

DEMOCRACIA  
Y PINTURA  
MURAL  
EN ZARAGOZA  
1984-1995

MARÍA LUISA GRAU TELLO

*Democracia y pintura mural en Zaragoza 1984-1995*, que forma parte de la tesis doctoral *La pintura mural en la esfera pública de Zaragoza 1950-1997*, viene a cubrir un vacío importante en el conocimiento del panorama artístico aragonés contemporáneo, al abordar el intenso desarrollo que gozó la pintura mural durante los años ochenta y noventa.

Tras una primera exposición de los factores que favorecieron su auge, tanto a nivel nacional como local, se abordan las circunstancias concretas que motivaron su encargo, así como cada una de las pinturas murales promovidas por las distintas Administraciones Públicas para presidir las sedes de la recién estrenada democracia.

Algunos de los ejemplos más sobresalientes corresponden a las cúpulas del Pignatelli, con murales de La Hermandad Pictórica, Pascual Blanco, Pedro Giralt o Eduardo Salavera; el ejemplo del Museo Pablo Gargallo, con un friso realizado por José Luis Cano; o los murales de Jorge Gay para las Cortes de Aragón y la Delegación de Gobierno en Aragón.

De la misma manera, esta monografía habla de la aparición de la pintura mural en el espacio urbano de Zaragoza, analizando el carácter de las distintas iniciativas promovidas con la intención de mejorar la calidad ambiental del espacio urbano y, al mismo tiempo, favorecer la difusión de la Cultura entre la ciudadanía.

DEMOCRACIA  
Y PINTURA  
MURAL  
EN ZARAGOZA  
1984-1995



DEMOCRACIA  
Y PINTURA  
MURAL  
EN ZARAGOZA  
1984-1995

MARÍA LUISA GRAU TELLO



## CUADERNOS DE CULTURA ARAGONESA, 58

- © María Luisa Grau Tello
- © De las pinturas murales, sus autores
- © De las fotografías, sus autores
- © De esta edición, Rolde de Estudios Aragoneses

### Edita

Rolde de Estudios Aragoneses  
<http://www.roldedeestudiosaragoneses.org>

### Colaboran

Gobierno de Aragón  
Observatorio Aragonés de Arte de la Esfera Pública  
Unión Europea-Fondo Social Europeo

### Concepto gráfico

Paco Rallo

### Maquetación

Rafael López Pinilla

### Preimpresión

Ángel Duerto Riva

### Fotografías

María Luisa Grau, José Antonio Melendo

### Otras ilustraciones y fotografías

Autoría y/o propiedad señaladas en las mismas

### Imprenta

INO Reproducciones

ISBN: 978-84-92582-85-3

Depósito Legal: Zaragoza 364-2014

Cualquier forma de reproducción, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Esta obra ha sido publicada con la ayuda del Departamento de Educación, Universidad, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón

<b>Presentación</b>	7
<b>Introducción: tras el final de la Transición, los albores de la democracia</b>	9
<b>Y tras los nubarrones, todo se llenó de color. La «invasión» de la pintura mural con la llegada de la democracia</b>	15
<b>El Museo Pablo Gargallo: el primer ciclo de pintura mural para el primer museo municipal</b>	23
<b>Centros cívicos, centros deportivos y escuelas municipales: cuando la pintura mural también llega a los barrios</b>	39
La Escuela Municipal de Música	39
De Mercado de Pescados a Centro Cívico Delicias	41
La pintura mural en el Centro Deportivo Municipal Ramiro Solans	47
La Casa de los Morlanes	52
<b>La pintura mural en los espacios expositivos y de carácter institucional</b>	57
Cuatro pintores para El Pignatelli, «la casa de todos los aragoneses»	57
Torreón Fortea	84
La ciudad que soñó Santiago Arranz	94

Un caso singular: la pintura mural de José Manuel Broto para el Pabellón de Aragón de la Exposición Universal de Sevilla 92 99

**Jorge Gay: el pintor de murales** 105

Un dibujo con vocación de mural: *El hombre que fumaba Ideales* 107

La figuración de Jorge Gay y la abstracción de José Manuel Broto, dos testimonios de la pintura aragonesa contemporánea en el Teatro Principal 111

La estancia del guardián y la llegada de la luz, una alegoría de la democracia en las Cortes de Aragón 121

La caída de los viejos símbolos: *La ciudad de la Paz (Iustitia, Libertas, Aequalitas)* 125

La vida, música: Jorge Gay y el gran palacio de la música en Zaragoza 130

**La pintura mural en el espacio urbano: de los grises al color de la democracia** 135

6

La pintura mural y la democratización de la cultura 137

La pintura mural y la rehabilitación del espacio urbano 145

**Epílogo** 157

**Bibliografía** 159



Pintada en el campus de la Universidad de Zaragoza  
*Libertad*. Fotografía de Ángel Duerto, finales de los años setenta

7

A quienes hayan empezado a ojear este volumen les habrá llamado la atención el protagonismo de las instituciones públicas en la contracultura y en la página de créditos. No hubiera sido fácil publicarlo sin la ayuda de tantos organismos, que se han sentido concernidos porque se estudian aquí ejemplos estelares de su patrimonio, fruto del mecenazgo artístico ejercido por nuestros poderes públicos en aquella mitificada década de la Movida. «Promovida por el Ayuntamiento», como cantaban The Refrescos sobre la escena cultural de entonces en otra capital en la que, como aquí, no hay playa. Fue una inversión que produjo sus réditos, pues algunas ciudades españolas se convirtieron entonces en efervescentes focos culturales admirados en todo el mundo. También hubo errores de gestión, culpables de la pérdida o almacenaje *sine die* de algunos estuendos murales, apropiadamente señalados en este libro, que bien hubiera podido titularse: *Arte y política cultural al filo de la postmodernidad*.

Aquella época sigue ejerciendo un curioso atractivo y, aunque estuvo marcada por una terrible crisis económica, se la recuerda con alegría: no solo por parte de quienes entonces éramos jóvenes, sino también por las

generaciones siguientes, como la de María Luisa, que está fascinada por el color intenso, la vitalidad epicúrea, el eclecticismo de abstractas geometrías y neofiguración, de escenografías barrocas y clasicismo platónico... Y su gran calidad artística. «¡Son las mejores pinturas de toda mi tesis!», dijo como justificación cuando yo intentaba convencerla de escoger para este libro otro aspecto de su investigación.

Tiene toda la razón, y todos debemos agradecerle su buen criterio al dar a luz esta versión, muy sintética y hermosamente escrita, en una edición lujosamente ilustrada con fotos a todo color, que atestiguan su buen gusto. Ha contado para ello con la complicidad y buen hacer como diseñador de Paco Rallo, gran artista y activista que, por cierto, fue autor de alguno de los murales aquí estudiados. Los lectores interesados en saber más podrán seguir leyendo a la autora en otras publicaciones académicas en blanco y negro; o descargarse gratis su tesis desde la «biblioteca digital» que el grupo de investigación consolidado Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública ofrece en su portal web: [www.unizares/oaap](http://www.unizares/oaap).

8 María Luisa Grau Tello fue uno de los miembros fundadores de ese grupo, como becaria de investigación predoctoral del Gobierno de Aragón. Tanto ella como yo, que tuve el honor de ser su director de tesis, hemos de dar las gracias al OAAEP y a Rolde, así como a todas las instituciones que han colaborado en esta edición. Vaya también nuestro agradecimiento a los miembros del tribunal de la tesis, que estuvo presidido por el catedrático de la Universidad de Zaragoza, Manuel García Guatas, siendo vocales Joan Bautista Peiró, uno de los mayores expertos en España sobre pintura mural, dos grandes especialistas en arte público como son Antoni Remesar y Blanca Fernández Quesada, ejerciendo como secretaria Ascensión Hernández, cuyas aportaciones sobre arquitectura, técnicas artísticas y conservación del patrimonio han enriquecido también el relato histórico que aquí se ofrece. A los demás becarios y profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, a los colegas y amigos, a la familia de la autora, queremos dar también las gracias. Pero sobre todo a los ciudadanos, que con sus impuestos han sufragado las pinturas, la tesis, y esta publicación resultado de ellas. Ojalá las páginas que siguen les convenzan de que ha merecido la pena.

Jesús Pedro LORENTE

## Tras el final de la Transición, los albores de la democracia

Las elecciones locales de 1979 marcaban el nacimiento de los ochenta en la ciudad de Zaragoza, unos comicios que se saldaron con la ascensión al poder de la coalición de izquierda formada por el PSOE, el PCE y el PTA y que convirtieron a Ramón Sainz de Varanda, cabeza de lista del PSOE, en el primer alcalde socialista de la democracia en Zaragoza tras el final del franquismo. Pocos años después, el 13 de agosto de 1982 se producía la firma del Estatuto de Autonomía de Aragón, y en 1983 tenía lugar la convocatoria de las elecciones autonómicas de las que saldrían las primeras Cortes de Aragón de la democracia y el primer gobierno de la DGA. Aunque cercanos, atrás quedaban ya los años de Transición cuando, tras la muerte del dictador y azuzados, además, por la crisis económica que atravesaba el país, se multiplicaron las huelgas, una de las principales vías de (ex)presión de los múltiples colectivos sociales y políticos, que se convirtieron en la fotografía característica de las ciudades españolas en aquellos tiempos convulsos.

Entre las variadas formas de protesta que pusieron en práctica los distintos agentes ciudadanos involucrados en el proceso de transición a la democracia, la creación artística, en sus distintas vertientes, cumpliría, también, un papel notorio; así comenzó a ser desde el año 1975 en el caso de la pintura mural<sup>1</sup>, cuando, al igual que las muchas manifestaciones celebradas, comenzó a inundar las calles de las ciudades españolas, entre ellas también las de Zaragoza. La pintura mural en el espacio urbano se presentaba como un canal de expresión artística y de protesta social que determinados sectores del ámbito artístico pusieron al alcance de organizaciones políticas y colectivos sociales, especialmente las entonces

<sup>1</sup> GRAU TELLO (2013).

llamadas Asociaciones de Cabezas de Familia, como herramienta con la que dar voz a sus proclamas y demandas. En el caso de Zaragoza, esta experiencia estuvo protagonizada por la iniciativa del Colectivo Plástico de Zaragoza<sup>2</sup>, desarrollada entre los años 1975 y 1979, aunque también es justo decir que no fueron los únicos que pusieron en práctica este tipo obras.

A ellos hay que sumar, si bien fueron acciones únicas y puntuales, la intervención de la Brigada chilena Pablo Neruda en la plaza de Santa Cruz o el mural que el Partido de los Trabajadores de Aragón (PTA) realizó en el barrio del Arrabal en 1977<sup>3</sup>; el concurso de pintura mural convocado por la Joven Guardia Roja en 1978<sup>4</sup> o el que Julia Dorado, José Luis Cano y Rubén Enciso realizaron en 1979, con motivo de la celebración de las elecciones municipales de 1979, para la Candidatura Ciudadana Independiente (CCI)<sup>5</sup>; las ACF más activas, siguiendo el ejemplo del CPZ, también realizarían murales donde exponían, a modo de crítica, las condiciones en que se encontraba el barrio.

