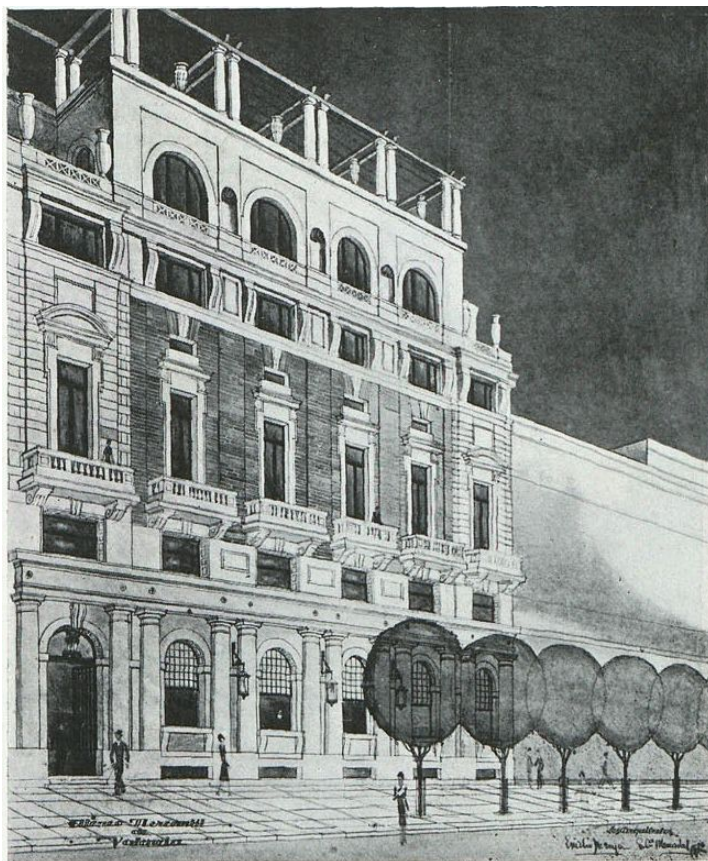


Figura 10. Proyecto para el Ateneo de Valencia. Mercadal y Moya. *Arquitectura* n° 108 y 109, 1928.

La realización del Rincón de Goya, con las limitaciones económicas impuestas, habría dado la oportunidad a Mercadal de arriesgar e intentar destacar profesionalmente introduciendo el nuevo modelo arquitectónico europeo. Su involucración y actividad difusora de la vanguardia arquitectónica se incrementó así notablemente en 1927. El fracaso con la crítica en la conservadora Zaragoza y el papel que le arrebató Sert como referente de la modernidad en España, acabó por distanciar a Mercadal de la lucha por el racionalismo.

Desde este punto de vista, se hace más comprensible la famosa cita de Mercadal recogida en el nº 69 de *Nueva Forma* (1971):

A partir del Rincón de Goya mi arquitectura se hizo completamente impopular. Me era muy difícil conseguir nuevas obras. El dilema que se presentaba era o GATEPAC o trabajo.

### **Bibliografía.**

- ALCÁNTARA, Francisco (1918): "Las pinturas de Goya de San Antonio de la Florida y el Señor Alba". *El Sol*. Madrid, Nº 260, p. 1.
- ALCÁNTARA, Francisco (1919): "A la Sociedad Española de Amigos del Arte. La barbarie municipal y la barbarie eclesiástica contra Goya en San Antonio de la Florida". *El Sol*. Madrid, Nº 564, p. 1.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Darío (2007): *El jardín en la arquitectura del siglo XX*. Editorial Reverté, Barcelona.
- BUIL GUALLAR, Carlos (1995): "Arquitectura y urbanismo del Movimiento Moderno. Inicios de Vanguardia" en VV.AA *Luces de la ciudad. Arte y Cultura en Zaragoza 1914-1936*. Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza. pp. 111-124.
- CAMPO BAEZA, Alberto (1982): *La arquitectura racionalista en Madrid*. Tesis doctoral. ETS Arquitectura Madrid-UPM.
- CAÑAS, Gabriela (1984): "El MEAC muestra la dilatada obra y biografía del arquitecto García Mercadal" *El País*. Madrid, Nº 2752 pp 27.
- CENTELLAS, Ricardo (1995): "La conmemoración del Centenario de Goya en 1928". En GARCÍA GUATAS, Manuel; MAINER, José-Carlos; SERRANO, Enrique; TUDELILLA, Chus (Coord). *Luces de la ciudad. Arte y Cultura en Zaragoza 1914-1936*. Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza. pp. 179-194.
- DE CAVIA, Mariano (1920): "Cuatro frescas íntegramente goyescas". *El Sol*. Madrid, Nº 813.
- DE PRADA, Manuel (1997): "'Buenos y malos chicos': la traición de los 'pioneros'" *Arquitectura*. Nº 310. Madrid, pp 10-15.