10 Una expresión completamente impensable durante los años del franquismo, se convertía en una estampa habitual, característica y exclusiva de los años de Transición; una vez finalizado el tránsito hacia la democracia, esta forma de concebir la pintura mural, directamente vinculada con la ciudadanía y sus necesidades, daría paso a un nuevo tipo de pintura mural que, en cierta manera, venía a celebrar el establecimiento del nuevo régimen democrático. Centrándonos en el caso de Zaragoza, su aparición no se iba producir hasta mediados de los años ochenta, concretamente 1984, inaugurándose un periodo de diez años durante los cuales la iniciativa pública promovió un número considerable de pinturas murales tanto en

<sup>2</sup> GRAU TELLO (2012).

<sup>3</sup> ANÓNIMO, «Mural chileno en la plaza de Santa Cruz», en *Heraldo de Aragón*, 16 de octubre de 1977, p. 13.

<sup>4</sup> ANÓNIMO, «Concurso de murales», en *Heraldo de Aragón*, 8 de septiembre de 1978, p. 11.

<sup>5</sup> G. B., «Otro mural», en suplemento semanal de *Heraldo de Aragón*, 1 de abril de 1979, p. 16.

el espacio urbano como, y sobre todo, en los edificios de las distintas administraciones públicas. Si 1984 es la fecha de arranque, 1995 es la que establecemos como final de este periodo, cuando se abría un momento de inactividad que solo se superaría tras la llegada del año 2000. Las realizaciones más interesantes que se emprendieron durante esta fase en materia de pintura mural son las protagonistas de las siguientes páginas en las que, además de hacer un repaso de las mismas, intentamos exponer las circunstancias que favorecieron el momento tan propicio que vivió la pintura mural durante este primer capítulo de la democracia en España.



Mural comunitario en el barrio de La Paz.  
Fotografía del Colectivo Plástico de Zaragoza





Detalles del mural en las tapias de Torrero. Fotografías de Manuel Roncero



Pintada popular: Asociación de Vecinos Lanuza-Casco Viejo, Zaragoza. Soledad. Fotografía de Ángel Duerto, finales de los años setenta

## **Y tras los nubarrones, todo se llenó de color. La «invasión» de la pintura mural con la llegada de la democracia**

Después de cuarenta años de dictadura y de un intenso proceso de transición, «España necesitaba una imagen que dar al mundo y una nueva imagen que darse a sí misma»<sup>6</sup>, como si urgiera mostrar y demostrar los cambios que, supuestamente, ya se habían operado en el seno de la política, de la sociedad y del país, en general, tras la llegada de la democracia. La cultura ofrecía las herramientas idóneas para construir esa nueva imagen de apertura y modernidad que se quería ofrecer; a la altura del resto de democracias occidentales; así, las distintas administraciones públicas, comenzando por el gobierno central y terminando con los ayuntamientos, se entregaron con fruición a la celebración de ferias, exposiciones, bienales y becas, con mayor o menor éxito, y a la adquisición de obras para la creación de las correspondientes colecciones de arte.

15

Dentro de este contexto de promoción de las artes, se asistía también al auge de la pintura mural, realizada tanto en edificios públicos como en el espacio urbano, que surgía a consecuencia de dos problemáticas planteadas con el arranque de la democracia: por un lado, la necesidad de dar alojamiento a los nuevos servicios culturales y organismos políticos, a escala local y autonómica, creados con el nuevo estado democrático y, por otro lado, la necesidad de intervenir con urgencia en la recuperación de los degradados cascos históricos. La falta de espacios donde ubicar los nuevos servicios creados, o pendientes de ser creados, se haría especialmente evidente en el caso de los órganos surgidos a partir de la declaración del Estatuto de Autonomía de Aragón, es decir, la Diputación General de Aragón y las Cortes de Aragón, que tuvieron que buscar una

<sup>6</sup> MARZO (2010: 165).

localización apropiada donde alojar las sedes institucionales de ambos poderes, así como sus servicios administrativos y el conjunto de competencias adquiridas.

Algo distinto fue el caso del Ayuntamiento de Zaragoza, impulsor de un entramado cultural integrado por centros museísticos, espacios culturales, salas de exposición y un Plan de Centros Cívicos y Casas de Cultura con los que, en respuesta a las demandas de la década anterior, introducir la cultura en la vida cotidiana de la ciudad en su conjunto, con especial atención a los barrios; un plan ambicioso que, sin embargo, requería un número de inmuebles del que carecía el Ayuntamiento.

16 Para salvar esta ausencia de equipamientos se optó, tanto en el ámbito municipal como en el autonómico, por dos vías distintas pero complementarias; la primera de ellas contemplaba la construcción de edificios de nueva planta, mientras que la segunda planteaba la compra de edificios históricos que, posteriormente, serían rehabilitados y adaptados a su nuevo uso, una opción que venía a coincidir con la necesidad de actuar en el preocupante estado de conservación que mostraba el casco histórico zaragozano. El fuerte crecimiento demográfico ocasionado por los flujos de inmigración de los años sesenta, el afán especulativo de los setenta y la dejadez por parte de los dirigentes, habían sumido al conjunto del centro histórico zaragozano en un estado de acuciante y progresivo deterioro protagonizado por los derribos de inmuebles, la presencia de viviendas en pésimas condiciones de habitabilidad, la acumulación de basura y escombros, por no hablar de la degradación social que sufría a consecuencia del abandono al que estaba sometido. Por añadidura, una importante nómina de inmuebles de considerable valor histórico y artístico se veía también afectada por esta realidad cotidiana que, además de proyectar una imagen decadente y gris de la urbe, amenazaba con la posibilidad de acabar con algunos de sus monumentos más sobresalientes.

Lejos de ser una reacción aislada, este ambiente de concienciación que comenzaba a vivirse en la ciudad se enmarcaba dentro un contexto internacional de sensibilización que, desde la década de los setenta y a raíz de los grandes cambios políticos, sociales y culturales acontecidos durante el último siglo, desembocó en un manifiesto interés por el Patrimonio y

los valores que este encerraba<sup>7</sup>. Todo ello se tradujo en un ánimo conservacionista, especialmente atento a la problemática sufrida por los cascos históricos que, desde finales de los setenta y durante los ochenta, se fue plasmando en la redacción de documentos como la Carta de Toledo de 1986 (Carta Internacional para la Conservación de las Ciudades Históricas) o en la Carta de Washington de 1987 (Carta Internacional para la Conservación de Ciudades Históricas y Áreas Urbanas Históricas), por citar algunos ejemplos. En España, lo favorable del ambiente internacional, unido a las condiciones políticas y culturales intrínsecas, dieron lugar a una intensa labor de restauración que comenzó de la mano del Ministerio de Cultura con un amplio programa de intervenciones, desarrollado entre 1980 y 1985 y enfocado «como un servicio público, es decir, procurando la puesta en uso del mayor número de monumentos o edificios históricos vacantes y atendiendo con mayor interés las solicitudes de restauración de edificios destinadas a un uso público»<sup>8</sup>, una condición que presidirá buena parte de las rehabilitaciones llevadas a cabo en España durante esta década. Aunque el pistoletazo de salida lo dio el Estado, fueron las Comunidades Autónomas las que impulsaron con mayor intensidad la restauración monumental: era necesario redescubrir, recuperar y revalorizar el territorio<sup>9</sup> y para ello, uno de los medios más apropiados se encontraba en la restauración y en la recuperación de los centros históricos, de la que se hicieron responsables los ayuntamientos. Este sería el caso, entre muchos otros, del Ayuntamiento de Zaragoza que, desde los primeros años de la década, trató de poner en marcha un conjunto de medidas y actuaciones con las que atajar la cuestión del casco antiguo de la ciudad. Una de ellas fue el Plan Especial del Centro Histórico<sup>10</sup>, que incidía en la necesidad de mejorar las condiciones de habitabilidad de la zona, además de contemplar la imperiosa tarea de proteger su carácter histórico-artístico a través de la conservación de los principales monumentos y de su

<sup>7</sup> BALLART (2002: 231).

<sup>8</sup> HUMANES BUSTAMANTE (1990: 15).

<sup>9</sup> BALLART (2002: 231).

<sup>10</sup> OFICINA PLANEAMIENTO, S.I. (1981).

entorno ambiental. Junto con la redacción del Plan Especial del Centro Histórico, el Ayuntamiento emprendió la restauración de algunos de los bienes inmuebles más destacados de la ciudad, algunos de los cuales, al no ser de propiedad municipal, fueron adquiridos por el consistorio. El objetivo de esta actuación era proceder a su rehabilitación para salvarles de su posible desaparición y, muy especialmente, disponer de toda aquella serie de infraestructuras que el ayuntamiento no poseía y que requería para dar cabida a los servicios municipales y a los nuevos proyectos culturales que comenzaban a arrancar; todo ello garantizaba la futura salvaguarda del monumento y favorecía la regeneración del casco histórico. Sin embargo, la repercusión que estas actuaciones tuvieron en el devenir del casco histórico fue desigual, no siempre efectiva y, en ocasiones, rodeada de polémica por los criterios aplicados en la restauración monumental. No solo no se alcanzó la rehabilitación del casco histórico, sino que en determinadas áreas siguió acentuándose la degradación social padecida, al tiempo que avanzaba el deterioro urbanístico y arquitectónico.

18

Aunque el impacto real que tuvo en el desarrollo de la pintura mural fue más bien escaso, no podemos obviar que, coincidiendo con las primeras intervenciones en el casco histórico y sus monumentos, tuviera lugar la aprobación del conocido como «1% cultural»<sup>11</sup>. Con esta medida, implantada en el Real Decreto 2832/1978 para las obras promovidas por el Estado y aprobada, dentro del ámbito municipal zaragozano, en sesión plenaria el 15 de marzo de 1983<sup>12</sup>, se pretendía dedicar una parte del presupuesto de las obras de financiación municipal a la realización de «trabajos artísticos, de decoración, adorno o embellecimiento, o a conseguir la plena integración de la misma en su entorno natural»<sup>13</sup>. Concretamente, establecía invertir el 1% del presupuesto en el caso de las obras de infraestructuras (abastecimiento de aguas, conducciones eléctricas, saneamiento y obras en calles), el 2% en las labores de mejora en parques, plazas y jardines y el 3% para los trabajos de construcción y rehabilitación

<sup>11</sup> Sobre la repercusión real del 1% cultural, SOBRINO MANZANARES (1991).

<sup>12</sup> Archivo Municipal de Zaragoza, caja 15.525, expediente 61.517/1982.

<sup>13</sup> *Ibíd.*

de inmuebles<sup>14</sup>, exceptuándose aquellos cuyo presupuesto no excediera los 2.500.000 pesetas. En el caso de la DGA, la medida fue aprobada en 1987 por medio del Decreto 31/1987, de 1 de abril, estando «destinada a financiar trabajos de conservación y enriquecimiento del Patrimonio Histórico de Aragón o trabajos artísticos de decoración y embellecimiento»<sup>15</sup>.

Es en la conjunción de estos factores (creación de equipamientos públicos y recuperación del patrimonio) donde reside una de las claves esenciales para explicar la proliferación de la pintura mural en estos primeros años de democracia, con especial incidencia a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta. Fue entonces cuando, atendiendo a las circunstancias expuestas, la pintura mural pasaría a formar parte de buena parte de las tareas de construcción y rehabilitación promovidas desde los organismos públicos para paliar estas carencias, lo que permite explicar la importancia que alcanzó esta práctica artística en términos cuantitativos. Prueba también del impulso adquirido por la pintura mural fue el hecho de que estuviera presente en la sede de las distintas administraciones públicas, es decir, la Diputación General de Aragón, las Cortes de Aragón, la Delegación de Gobierno en Zaragoza y el Ayuntamiento de Zaragoza, que fue quien financió el mayor número de obras, dada la cantidad de proyectos de construcción y rehabilitación que impulsó.

Aunque hayamos señalado a la restauración monumental y a la creación de infraestructuras como los principales motivos para el desarrollo de la pintura mural, su auge también debe ser puesto en relación con la situación política de los ochenta, cuando se buscaba marcar distancia con el periodo anterior y exhibir una imagen del país acorde con los nuevos tiempos. Nos situamos ante el comienzo de un nuevo régimen político y, como también sucediera durante los primeros años de la dictadura, la

<sup>14</sup> *Ibíd.*

<sup>15</sup> BOA 13 de abril de 1987, Decreto 31/1987, de 1 de abril, de la Diputación General de Aragón, por el que se desarrolla el artículo 5.º de la Ley 1/1987, de 13 de febrero, de Presupuestos de la Comunidad Autónoma de Aragón en materia del 1% cultural.

pintura mural iba a recibir un impulso considerable. Olvidando la actitud contestataria que la creación artística había desempeñado, con especial intensidad, en los últimos de la dictadura, la pintura de los ochenta se refugiaba en «el placer de pintar»<sup>16</sup>, un giro que se hizo extensivo al ámbito de la pintura mural. Era momento de olvidar el pasado e iniciar una nueva etapa que contemplaban con optimismo, dando rienda suelta a su universo creativo en unas pinturas que no tenían más fin que enriquecer y presidir el espacio en el que se localizaban. Se trataba, sobre todo, de que este conjunto de obras reflejara la nueva realidad democrática, algo así como traducir en pintura el ánimo de la joven democracia española para dejar constancia del arranque de un nuevo tiempo; no en vano, eran obras promovidas por los organismos públicos para singularizar sus propias instalaciones y, por tanto, debían ser portadoras del mensaje que la democracia quería trasladar a la sociedad, un discurso de libertad y entusiasmo que quedaba grabado en estos murales que proyectaban una imagen lozana y desenfadada.

20

Más que de una temática concreta y común al conjunto de las creaciones llevadas a cabo, tenemos que hablar de una serie de notas que por su aparición reiterada vienen a definir buena parte de las características de la pintura mural en este momento. Nos referimos a su carácter decorativo, al deleite estético a que invitan a través del colorido, de la luminosidad o de la sensualidad que recorren las escenas que protagonizan los

<sup>16</sup> MARZO (2010: 164, 185-189). Para el autor, la creación de los ochenta se trataba de «[...] una práctica del arte desfuncionalizada de su entramado social, desideologizada, despoliticada y ejercida por un o una artista sin pretensiones de crítica social o cultural, individualista (y emblematizada en los adjetivos "joven" y "rebelde"), voluntariamente sometida a las directrices del mercado y acrítica estéticamente». Este mismo planteamiento es el que defiende también José Luis Brea, «[...] emergieron un buen número de jóvenes creadores que soltaron rápidamente lastre, olvidando olímpicamente que España hubiera pasado por período alguno de represión social, política y cultural. Todo lo que pudiera lastrar la memoria de los años difíciles quedó rápidamente atrás, en beneficio de un momento de efervescencia y euforia que a todos nos hizo soñar con un paraíso encarnado en nuestras ciudades, en nuestra "movida"», BREA (1999: 12).

distintos murales. La presencia del desnudo es otra de las señas que identifican las obras de la democracia: una contemplación natural y libre de juicios, en la que el cuerpo, despojado de ropajes, transmite una sensación de liberación que se ve potenciada por la presencia de la naturaleza, la otra gran protagonista en las obras de esta época. Con todo este ensamblaje de color, desnudos, luz y naturaleza daban forma a un universo cargado de hedonismo, reflejo en cierta manera del entusiasmo que trajo consigo la llegada de la democracia. Del mismo modo, tenemos que referirnos a los espacios para los que estas pinturas fueron realizadas, al revelar el tipo de imagen que se quería proyectar desde el poder. Si nos centramos en el caso del Ayuntamiento, observamos que, salvo excepciones, la mayor parte de los murales estuvieron destinados a espacios de carácter cultural y uso cívico, lo que evidencia la intención de presentarse ante la sociedad como un benefactor de la cultura, ofrecer una imagen de cercanía con el ciudadano y sus necesidades, construida sobre los cimientos de los nuevos centros culturales y sus pinturas murales. Este mismo planteamiento se hacía extensivo a las obras realizadas en las sedes oficiales de la DGA, las Cortes, la Delegación de Gobierno o el Ayuntamiento que, como espacios representativos de la democracia, por oposición a lo que fue la dictadura y no sin cierta dosis de idealismo, buscaban reemplazar la idea de edificios institucionales solemnes, presididos por pinturas de narraciones gloriosas, por aquella otra, más afín a los nuevos tiempos, de espacios abiertos a la ciudadanía.

21

De la suma de esta serie de factores, fueron surgiendo múltiples conjuntos de pintura mural, repartidos por distintas ciudades del país<sup>17</sup> entre las que se encontraban, por citar algunos ejemplos, la cúpula que Miquel Barceló pintó para el antiguo Mercado de las Flores de Barcelona, remodelado en 1986 y reconvertido en sala municipal de teatro y conciertos; la pintura que Lucio Muñoz realizó en 1987 para la Casa del Cordón Palacio de los Condestables de Castilla en Burgos o la intervención de Jordi Teixidor en el techo del Salón de Baile y del salón isabelino del Palacio del Marqués de Campo, rehabilitado como Casa-Museo de la Ciudad de Valencia en 1988. En el caso de Zaragoza, la pintura mural fue retomada

<sup>17</sup> CASTILLA GARCÍA (1990).

en 1984, con el mural que José Luis Cano hizo para el recién creado Museo Pablo Gargallo, prolongándose hasta 1995 con la actuación de Santiago Arranz en la Casa de los Morlanes, año en que podemos dar por concluido este fértil periodo de la pintura mural en Zaragoza. Un número considerable de obras fue llevado a cabo a lo largo de estos diez años, en los que podemos diferenciar dos etapas: una primera fase de auge, correspondiente a la década de los ochenta, en la que se emprendieron la mayor parte de los conjuntos, y, por otro lado, una segunda fase, coincidente con la década de los noventa, especialmente desde 1992, cuando la práctica del mural comenzó a decrecer fruto de un cúmulo de circunstancias; nos referimos a la desaceleración natural que experimenta todo fenómeno después de un tiempo de actividad, acompañado además de la crisis política local, la económica y el final de las obras de rehabilitación y construcción con las que solventar la carencia de equipamientos que se padecía a comienzos de los ochenta. El número de obras había ido languideciendo de forma paralela al enrarecimiento de la situación política, que entró en su fase más crítica a partir de 1992. En medio de los enfrentamientos que protagonizaban el día a día del consistorio, y coincidiendo con la convocatoria de elecciones en 1995, tuvo lugar la intervención de Santiago Arranz en la Casa de los Morlanes, con la que se cerraba un periodo de diez intensos años de pintura mural que, si bien se ha vuelto a poner en práctica en ocasiones puntuales, ya no ha disfrutado de la regularidad ni de la intensidad con que se dio en los ochenta y primeros años noventa.

## El Museo Pablo Gargallo: el primer ciclo de pintura mural para el primer museo municipal

La primera actuación cultural de relevancia emprendida por el Ayuntamiento de Zaragoza tras la llegada de la democracia fue la creación del Museo Pablo Gargallo, y no solo por estar dedicado a tan insigne escultor, sino también por ser el primer museo municipal de la ciudad, localizado en un inmueble como el palacio de los Condes de Argillo. Desde 1946, este edificio renacentista era propiedad de la ONCE, pero en 1976, y obedeciendo a la entidad del mismo, el Ayuntamiento propuso a la organización su compra, que pasó a manos municipales en 1977. Algunos años más tarde, concretamente el 19 de mayo de 1982, Pierret Gargallo firmaba la donación de la obra de su padre al Ayuntamiento de Zaragoza, dando lugar a la creación del Museo Pablo Gargallo, que quedaría instalado en el palacio de los Argillo.

23

El arquitecto Ángel Peropadre, responsable de la consolidación del inmueble tras su compra, fue también el autor del proyecto de rehabilitación y la persona que propuso la realización de una pintura mural en el antiguo salón noble, a raíz de la «aparición de listones de madera claveteados en los límites superior e inferior del friso del salón principal que demostraba la existencia en origen de una considerable superficie de pintura sobre lienzo que lo ornamentaba»<sup>18</sup>. Basándose en este hallazgo y guiado por «el respeto por la historicidad y en consecuencia la introducción del lenguaje expresivo contemporáneo»<sup>19</sup>, Peropadre decidió recuperar, en clave contemporánea, la presencia de la pintura mural que, siguiendo el ejemplo de la obra original, recorrería, en todo su perímetro,

<sup>18</sup> AMZ, caja 20.246, expediente 24.448/1981.

<sup>19</sup> PEROPADRE MUNIESA (1987: 31).

la parte superior de la pared de la estancia. José Luis Cano fue, a elección de Peropadre, el autor de esta pintura, que realizó en 1984 y que dedicó a *La Eneida* de Virgilio, si bien, por falta de espacio y por la propia extensión de la epopeya, se vio obligado a resumir en cuatro capítulos, uno por cada lado de la estancia. Una vez establecida a grandes rasgos la composición de la obra, Cano inició el proceso de creación a través de un sinfín de bocetos donde esbozaba las distintas escenas y figuras que compondrían el mural, realizando aproximadamente trescientos dibujos, de los cuales, cincuenta a lápiz y doce en acuarela, se expusieron en la sala Libros, junto con cien diapositivas que mostraban el desarrollo de la obra<sup>20</sup>. El siguiente paso fue la ejecución de la pintura, realizada con acrílico sobre tabla posteriormente adherida al muro, que, como ya se ha señalado, se estructuró en cuatro partes, en las que Cano trató de sintetizar algunos de los acontecimientos más relevantes de *La Eneida*:

Primer apartado. Los avatares de Troya, el abandono de la ciudad y las consecuencias del primer infortunio en su viaje a Italia fueron los instantes que el pintor sintetizó en esta representación, donde aparece la imagen de Troya entre llamas, contemplada a lo lejos por Eneas sumergido en las aguas. En concreto, la narración arranca con algunos de los hechos y personajes correspondientes a los pasajes finales de *La Iliada*: Laocoonte, el caballo de Troya y los sangrientos combates entre griegos y troyanos ocupan la primera parte de la representación, que finaliza con la muerte de Héctor a manos de Aquiles y la marcha de Eneas y los suyos a Italia. La escena se cierra con la imagen de Eolo, a quien Juno le encargó, a cambio de la compañía de la ninfa Deyopea, liberar los vientos para provocar una gran tempestad que hiciera naufragar las naves del héroe troyano, que aparece a la deriva.