- DIEGO BARRADO, Lourdes. ESTEPA RUBIO, Antonio (2017): "De la tradición a la vanguardia: Lenguaje de proyecto y construcción en el Rincón de Goya. En CASTAÑO PEREA, Enrique (Coord.) *Academia*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Anexo III. pp. 293-312.
- ESCAR LAGADA, Mariano (1926): "Preparativos para el centenario de Goya". *La Gaceta de las Artes Gráficas*. Madrid, Año IV, nº 8, pp. 38-39.
- FERNÁNDEZ PÓRTOLES, M<sup>a</sup> Pilar (1979): *Parques de la Ciudad. Parque de Primo de Rivera. Cabezo de Buena Vista. Parque de Zaragoza. Cuadernos de Zaragoza*. Comisión de Cultura. Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza.
- GACETA DE MADRID (1928). *Real Orden Núm. 221. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. 14 de febrero de 1928.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando (1926): "La Casa del Fauno-Pompeya". *Arquitectura*. Madrid, Nº 83. pp 100-103.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando (1927): "Horizontalismo y verticalismo". Madrid, *Arquitectura*, Nº 93. pp 19-22.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando (1928): "Rincón de Goya en Zaragoza". Madrid. *Arquitectura*, Nº 111. pp 226-231.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando (1974): "Puntualizaciones al artículo 'La difícil historia del G.A.T.E.P.A.C.'". Madrid, *Jano Arquitectura*, Nº 28. pp 23-24.
- GARCÍA MERCADAL, Fernando (2003): *Parques y Jardines. Su historia y sus trazados*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen (Coord.) (2013): *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.
- GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio (2017): "Fernando García Mercadal. Arquitectura y paisajes mediterráneos". En CASTAÑO PEREA, Enrique (Coord.) *Academia*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Anexo III. pp. 161-184.
- GUTIÉRREZ Y MORENO, Pablo (director) (1928): "F. García Mercadal, Arquitecto". *Arquitectura Española*. Madrid, Nº 22 pp. 7-13.
- IRISARRI MARTÍNEZ, Carlos J. (2017): "Dos cuadernos de trabajo de García Mercadal. Otoño 1924". En CASTAÑO PEREA, Enrique (Coord.) *Academia*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Anexo III. pp. 85-102.



- LABORDA YNEVA, José (2008): "La vida pública de Fernando García Mercadal". *Artículos en la revista arquitectura. García Mercadal, Fernando*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza.
- SERRA LLUCH, Juan (2010): *Color y Arquitectura Contemporánea*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia.
- RÁBANOS FACI, Carmen (1980): "La Arquitectura racionalista en Zaragoza. Fernando García Mercadal" *Seminario de Arte Aragonés*. Zaragoza, nº 32. pp. 45-74.
- RÁBANOS FACI, Carmen (1984) *Vanguardia frente a tradición en la arquitectura aragonesa (1925-1939)*. Guara Editorial, Zaragoza.
- RÁBANOS FACI, Carmen (1993): "El Rincón arrinconado" *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*. Zaragoza, nº 10. pp. 551-552.
- SAMBRICIO, Carlos (1983): *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia.
- SAMBRICIO, Carlos (1993): "Fernando García Mercadal". *Urbanismo*. Madrid, nº 18; pp. 86-90.
- SANZ HERNANDO, Alberto y HERNÁNDEZ LAMAS, Patricia (2017): "García Mercadal y la idea de Jardín Moderno en España". En CASTAÑO PEREA, Enrique (Coord.) *Academia*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Anexo III. pp. 129-160.
- VV.AA. (1927): "El Centenario de Goya. El alcalde de Madrid elegido presidente de la Junta Nacional". *El Siglo Futuro*. Madrid, Nº 6073 pp. 3.
- VV.AA. (1928): "Notas gráficas de la actualidad en las provincias españolas". *Estampa*. Madrid, S/N, pp. 42.
- VV.AA. (1928): "Se inauguró el Rincón de Goya en Zaragoza". *La Nación*. Madrid, nº 782, pp. 7.
- VV.AA. (1918): En Zaragoza. Las fiestas de la reconquista" *El Sol*. Madrid, nº 186, pp. 1.
- VV.AA. (1918): "Zaragoza. Exposiciones artísticas". *La construcción Moderna*. Madrid, nº 21, pp. 158.
- VV.AA. (1925): "El Parque de Zaragoza". *La Construcción Moderna*. Madrid, nº 4, pp. 63-64.

- VV.AA. (1926): "El centenario de Goya". *El Sol*. Madrid, nº 2871, p. 1.
- VV.AA. (1926): "Preparativos para el Centenario de Goya". *La Gaceta de las Artes Gráficas*. Madrid, nº 8, Año IV, p. 23.
- VV.AA. (1926): "Preparando el Centenario de Goya". *La Gaceta de las Artes Gráficas*. Madrid, nº 12, Año IV, p. 43.
- VV.AA. (1926): "Centenario de Goya" *La Opinión*. Madrid, nº 924, Año IV, p. 1.
- VV.AA. (1927): "La Junta del Centenario". *Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos*. Córdoba. nº 27274, Año LXXVIII, p. 3.
- VV.AA. (1927): "Para las fiestas Goyescas" *Las Provincias*. Valencia, nº 19038, Año 62, p. 7.
- VV.AA. (1927): "Acerca del centenario de Goya" *Las Provincias*. Valencia, nº 19107, Año 62, p. 12.
- VV.AA. (1927): "El Rincón de Goya" *La Opinión*. Madrid, nº 1130. Año V, p. 2.