Segundo apartado. La presencia de Eolo y Deyopea marca la transición a la segunda parte del ciclo, donde Cano continúa la narración de *La Eneida*, centrándose en los amores entre Dido y Eneas,

<sup>20</sup> AZPETIA, Ángel, «Bocetos para “La Eneida”, de Cano», en *Heraldo de Aragón*, 14 de febrero de 1985, p. 11.

que expone en cuatro escenas muy sintetizadas. La representación comienza con el encuentro en las playas de Libia entre Eneas y su madre Venus, encarnada en una virgen espartana que le habla de la reina Dido. A continuación, se muestra cómo Dido acoge a Eneas en su palacio con una opulenta celebración donde surge el enamoramiento entre ambos. Siguiendo los versos de Virgilio, Cano dedica la tercera de las escenas a la unión amorosa entre el héroe y la reina, que yacen desnudos, el uno sobre el otro, ante un fondo oscuro sobre el que se aprecian los relámpagos y la boca de la cueva descrita por el poeta. La cuarta y última escena corresponde al momento en que Dido termina con su vida ante la noticia de la marcha de Eneas, que debe reemprender el camino a Italia. Dido yace en el patio del palacio, acompañada por dos de sus doncellas que miran el cuerpo inerte de su reina, sobre una pira y con una daga clavada en su vientre, mientras Iris, por orden de Juno, desciende para liberar su alma. Al fondo se observan las naves alejándose y Eneas echando la vista atrás.

25

Tercer apartado. El siguiente capítulo del mural relata otro de los grandes hechos acontecidos durante el viaje de Eneas a Italia: la bajada al Hades en busca de su padre Anquises, razón por la cual Cano recurre a la Sibila de Cumas, que fue quien propició su entrada al mundo subterráneo y le guió a través del Averno, para separar esta narración de la relativa a su romance con Dido. La representación, que también se desarrolla en cuatro escenas, comienza con la imagen de la Muerte y el bosque del Averno por el que la Sibila conduce a Eneas hasta el Hades. Una vez allí, el pintor da paso a la segunda escena, protagonizada por Cerbero con sus tres furiosas cabezas y Caronte, montado sobre su barca tras cruzar a Eneas a la otra orilla, donde se localiza la región habitada por las almas que han sufrido muerte prematura o violenta; allí se produce el reencuentro entre el troyano y Dido. Cano pone punto y final a la representación con el encuentro en los Campos Elíseos entre Eneas y su padre Anquises, que le muestra la larga y poderosa estirpe que de él crecerá en Italia. Júpiter, acompañado de su águila, marca la transición hacia el último

capítulo de este mural, dedicado a los enfrentamientos bélicos protagonizados por Eneas en la península itálica.

Cuarto apartado. En esta cuarta y última parte de la obra, Cano inicia la representación con la llegada del troyano, surcando las aguas y cargado con sus armas, a las tierras del rey Latino, donde, según dictaba la profecía, desposaría a Lavinia. Juno, que sigue pendiente de las aventuras de los troyanos, ordena a la Furia Alecto que siembre en Turno, prometido de Lavinia, la semilla de la discordia para incitarle a declarar la guerra a Eneas y los suyos. La chispa ha prendido e inmediatamente se desatan las luchas encarnizadas entre los hombres de Turno y Eneas que, una vez más, cuenta con la ayuda de Venus al hacerle entrega de las armas fabricadas por Vulcano, escena que Cano incluye en el mural junto a la dedicada a Alecto y Turno. La representación continúa con una imagen de los duros enfrentamientos, sobresaliendo por encima de la montaña de heridos la guerrera amazona Camila, protegida de Diana, que interviene en la batalla montada a caballo, mientras observamos a sus espaldas a la ninfa Opis, enviada por la diosa Diana para velar por su vida. La última escena corresponde al momento en que Eneas da muerte a Turno, rematando todo el ciclo con la imagen de Virgilio, en actitud solemne y tocado con corona de laurel.

Aunque se trataba de un tema de profunda naturaleza clásica, Cano aplicó un planteamiento alejado de todo rastro de academicismo, tanto en su lenguaje como en la composición y en la narración empleados. Así se evidencia en la propia articulación del tema, expuesto en una sucesión de escenas que, como viñetas, se despliegan a lo largo del mural, marcando diferentes ritmos que conceden agilidad a la representación. Cano desechó el tono academicista que se suele asociar a los temas de tradición clásica y lo sustituyó por un tratamiento personal fuera de lo habitual, más cercano a la idea de dibujo que a la pintura mural; de esta forma, actualizaba la representación de un clásico, sin dejar de respetar el carácter épico de los personajes y de la narración. Esta convivencia se evidenciaba en el tratamiento de las anatomías, que desprendían un aire de clasicismo y solemnidad, combinado con una vocación de modernidad, visible en el

carácter abocetado que daba a la obra, más propio de un esbozo que de una pintura mural. Cano sometió la representación a un ejercicio de síntesis que afectaba, por igual, a los personajes y a la narración de la historia. En el caso de las figuras, el afán por reducir los motivos representados a la mínima expresión llevó al artista a no definir, tan apenas, los rasgos faciales de los personajes; en su lugar, los sentimientos se manifestaban a través de la gestualidad que dibujaban sus anatomías, acentuando su carga expresiva por medio de la monumentalidad de sus cuerpos y la rotundidad anatómica a base de fornidas siluetas. El resultado era un mural poblado por figuras poderosas como la voluptuosa Dido, el atlético Eneas o los majestuosos Sibila de Cumas y Virgilio. El mismo ejercicio de síntesis se observaba en el modo de concebir la narración de los acontecimientos, que se limitaban a la representación de los protagonistas y a la inclusión de algún detalle que permitiera identificar el momento referido. Cano potenció todavía más el carácter sintético del mural al dejar la mayor parte en blanco y limitar el color a una escueta gama cromática a base de azul, ocre y negro, aplicado únicamente en determinadas zonas.

Además de ser la primera pintura mural realizada tras la llegada de la democracia, la obra de Cano debe ser vista como un indicador de cuál iba a ser la deriva de la pintura mural de iniciativa oficial en los ochenta y noventa o, al menos, de buena parte de ella, es decir, obras nacidas dentro de la rehabilitación de edificios históricos o de nueva construcción, destinados a un fin cultural o de uso cívico.

27



Tríptico de la exposición *Cano 80 Bocetos para La Eneida* en la sala Libros



28









Vista frontal de *La Eneida* en el Museo Pablo Gargallo.  
Colección Ayuntamiento de Zaragoza





Vista lateral derecho de *La Eneida* en el Museo Pablo Gargallo.  
Colección Ayuntamiento de Zaragoza





Vista frontal de *La Eneida* en el Museo Pablo Gargallo.  
Colección Ayuntamiento de Zaragoza





Vista lateral izquierdo de *La Eneida* en el Museo Pablo Gargallo.  
Colección Ayuntamiento de Zaragoza



38



Detalles de *La Eneida*. Museo Pablo Gargallo

## **Centros cívicos, centros deportivos y escuelas municipales: la pintura mural también llega a los barrios**

Una de las novedades que trajo consigo la llegada de la democracia fue la política impulsada en materia cultural desde las diferentes administraciones públicas, que tenían por fin, conforme a las reivindicaciones entonadas, especialmente en la década de los setenta, paliar las deficiencias que se venían arrastrando desde la dictadura. Buena parte de las actuaciones emprendidas en este sentido estuvieron dirigidas a la descentralización, con el fin de acercar la cultura a los barrios y los pueblos, al fomento de la participación ciudadana en la toma de decisiones relativas al ámbito cultural y a la promoción de una oferta de actividades a la medida de los diversos intereses de la sociedad. Uno de los más implicados a este respecto fue el Ayuntamiento de Zaragoza que, entre otros proyectos, fue responsable de la creación del Plan de Centros Cívicos y Casas de Cultura por el que los barrios se vieron provistos de una red de edificios de uso socio-cultural donde celebrar las actividades que allí iban a tener lugar. Fue así como, lejos de presidir tan solo los espacios de la primera escena cultural de la ciudad y los edificios institucionales, la pintura mural también llegó a los barrios de la mano de estos nuevos equipamientos, que iban desde centros cívicos a espacios deportivos, con lo que se incidía, una vez más, en la idea de aproximar la creación artística al conjunto de la sociedad.

39

### ***La Escuela Municipal de Música***

La Operación Cuarteles<sup>21</sup>, firmada en 1973 entre la Junta Central de Acuartelamiento y el Ayuntamiento de Zaragoza, resultaría ser una de las

<sup>21</sup> MARTÍNEZ MOLINA (2009: 377-393).



Mural de Jesús Buisán en el Conservatorio Elemental de Música de Zaragoza.  
Colección Ayuntamiento de Zaragoza

principales vías por las que el consistorio, ya en los años ochenta y noventa, y tras su correspondiente proceso de rehabilitación, pudo afrontar la falta de equipamientos municipales. Entre la nómina de establecimientos militares adquiridos se encontraba el Cuartel Palafox, uno de los más significativos por las grandes dimensiones que ofrecía y de las que se sacó un óptimo aprovechamiento al emplazar, entre otros, servicios tan diversos como el Cuartel de la Policía Local, la Escuela Municipal de Teatro, la sede del Ballet de Zaragoza o la Escuela Municipal de Música. El arquitecto Ricardo Usón García fue el responsable de la rehabilitación de este gran inmueble, en el que se realizó la segunda pintura mural dentro de un espacio municipal, si bien mucho menos conocida que la que hiciera poco antes Cano u otros artistas ya en años posteriores. Jesús Buisán fue el autor de

esta obra que pintó en 1986 sobre el muro de uno de los vestíbulos de la Escuela Municipal de Música (actual Conservatorio Municipal Elemental de Música de Zaragoza). Siendo fiel al momento artístico en el que se encontraba, pero teniendo en cuenta el espacio para el que estaba destinada, Buisán concibió el mural como una abstracción cromática en la que sobresalía la profusión y la intensidad de la gama de colores empleada, la abundante carga matérica y el retorno al gesto. Todo giraba en torno un saxofón y una guitarra, dispuestos en el centro de la composición, con la intención de hacer un guiño al nuevo uso del edificio y, además, cumplir una función compositiva como era conceder profundidad a la representación y salvar la presencia de vanos en la pared. Más que en los motivos figurativos, el pintor se recreó en los juegos cromáticos, donde plasmaba una amplia gama de tonalidades cálidas y frías que yuxtaponía a lo largo de toda la superficie y que le permitía definir la composición del mural. Por medio de estos recursos, Buisán conseguía una obra sencilla pero apropiada para el espacio que iba a presidir y que sigue presidiendo a día de hoy, si bien, mostrando un delicado estado de conservación.

41

### **De Mercado de Pescados a Centro Cívico Delicias**

Dentro de la labor de descentralización llevada a cabo en los años ochenta, el barrio de las Delicias ocupaba una posición prioritaria puesto que, siendo uno de los más populosos de la ciudad, estaba falto de una red de servicios cívicos y culturales adecuados. Para solucionar esta carencia, el Ayuntamiento iniciaba en 1985 la reforma del Mercado de Pescados, según un proyecto dirigido por el arquitecto Carlos Miret<sup>22</sup>, que convirtió el antiguo edificio de Marcelo Carqué en uno de los centros cívicos más completos de la ciudad. Además de adaptar el espacio a los servicios que allí se iban a ofrecer, la intención del arquitecto pasaba por dotar al edificio de una imagen completamente renovada, acorde con su nuevo uso. Con esta intención, la propuesta de Miret contemplaba, junto a otros aspectos, la realización de tres pinturas murales que encargó a

<sup>22</sup> AMZ, caja 20.252, expediente 65.403/1984.

Sergio Abraín, Miguel Ángel Arrudi y Miguel Ángel Encuentra. El crecimiento progresivo que ha ido experimentando el barrio de Delicias y la necesidad de actualizar el centro, que se encontraba algo desfasado, han conducido a la reciente ampliación y reforma del mismo, que ha alterado de manera considerable e irreversible el trabajo de estos tres pintores.

La principal novedad de lo planteado por Miret para el centro cívico fue su decisión de llevar la pintura mural al exterior, a la calle, lo que contrastaba con el hecho de que la totalidad de las obras impulsadas en esos años estuvieran pensadas para ocupar espacios interiores. Miguel Ángel Arrudi fue el encargado de realizar esta pintura, que recorría la cara externa de la rotonda central, donde desplegó una sucesión de formas escultóricas flotantes, en la que destacaba, por encima de todo, la búsqueda de efectos de profundidad y tridimensionalidad por medio de los escorzos y la angulosidad con los que concibió cada una de estas piezas geométricas. Esta era, hasta hace poco, una imagen característica del centro cívico, si bien, y después de la última reforma, se ha visto considerablemente transformado, entre otras razones, al quedar oculto tras una estructura metálica que hoy cubre la totalidad de la rotonda y que, como consecuencia, no permite ver ya el mural. Mejor suerte ha corrido la obra que Miguel Ángel Encuentra realizó para el vestíbulo de entrada. Cuando este recibió el encargo, los murales que Javier Ciria pintara para el mercado en 1959 todavía se conservaban, de modo que, para evitar su desaparición, se optó por mantener la obra de Ciria en su emplazamiento y disponer sobre ella los dos lienzos de Encuentra<sup>23</sup>. Evocando el uso original del edificio, el motivo central de su propuesta era la imagen de un pez, que dividió en dos mitades, correspondientes a la cabeza y a la cola, y que representó en uno y otro lienzo, situados frente a frente: eran las dos mitades que conformaban la unidad y que para tener sentido pleno debían estar en comunicación. Encuentra jugaba con la idea de *puzzle*, la unión de dos partes complementarias, algo que, sin embargo, no deja de ser un efecto visual ya que, al fijarnos en detalle, observamos que no encajan entre sí. La abstracción ocupa, también, un lugar importante en esta obra;

42

<sup>23</sup> Entrevista mantenida con Miguel Ángel Encuentra el 9 de junio de 2011.



Vista exterior del Centro Cívico Delicias con el mural de Miguel Ángel Arrudi.  
Fotografía de Carlos Miret

de hecho, aunque a primera vista se trata de una obra figurativa, la abstracción se presenta a través de las texturas y las calidades conseguidas por medio de la experimentación con diversos procedimientos técnicos y materiales: el acrílico, la tinta china y el *spray* y una laboriosa factura basada en sucesivos lavados y decapaciones, con los que obtuvo una amplia gama de matices surgidos del gesto, del azar, de la cantidad de pigmento y de su secado. La rapidez que exigía la técnica y el considerable tamaño del lienzo, llevó a Encuentra a contar con la participación de un grupo de vecinos de Sin (Huesca), lo que le permitió salvar las complicaciones que técnicamente presentaba la ejecución de esta pintura y abrir un proceso de colaboración con la gente del pueblo, algo que, por otra parte, resultaba bastante apropiado para una pintura destinada a decorar un centro cívico, nacido precisamente del deseo de acercar la cultura al conjunto de la sociedad. La intervención más ambiciosa fue la encomendada por Miret a Sergio Abraín, responsable de dar forma al mural que recorría la rotonda central, un emplazamiento de considerable extensión, idóneo para acoger la intervención del pintor por las interesantes asociaciones que se podían establecer entre la cubierta de tirantes que presidía la rotonda y el carácter geométrico, con cierta apariencia futurista, habitual en su producción pictórica. Consciente de estos paralelismos, Abraín desarrolló una solución en la que seguía su identidad creativa a la vez que integraba las condiciones





Mural de Miguel Ángel Encuentra en el vestíbulo del Centro Cívico Delicias.  
Colección Ayuntamiento de Zaragoza



46



Vista parcial del mural de Sergio Abraín para la rotonda central del Centro Cívico Delicias

que ofrecía el marco arquitectónico, dando lugar a una larga secuencia en la que se alternaban cuerpos geométricos que configuraban un ambiente situado entre lo arquitectónico, lo maquinista y lo surrealista; sus características estructuras tubulares y conos de apariencia metálica y perfil afilado, dispuestos sobre un fondo neutro, conformaban una sucesión sin principio ni fin, cargada de dinamismo, que el visitante podía recorrer infinitamente al girar sobre sí mismo y sobre este espacio circular. Abraín establecía, además, un diálogo entre la obra y el entorno circundante por medio de los efectos de trampantojo creados, con los que buscaba confundir la arquitectura real con las estructuras representadas en la pintura, y la incorporación de la luminosidad que atravesaba la rotonda, recurriendo para ello al uso de pintura metalizada que resplandecía al contacto con la luz. Este intento de vincular la obra con su entorno se apoyó, también, en la utilización de la misma gama cromática en el mural y en la estructura arquitectónica de la rotonda, a base de azules y grises, con lo que procuraba la unidad entre el espacio arquitectónico y este mural que venía a renovar la imagen de este viejo edificio. Al igual que en el caso de la obra de Arrudi, tampoco el mural de Sergio Abraín ha salido indemne de la reforma efectuada en el centro cívico; de hecho, ha sido la peor parada al quedar completamente destruida tras el derribo del friso sobre el que fue realizada.

### **La pintura mural en el Centro Deportivo Municipal Ramiro Solans**

En 1989, y acogiéndose al recién creado Plan de Extensión de la Educación Física y el Deporte Escolar en los centros docentes no universitarios, el Ayuntamiento y el Ministerio de Educación y Ciencia firmaban un convenio donde se establecía la construcción de pabellones y pistas polideportivas, la ampliación de las ya existentes y la dotación de los centros escolares con el equipamiento necesario<sup>24</sup>. Entre los 28 colegios de Zaragoza incluidos en el plan, se encontraba la construcción del Centro Polideportivo Municipal Ramiro Solans para el barrio Oliver que, si bien no se ajustaba a las líneas marcadas en el plan de construcción de pabellones

<sup>24</sup> AMZ, caja 18.585, expediente 663.881/1989.



*Olimpia* de Jorge Gay en el vestíbulo del Centro Deportivo Municipal Ramiro Solans. Colección Ayuntamiento de Zaragoza

polideportivos, se introdujo en el convenio por las deficiencias de servicios e infraestructuras que padecía el barrio.

Cuando en 1989 se le encargó al arquitecto Joaquín Sicilia<sup>25</sup> el proyecto de construcción del centro deportivo, uno de los aspectos que este tuvo en cuenta a la hora de concebir el edificio fue, precisamente, las circunstancias que arrastraban a Oliver a la marginalidad y la exclusión. Para Sicilia, el proyecto representaba la oportunidad de dotar a Oliver de un referente físico y simbólico que se convirtiera en un elemento distintivo

<sup>25</sup> *Ibídem.*

del barrio, asimilado como propio por sus vecinos; y con este fin ideó el diseño del pabellón, seleccionó los materiales empleados, estableció la interrelación del edificio con el espacio urbano circundante y descartó la posibilidad de cerrar las ventanas con verjas u otros elementos que «pre-dispongan a una lectura negativa de los futuros usuarios [ya que] es necesario que el sentimiento de auténtica propiedad del edificio por parte de estos usuarios sea el auténtico y verdadero control y prevención»<sup>26</sup>. Para profundizar a este respecto, y valiéndose del 3% cultural que tenía asignada la construcción del edificio, Sicilia contempló una vía más que pasaba por la realización de tres actuaciones artísticas (dos murales y una escultura) que encomendó a Jorge Gay, Margó Venegas y Lenny Bell y que, en opinión del arquitecto, contribuirían a despertar el «entendimiento, integración y cariño por el edificio de la población del Barrio y los usuarios del polideportivo»<sup>27</sup>. Con esta propuesta, Sicilia buscaba, del mismo modo, aproximar la creación artística al ciudadano, no ya desde un edificio de uso cultural localizado en el centro de la ciudad, sino desde un centro deportivo que se erigía en el corazón de un barrio rodeado de prejuicios y connotaciones negativas.

49

En 1990, y tras dejar su obra en dos escenarios de la primera línea cultural y política, como eran el Teatro Principal y las Cortes de Aragón, Jorge Gay, al que dedicamos un apartado, se disponía a intervenir en un edificio de uso deportivo localizado en un barrio, lo que venía a demostrar la considerable implantación que alcanzó la pintura mural durante las primeras décadas de la democracia, sin hacer distinciones entre espacios de una u otra naturaleza. Fue Sicilia quien encargó al pintor la realización de *Olimpia*, título de esta obra elaborada con acrílico sobre panel, y también quien decidió su ubicación en el vestíbulo de acceso al pabellón, dispuesto como un elemento cercano al espectador, en un espacio accesible, sin ningún tipo de barrera o elemento que marcara distancias para destacarlo y ensalzarlo sobre su entorno; las medidas, alejadas de la monumentalidad habitual en la pintura mural, ahondaban en esta cercanía entre el usuario y

<sup>26</sup> Ibídem.

<sup>27</sup> Ibídem.



Mural de Margó Venegas en el Centro Deportivo Municipal Ramiro Solans.  
Colección Ayuntamiento de Zaragoza

la obra, que adquiriría una escala a la medida del Hombre. Lejos ya del hermetismo que planteaba en sus dos anteriores murales, y adaptándose al uso que iba a tener el inmueble, la pintura del Ramiro Solans ofrecía una alegoría de la actividad deportiva, inspirada en la Grecia clásica y el deporte, es decir, Olimpia y las Olimpiadas. Una abstracción paisajística que evocaba un paisaje típicamente mediterráneo era el escenario sobre el que Gay situaba las dos figuras masculinas desnudas, con una clara influencia de la escultura clásica, que encarnaban la práctica del deporte; a su alrededor, una serie de elementos anecdóticos, como podían ser el discreto bodegón de frutas, los peces que salpicaban la escena y algunos motivos vegetales, muy habituales en sus obras y que, más que albergar un significado concreto, venían a definir la composición de la escena. Aunque aún conservaba reminiscencias de su etapa anterior, esta obra evidenciaba la evolución experimentada por Gay, que planteaba nuevas soluciones espaciales, figurativas y técnicas que, sin perder jamás el contacto con la figuración, le aproximaban a la abstracción; con una pincelada muy empastada de marcada gestualidad, en busca de texturas y valores táctiles, creaba fondos completamente planos, contruidos tan solo mediante la yuxtaposición de campos de color; muy alejados de la minuciosidad del mural para el Teatro Principal. La naturaleza del asunto representado y los recursos con los que fue resuelta esta obra determinaron la sosegada sencillez que respiraba el conjunto, mucho más apropiada para el espacio que iba a presidir que la inquietante solemnidad de su producción anterior.

51

A la actuación de Gay se sumaba la realizada por Margó Venegas, autora del segundo de los murales para el CDM Ramiro Solans, destinado, en este caso, a presidir el pasillo que conducía a la zona de los vestuarios. Frente a la amabilidad del tema escogido por Gay, Venegas se inclinó por un asunto de acento crítico como era la idea de la manipulación, encarnada en la figura del títere que, por otro lado, se adaptaba muy bien al formato estrecho y alargado de la pared sobre la que se iba a situar la obra. Su propuesta se materializaba en una composición ocupada, en casi su totalidad, por la imagen del «manipulador» con el objeto de transmitir la omnipresencia y el control que ejerce aquel que, gracias a su posición, todo lo ve; a sus pies aparece el «sometido», manejado por los hilos que

mueve esta especie de Gran Hermano. La idea de dominación queda también sugerida en aspectos menos evidentes, pero igualmente significativos: la diferencia de tamaño entre el dominante y el sumiso; las grandes manos del manipulador, que representan el control ejercido sobre el débil; y la ausencia de expresión del rostro, con la que acentúa la idea de sometimiento y la anulación de la voluntad propia.

Estos dos murales, así como la escultura de Lenny Bell, quedan perfectamente integrados tanto dentro del espacio de Ramiro Solans como en la relación con sus usuarios, lo que demuestra que sí es posible contar con la presencia de la creación artística en un entorno que, a priori, no parece «digno» de ello, a juzgar por los prejuicios asociados al barrio y por la escasa vinculación existente entre un edificio de esta naturaleza y la presencia de manifestaciones artísticas. Prueba de ello es la relación de respeto establecida entre los usuarios y las obras, que no presentan daños de ningún tipo a diferencia de lo que sucede en otros casos en los que, a pesar de encontrarse en lugares más «privilegiados», reciben un trato algo menos respetuoso.

52

### **La Casa de los Morlanes**

En 1981<sup>28</sup>, y a la vista del precario estado de conservación que presentaba, el Ayuntamiento de Zaragoza adquiría la Casa de los Morlanes con la intención de darle un uso sociocultural. Las labores de rehabilitación, en un principio dirigidas por Ángel Peropadre, corrieron a cargo de José María Ruiz de Temiño que, dentro del proyecto de rehabilitación que presentó, ya en la década de los noventa, hacía hincapié en la necesidad de integrar la creación artística contemporánea en forma de pintura mural. La experiencia previa que había compartido en El Cubo con Santiago Arranz fue lo que le llevó a sugerir, de nuevo, a este pintor como el candidato más adecuado para materializar esta propuesta:

<sup>28</sup> En diciembre de 1980 se aprobó esta compra, que se hizo efectiva en 1981. AMZ, Libro de Actas del Pleno Municipal del Ayuntamiento de Zaragoza, 30 de diciembre de 1980, pp. 1970-1971.



Vocabulario de símbolos para el mural de la Casa de los Morlanes

Este espacio que nos habla de tiempos pasados y futuros, requiere [...] dotarlo de un contrapunto poético en forma de pintura, que potencie la monumentalidad del espacio representativo, en un frente del mismo que contempla el vacío y las diferentes actuaciones que lo conforman. [...] Y nadie mejor que Santiago Arranz para imaginar y plasmar esa relación entre la modernidad y tradición histórica, esa mezcla de pensamientos anhelos y sueños, con la fuerza expresiva que le caracteriza y ya demostrada sobradamente en el encargo de las cúpulas para la Gerencia de Urbanismo<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> AMZ, caja 27.139, expediente 309.158/1994.



Boceto definitivo del mural para la Casa de los Morlanes.

54

En 1995, Arranz y Ruiz de Temiño concebían este proyecto multidisciplinar, donde arquitectura y artes plásticas formaban un todo indisoluble, integrado por cuatro tipos de intervenciones<sup>30</sup>: un diseño de hojas de zinc para las puertas de acceso, vidrios serigrafiados para las puertas interiores, vanos-escultura que horadaban los muros y, la guinda del pastel, una pintura mural para el vestíbulo de Morlanes. La fuente de la que bebió Arranz para dar forma a este conjunto fue el ciclo escultórico renacentista, con pasajes de origen bíblico y clásico, que recorría las diez ventanas de la fachada del inmueble, de las cuales, dos habían perdido su decoración original. Aunque la lectura iconográfica de determinadas escenas no generaba dudas, en algunos casos concretos existían discrepancias entre los especialistas, lo que llevó a Arranz a inclinarse por la interpretación que ofrecía Santiago Sebastián<sup>31</sup>, según el cual, el ciclo estaba compuesto, de izquierda a derecha, por *el juicio de Salomón, la alegoría del Buen Gobierno, Saúl y David, Adonías el usurpador, el sacrificio de Mucio Escévola, Marco Antonio recibido por Cleopatra, el rey impartiendo Justicia y la reina de Saba interrogando al rey Salomón*, toda una serie de acontecimientos que, en conjunto, venían a simbolizar la virtud que debía acompañar a un buen gobernante. Partiendo de las imágenes que conformaban cada una de estas escenas, Arranz diseñó un vocabulario integrado por 32 símbolos, concebidos

<sup>30</sup> Basándose en estas intervenciones artísticas, Arranz llevó a cabo una muestra en la que expuso obra nueva derivada de las creaciones que realizó para este proyecto, ARRANZ (2000).

<sup>31</sup> Entrevista mantenida con Santiago Arranz el 18 de diciembre de 2009.



Mural de Santiago Arranz en el vestíbulo de la Casa de los Morlanes.  
Colección Ayuntamiento de Zaragoza. Fotografía de Santiago Arranz.

como siluetas con perfil y formas perfectamente definidas en los que ofrecía una lectura sintética y actualizada de los pasajes narrados, proceso creativo que el artista había puesto en práctica por primera vez en 1991 con el *Abecedario* creado para *Le monde du surréalisme*<sup>32</sup>, y que seguidamente trasladó a la pintura mural para las cúpulas de El Cubo, convirtiéndose desde entonces en una seña de identidad de su producción.

55

Estas 32 imágenes fueron la materia prima de la que partió el autor para diseñar las serigrafías, los vanos-escultura, las puertas de zinc y, también, el mural, que discurría por la pared frontal del vestíbulo. Era el elemento más ambicioso y elaborado del proyecto artístico de Morlanes, entendido por Arranz como un compendio del repertorio iconográfico y simbólico representado en la fachada, y trasladado a esta pintura a través del vocabulario de imágenes que a partir de él había ideado. Para ello, Arranz concibió la composición de la obra como una sucesión de estos ocho pasajes, que quedaron reducidos a siete tras unir *el rey impartiendo*

<sup>32</sup> CORTANZE (1991).

*justicia y la alegoría del buen gobierno* en una única escena; para dar forma a cada uno de estos siete capítulos, Arranz llevó a cabo una representación protagonizada por los signos correspondientes a cada una de las historias narradas, que distribuyó siguiendo un ritmo lineal en el que se yuxtaponían y superponían a lo largo del muro, como si se tratara de una secuencia infinita, anticipando el tipo de narración que desarrollará plenamente en obras posteriores, como la que realizó para el Centro de Historia<sup>33</sup> también con Ruiz de Temiño: la representación arrancaba por la izquierda con *Saúl y David con el arpa*, para continuar con *alegoría del buen gobierno y el rey impartiendo justicia, la reina de Saba interrogando al rey Salomón, el sacrificio de Mucio Escévola, Adonías el usurpador, reencuentro de Marco Antonio y Cleopatra y el Juicio de Salomón*, que ponía fin a la secuencia. Como resultado, la superficie quedaba dividida en siete segmentos consecutivos, uno por cada relato, que diferenciaba entre sí mediante el uso de un color distinto para el fondo, sobre el que disponía una amalgama de los iconos correspondientes a cada una de las escenas, huyendo de una representación literal del ciclo escultórico.

56

La presencia del mural, unida a las serigrafías, los vanos-escultura y la decoración de hojas de zinc para las puertas de acceso, hacían del proyecto de Arranz un conjunto heterogéneo que buscaba aunar tradición y modernidad y donde cada una de las actuaciones realizadas, con un grado de interés y complejidad diferente, contribuyeron a la configuración de la nueva imagen de este palacio renacentista reconvertido en espacio multusos para la ciudad.

## **La pintura mural en los espacios administrativos y en las sedes institucionales**

Primero fueron los espacios de carácter cultural o cívico y después aquellos destinados a cumplir una función representativa o administrativa los que acogieron los encargos de pintura mural. Mientras que los equipamientos de uso cultural en los que se incluyeron estos conjuntos eran en su totalidad de titularidad municipal, ahora nos encontramos con espacios pertenecientes a diferentes administraciones y, también, distinta naturaleza; la Diputación General de Aragón (edificio Pignatelli), las Cortes de Aragón (palacio de la Aljafería) y la Delegación de Gobierno en Zaragoza (antiguo Gobierno Civil) pasaban a incorporar la pintura a sus sedes principales donde, además de desempeñar un papel institucional, se localizaban sus correspondientes servicios administrativos. La iniciativa municipal estuvo, una vez más, presente, si bien los espacios para los que se realizaron estas pinturas, en lugar de tener una función representativa, acogían los servicios directivos, técnicos y administrativos de diferentes áreas municipales, concretamente del Servicio de Gerencia de Urbanismo (El Cubo) y del Área de Cultura (Torreón Fortea).

57

### ***Cuatro pintores para El Pignatelli, «la casa de todos los aragoneses»***

Desde 1978 y gracias a los principios recogidos en la Constitución y al Decreto-Ley de Preautonomía 8/78, Aragón disfrutaba de una situación preautonómica que se colmó el 10 de agosto de 1982 con la aprobación de la Ley Orgánica que reconocía el Estatuto de Autonomía de Aragón. Sin embargo, fue en 1979, con la transferencia de las primeras competencias, cuando se planteó el problema de la falta de instalaciones en las que desempeñar las labores del gobierno preautonómico, una necesidad que

se agudizó tras el reconocimiento de la Autonomía en 1982. La creación de la futura sede de la DGA se convirtió en una tarea urgente: había que dar alojamiento a las competencias recién adquiridas y tenía que lograrse una presencia física que otorgara a la institución un carácter representativo ante los aragoneses<sup>34</sup>.

Después de estudiar las diferentes opciones existentes, entre las que se contaba la posibilidad de alojar las dependencias en una sede de nueva construcción, se consideró que la Real Casa de la Misericordia, más conocida como Hogar Pignatelli, resultaba la opción idónea por tratarse de un edificio histórico, situado en el centro de la ciudad, de una gran extensión, con la posibilidad de ampliar las instalaciones y que «aun no conteniendo elementos de interés, sí que presentaba en su conjunto características interesantes»<sup>35</sup>. Tras su cesión a la DGA en 1983 por parte de la Diputación de Zaragoza, su propietaria original, se dio el primer paso en la tarea de rehabilitación del inmueble: la creación de un equipo de trabajo multidisciplinar integrado por los arquitectos Saturnino Cisneros, Juan Carmona Mateu y José Aznar Grasa, el político Emilio Gastón, el pintor Jorge Gay, el galerista Pepe Rebollo, el historiador Jesús Martínez Verón y José Garcés<sup>36</sup>. Esta variada participación tuvo como objetivo plantear un proyecto en el que, además de lo estrictamente arquitectónico, se tuvieran en cuenta otros aspectos como era la dimensión histórica, social y artística del nuevo edificio. Siguiendo este espíritu, el nuevo Pignatelli fue concebido como un edificio en el que se localizaba la sede de la Diputación General de Aragón, además de desempeñar funciones administrativas y actividades culturales. El objetivo era crear un espacio dinámico y abierto a la sociedad con la intención de mostrarse ante al ciudadano no solo como un ente político y administrativo, sino también como un espacio de todos y para todos.

<sup>34</sup> Para conocer más en detalle cómo fue el proceso de selección, remitimos a la lectura de *Recuperar Aragón: El Pignatelli*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1984, pp. 12-16.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> GAY, MARTÍNEZ VERÓN, NAVARRO (2009: 72-73).

La creación artística jugó un papel considerable en este sentido, presente desde el inicio de la rehabilitación por medio de la adquisición de obras y el encargo de cuatro pinturas murales, que representan la actuación más importante que en este sentido se impulsó para el Pignatelli. La realización de estas pinturas no respondía a ningún programa de intervenciones artísticas predefinido, sino que fueron propuestas planteadas por el equipo de rehabilitación a lo largo de la actuación arquitectónica y adjudicadas, por encargo directo, a Eduardo Salavera, La Hermandad Pictórica, Pedro Giralt y Pascual Blanco. La personalidad artística que unos y otros mostraban era muy distinta, lo que garantizaba la heterogeneidad en el resultado, consiguiendo a la vez una coherencia como conjunto pictórico gracias a los aspectos comunes que compartían estos cuatro murales. Nos referimos, en primer lugar, al hecho de que los cuatro estuvieran destinados a decorar las cuatro salas de reuniones, de iguales características, situadas en las esquinas del Pignatelli, por lo que todos partían en igualdad de condiciones a la hora de resolver la obra. En segundo lugar, todos los encargos comprendían la realización de una pintura mural en la cúpula, el techo y el friso que recorría la parte superior de las paredes de la sala. Y por último, aunque gozaron de plena libertad a la hora de dar forma a la intervención pictórica, y no recibieron ninguna observación en este sentido, los cuatro autores dedicaron el mural a una representación idealizada de la naturaleza, dándole en cada caso un significado distinto, acorde con sus propias visiones y concepciones artísticas. Esta conjunción de factores convirtió la decoración de las cuatro cúpulas en una experiencia interesante y muy enriquecedora, que ponía de manifiesto las distintas maneras en que podía ser resuelta una misma cuestión, en función de las diferentes personalidades de los autores.

59

### *El paraíso terrenal de Eduardo Salavera*

La práctica de la pintura mural en el Pignatelli quedó inaugurada en 1986 con la intervención de Eduardo Salavera en el salón de sesiones del Departamento de Obras Públicas de la DGA (actual sala Guara). El encargo de esta obra había surgido a partir del I Salón de Otoño, celebrado en 1985 y en el que Salavera expuso los lienzos *Sedile Aranciato* y



60





61

Bocetos para la pintura mural de Eduardo Salavera  
en el Pignatelli-Gobierno de Aragón





Estío<sup>37</sup>, dos piezas que llamaron la atención de Saturnino Cisneros en su visita a la exposición y que resultaron ser la causa del encargo<sup>38</sup>.

En un principio, se había previsto que el ciclo mural recorriera la cúpula y los cuatro paños de la estancia si bien, finalmente, y aun cuando el pintor hubo realizado ya los correspondientes bocetos, se consideró más apropiado que la pintura se concentrara en la zona del techo. Fue, por tanto, necesario que Salavera modificara su proyecto en el aspecto compositivo para, de este modo, acomodarlo a las nuevas condiciones establecidas en el encargo, sin que esto supusiera cambio alguno en el argumento ideado por el pintor. El punto de partida de esta obra, así como de muchas otras dentro de su dilatada carrera<sup>39</sup>, nos remite a su condición de socio del Centro Natación Helios al estar inspirada en los paisajes que albergaba el club deportivo en las riberas urbanas del Ebro. Este era el refugio al que Salavera se retiraba en sus momentos de ocio, una especie de paraíso terrenal en medio de la ciudad pero a salvo de su agitación, donde el pintor anotaba aquellos rincones que, no por más sencillos resultaban menos evocadores y bellos. Fue aquí, en Helios, donde Salavera tomó algunos de los apuntes que dieron lugar al mural del Pignatelli: este pequeño retiro reunía los valores estéticos, y también simbólicos y morales que quería plasmar en su obra; es decir, un paisaje modesto y cotidiano que iba más allá de la belleza natural para convertirse en un lugar paradisíaco por el ambiente de armonía y convivencia que en él se respiraba. Por ello, este espacio junto al río Ebro, emblema de libertad y modernidad desde su creación, era sin duda el mejor motivo de inspiración para esta obra que, en cierto modo, venía a reafirmar estos principios en el edificio-símbolo de la recién estrenada democracia. Helios se convierte aquí en una Arcadia atemporal donde no aparecen referencias físicas

**37** *l Salón de Otoño «... Punto y aparte», Palacio de la Lonja de Zaragoza, del 2 al 22 de septiembre de 1985, Zaragoza, Delegación de Difusión de la Cultura-Excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza, 1985 s/p.*

**38** Entrevista mantenida con Eduardo Salavera el 19 de junio de 2009.

**39** Un buen ejemplo de la importancia que ha tenido Helios en su producción lo encontramos en SALAVERA (2002).

que sitúen la obra en un marco espacial o temporal determinado, todo ello con la intención de crear un escenario poblado exclusivamente por la naturaleza y el ser humano, un ambiente que Salavera toma, además, de la *Sombra del Paraíso* de Vicente Aleixandre.

Para dar forma a este discurso, que concentró en la cúpula, el pintor imaginó un lugar en medio de la naturaleza, desprovisto de artificios y en el que integraba la presencia de la abstracción. En medio de un paraje natural, y como protegidos por la vegetación, campaban con libertad mujeres, hombres y niños, completamente desnudos, dispuestos en diferentes planos y posturas, con la intención de crear escorzos que confirieran a la pintura efectos de perspectiva y profundidad. Esta obra, en la que flota una atmósfera de clasicismo mediterráneo, era, también, un canto a la maternidad, encarnada por la madre que aparece acompañada de su hijo y que Salavera representó tomando como modelo a su mujer y a su hijo Daniel; además de ser un reflejo del momento personal del pintor, la escena captaba a la perfección el ambiente de armonía y de amor al prójimo que quería trasladar a su pintura y transmitir al espectador. Aunque el peso del conjunto recaía en la cúpula, la representación continuaba en la zona del techo donde, para no restar protagonismo a la escena principal y no sobrecargar visualmente el espacio, Salavera desplegó una sencilla abstracción geométrica, de suaves colores, que se prolongaba hasta el friso con el que se cerraba la composición. El resultado era un conjunto de gran sutilidad por la naturaleza de los motivos escogidos, de las escenas representados y por la gama de colores utilizada, aspectos con los que el pintor buscaba propiciar «un espacio no agresivo, relajante»<sup>40</sup>.

65

### *La visión oriental de La Hermandad Pictórica: «... Dum volvitur orbis y Ars sine scientia nihil»*

En el que fuera salón de sesiones de Cultura, actual sala Moncayo, se llevó a cabo el segundo conjunto, encargado en 1986 a La Hermandad

<sup>40</sup> GARCÍA BANDRÉS, Luis José, «Las cosas de aquí», en *Heraldo de Aragón*, 23 de marzo de 1986, p. 24.



Ángel y Vicente Pascual Rodrigo durante el proceso de realización  
Fotografía de Ángel Pascual Rodrigo



Vista del conjunto de La Hermandad Pictórica en el Pignatelli-Gobierno de Aragón

Pictórica que, con su personal sello creativo, propuso una solución atípica, basada en la concepción oriental del paisaje. Aunque las dimensiones de la superficie a intervenir eran amplias, la primera singularidad que presentaba el proyecto planteado por los hermanos Pascual era su decisión de concentrar la actuación en dos puntos, concretamente la cúpula y el friso, con la intención de obtener una obra lo más sintetizada y clara posible. Aunque el proyecto había sido diseñado en conjunto, su realización *in situ* se abordó por separado. Fue Ángel quien se hizo cargo de la cúpula, mientras que Vicente se dedicó a la decoración del friso, algo que no afectó a la unidad de la obra en la que prevalece el sentido de conjunto gracias a la complementariedad de los motivos representados; mientras que Ángel se inclina por una sencilla vista de detalle, Vicente opta por una gran panorámica, recurriendo ambos al uso de una gama cromática que contribuye a potenciar la unidad de este conjunto pictórico.





Vista del díptico de la Primavera en el Pignatelli-Gobierno de Aragón



Vista del díptico del Verano en el Pignatelli-Gobierno de Aragón



Vista del díptico del Otoño en el Pignatelli-Gobierno de Aragón



Vista de díptico del Invierno en el Pignatelli-Gobierno de Aragón

Ángel Pascual fue el responsable de intervenir en la cúpula, donde plasmó una visión paisajística muy sutil, protagonizada exclusivamente por un haz de juncos, rayos de luz y el aire circulante entre ellos. El junco, motivo de gran tradición en el arte oriental, resultaba un elemento muy apropiado para esta representación en la que debía primar la simplicidad formal. Con sus tallos curvados, inclinados hacia uno y otro lado y dispuestos alrededor del anillo, el artista recreaba la sensación de movimiento de estas cañas agitadas por el viento, una ilusión que debía percibir el espectador al girar sobre sí mismo y contemplar la cúpula. La luz y el aire eran los dos elementos intangibles que completaban la escena; una brisa suave movía los tallos y las leves brumas que sobre ellos se cernían, todo ello bañado por una atmósfera lumínica de ricos matices cromáticos. Sin nada más que la presencia de estos juncos bajo la luz del sol, Ángel Pascual dio forma a una obra evocadora, etérea y sutil, pero a su vez llena de expresión y carácter con la que desmaterializaba la presencia física de la cúpula, que pasaba a convertirse en un pedazo de cielo que traía luz y sosiego a la estancia. La grandeza de esta obra radicaba precisamente en la forma en que el pintor transmitía entidad y fuerza a una visión tan sencilla como la representada y cómo con un mínimo de recursos trasladaba al muro, con aparente facilidad, un aspecto tan difícil de captar como la inmaterialidad de la atmósfera. El ingenio del autor a la hora de dar forma al conjunto se manifestaba también en cómo incorporó a la obra el óculo de la cúpula, que pasaba de ser un mero vano a convertirse en el sol que irradiaba sus potentes haces de luz sobre la vegetación representada en el anillo de la cúpula. De esta forma, un aspecto que podría perturbar la composición no solo se convertía en un elemento positivo, sino que pasaba a formar parte del significado de la obra, sin el cual esta quedaría incompleta, aportándole además nuevos matices en su contemplación y lectura.

Del cielo, de la cúpula, se bajaba a la tierra, al friso, no sin antes atravesar un sendero intermedio, correspondiente a la zona del techo, que actuaba como el vaso comunicante entre estas dos esferas y donde, atendiendo a esta condición, la representación se limitó a una sencilla lacería con forma de octógono, fruto de la combinación del círculo y del cuadrado, que subrayaba la idea de esta zona como un espacio simbólico

de conexión entre el cielo (el círculo, la cúpula) y la tierra (el cuadrado, el friso).

Vicente Pascual continuó el conjunto con la intervención que realizó en el friso, que se adaptaba a la perfección al formato estrecho y alargado habitual en su producción, por otra parte, tan característico del arte oriental. Al igual que lo hiciera su hermano, Vicente escogió la naturaleza como motivo protagonista del mural, dedicado al ciclo de las cuatro estaciones, que quedaron reflejadas en ocho paisajes inspirados en las estampas de Ukiyo-e japonés. Cada uno de los cuatro lados de la sala correspondía a una de las cuatro estaciones, representadas en dos pinturas de formato alargado que conformaban un díptico. En cada uno de estos dípticos, Vicente concibió un paisaje distinto aunque, en líneas generales, todos seguían un esquema similar consistente en una cordillera montañosa situada al fondo y, en primer plano, una llanura donde los motivos variaban en función de la estación: un campo en flor para la primavera, un estanque al atardecer en el caso del verano, las brumas sobre árboles marchitos como signo del otoño y un campo cubierto de nieve en el invierno. Aunque cada uno de los dípticos está consagrado a la representación de una estación, no podemos entenderlos ni leerlos por separado, sino en relación con la estación que le precede y le sucede puesto que, en realidad, más que ante cuatro dípticos nos encontramos ante una gran panorámica plasmada a lo largo de los ocho paneles en los que, además de representar un paisaje, crea un ciclo sin fin que simboliza la idea de sucesión ininterrumpida y eterna; de esta forma Vicente, al igual que hiciera Ángel en la cúpula, volvía a crear una obra en la que el espectador tenía que rotar sobre sí mismo para poder contemplarla en su totalidad y alcanzar el sentido pleno que ofrecía el ciclo.

De las cuatro propuestas realizadas dentro del proyecto de cúpulas del Pignatelli, la de La Hermandad Pictórica fue una de las más interesantes por la originalidad y el acierto de la solución planteada. Parte de su éxito residía en cómo supieron escoger el motivo más adecuado para cada zona, estableciendo una simbiosis entre la superficie a pintar y el tema escogido; de esta manera, un elemento secundario como el friso adquiría protagonismo gracias a la pintura, al mismo tiempo que el tema escogido





se veía potenciado y beneficiado por el formato del soporte, idóneo para recrear la secuencia de las estaciones de manera cíclica. A ello hay que sumar su decisión de actuar en dos partes muy concretas de la sala, dejando libre de representaciones la zona del techo, lo que permitía crear un marco silencioso pero a su vez lleno de significado, personalidad y fuerza con la intención de propiciar un ambiente favorable en esta sala: «Teníamos muy claro que bajo aquel techo se podrían llegar a tomar decisiones importantes y queríamos que tuviera un efecto positivo en todos los aspectos»<sup>41</sup>.

Al margen ya de su calidad artística, esta obra reúne el interés de ser la última gran obra realizada en conjunto por La Hermandad Pictórica. En 1989<sup>42</sup>, los dos hermanos emprendían caminos artísticos en solitario, lo que convierte a esta pintura mural en el broche de oro a su carrera, en la que demostraron que seguían en plena forma como tándem artístico, tanto por la buena sintonía que se observa en la conjugación de sus intervenciones como por la singularidad aplicada en el planteamiento y ejecución de esta obra, sin duda una de las de mayor calidad de las que se realizaron durante estos años en Zaragoza.

74

### Mediterránea y Pedro Giralt

Pedro Giralt fue el siguiente en participar en el proyecto del Pignatelli con el mural que realizó en 1986 para la Sala de Acción Social (actual sala Gúdar-Javalambre) donde sugería un personal escenario que bebía directamente de su anterior exposición en La Lonja, *Un paraíso para Jacobo*<sup>43</sup>, donde rompía con la tradicional visión idílica de un edén para evocar un mundo dual en el que convivía el bien y el mal. El discurso artístico que vertebraba esta muestra se prolongó en la intervención para el Pignatelli, una gran composición que se extendía a lo largo y ancho del techo, la cúpula y el friso y donde Giralt plasmó una particular visión del concepto

<sup>41</sup> Entrevista mantenida con Ángel Pascual el 16 de agosto de 2010.

<sup>42</sup> CALVO SERRALLER, PASCUAL RODRIGO (1988).

<sup>43</sup> GIRALT (1985).

de viaje y de las andanzas narradas por Apuleyo en *El asno de oro*<sup>44</sup>. El resultado era un escenario de ambiente exacerbado, poblado por imágenes de gran intensidad en las que sobresalía la expresividad de sus personajes, acentuada más, si cabe, mediante el uso de una paleta cromática muy contrastada; en algunos casos, el pintor llegó a realizar una transposición casi exacta de algunas de las imágenes representadas en las pinturas expuestas en la Lonja, introduciendo leves cambios o bien tomándolas de manera literal.

La sensación de exceso y confusión inundaba esta composición en la que trataba de abrirse paso la representación en torno a la que giraba la obra: *Mediterránea* una imagen femenina que, representada como una divinidad, presidía la cúpula acompañada por una corte de ninfas en medio de un escenario idílico de frondosa naturaleza, que no tenía continuación más allá de los límites establecidos por el marco arquitectónico en el que se situaba la representación. Totalmente distinto era el panorama que reinaba en el techo y el friso, un universo ingravido que parecía sacado de un mundo de pesadillas en el que lo terrestre, lo aéreo y lo marítimo se confundían: animales y personajes que volaban, que nadaban y que desafiaban las leyes de la gravedad y de la razón. Los personajes y, sobre todo, los animales mostraban a través de sus rostros señales de locura, con una gestualidad corporal y una apariencia física que en ocasiones rozaba lo grotesco, rasgos que el pintor potenció mediante la utilización de colores contrastados, aplicados con pinceladas rápidas y muy gestuales. Sus protagonistas eran animales fantásticos, personajes que parecían llevar a cabo ritos o danzas tribales y otros que, simplemente, se limitaban a estar o a recorrer el escenario. La agresividad del ambiente se veía potenciada por la sensación de *horror vacui* que dominaba en el mural, a través de la acumulación de imágenes, de la redundancia visual de estas, de la fuerza de su colorido, de la impresión de desorden dominante y del marcado movimiento de las figuras, que dibujaban formas abiertas y ondulantes a través de sus gestos. Esta misma sensación reinaba también en la composición ideada por el artista para este mural que, sin ningún tipo de orden

75

<sup>44</sup> Entrevista mantenida con Pedro Giralt el 21 de septiembre de 2010.



76









Vista de la cúpula  
*Mediterránea* de Pedro Giralt  
en el Pignatelli-Gobierno  
de Aragón

aparente, recorría el techo en toda su extensión, sin diferenciar claramente, como sí lo hicieran Salavera, Pascual Blanco o La Hermandad Pictórica, cada una de las partes que integraban la obra. Giralt ofrecía, en definitiva, un mural barroco y excesivo, que eclipsaba por completo la presencia de la arquitectura y que inundaba el ambiente de la sala, empequeñecida ante la inmensidad del universo representado.

### *El origen del Paraíso según Pascual Blanco*

El punto final del proyecto de decoración de las cúpulas del Pignatelli lo puso el pintor Pascual Blanco, que en 1986 recibía el encargo de intervenir en la sala de sesiones del Departamento de Obras Públicas (actual sala Pirineos). La propuesta no llegaba, sin embargo, en un buen momento para el artista, que atravesaba la enfermedad y posterior fallecimiento de su mujer, Encarnación Izar, a la que Blanco dedicó el mural. Estas circunstancias dificultaron el desarrollo de la obra puesto que, si bien el pintor inició el proyecto en 1986, su realización se demoró hasta su finalización en el mes de mayo de 1987<sup>45</sup>.

80

Influido por las vivencias que habían agitado su vida, Blanco se inclinó por una representación de las cuatro estaciones, coincidiendo con La Hermandad Pictórica en la temática pero no así en la solución ni en el enfoque con el que fue concebida esta obra, realizada al óleo sobre lienzo adherido al muro. Para Blanco, las cuatro estaciones se convertían en una visión melancólica del paso del tiempo y del tránsito de la vida, que quedaba reflejada en las transformaciones experimentadas por la naturaleza en el discurrir de la primavera, el verano, el otoño y el invierno, metáfora del origen, el transcurso y el fin de la vida humana. Este argumento se traducía en una especie de Edén habitado por hombres y mujeres desnudos, que recorría toda la superficie disponible y que Blanco estructuró en tres partes bien diferenciadas, correspondientes a la cúpula, el techo y el friso. Fue en la zona del techo donde Blanco concentró el grueso de la composición

<sup>45</sup> GARCÍA BANDRÉS, «Pascual Blanco pintó una cúpula para la DGA», en *Heraldo de Aragón*, 8 de mayo de 1987, p. 44.







Vista del mural  
de Pascual Blanco  
en el Pignatelli-  
Gobierno  
de Aragón

mediante la recreación de una frondosa vegetación, organizada en cuatro secciones que dedicó a la primavera, el verano, el otoño y el invierno y que se sucedían de manera continua, sin romper la idea de jardín único. Para la representación de las cuatro secciones, Blanco siguió un esquema común, integrado por dos o tres figuras masculinas y femeninas desnudas que, en actitud ociosa, caminaban o reposaban unas junto a otras, disfrutando de la calma que les brindaba la naturaleza, si bien se mostraban completamente inexpresivas y aisladas entre sí, subyaciendo un poso de quieta melancolía. En algunos casos, los rasgos faciales de los personajes estaban levemente abocetados, mientras que otros mostraban un gesto hierático en el que se adivinaba la influencia de la escultura clásica. Para evidenciar el paso de una estación a otra dentro de la composición, Blanco utilizó un recurso sutil pero efectivo, consistente en el uso de un cromatismo diferente y de un sol distinto que, con la intensidad de su brillo, advertía de la estación que representaba. Si el techo era la tierra, la cúpula quedaba reservada al cielo, poblado tan solo por las copas de los árboles, cuatro soles (uno por cada estación) y un grupo de aves en pleno vuelo, contrarrestando el peso visual del conjunto, que Blanco cerraba con la greca de motivos vegetales que reservaba para la zona del friso. El resultado era una obra de gran rotundidad por lo profuso de su representación, pero perfectamente equilibrada y ordenada gracias a cómo adaptó la composición a las características del soporte, sin que fuera impedimento para alcanzar un sentido de unidad y de continuidad en esta pintura, con la que se cerraba el conjunto de murales del Pignatelli.

### **Torreón Fortea**

Aunque la labor del Ayuntamiento en materia de rehabilitación y promoción de la pintura mural estuvo dirigida, mayoritariamente, a la creación de nuevos centros de carácter cívico y cultural, no hay que pasar por alto aquellos espacios de propiedad municipal a los que se dio un uso administrativo y en los que también se contó con la presencia de la pintura. Este fue el caso del Servicio de Cultura, que se instalaría a comienzos de los noventa en el Torreón Fortea, si bien el proyecto de rehabilitación de este inmueble se remontaba al arranque de la década anterior. Por el valor

y la singularidad que atesoraba, el Torreón Fortea había suscitado el interés del Ayuntamiento, que terminó adquiriéndolo en 1980<sup>46</sup> dentro de su política de compra de inmuebles históricos. Inicialmente se barajó la posibilidad de convertirlo en la futura sede del Museo Pablo Serrano<sup>47</sup>, algo que, de haber sido así, habría convertido a la plaza de San Felipe en el núcleo representativo de la escultura aragonesa del siglo xx; sin embargo, ni su reconversión en museo fructificó ni se iniciaron las tareas de restauración, que quedaron en suspenso hasta 1988. Fue entonces cuando se definió la nueva función de Fortea, que pasaba por convertirse en la sede de las dependencias municipales del Servicio de Cultura, a lo que, inicialmente, se sumaría el Centro de Documentación del Museo Pablo Gargallo, una sala de exposiciones y una cafetería, todo según el proyecto de rehabilitación, que estuvo dirigido por Ángel Peropadre<sup>48</sup>, quien, como ya sucediera en el palacio de los Argillo, confió a José Luis Cano la realización de tres pinturas murales distribuidas en diferentes zonas del edificio.

### *El particular Mon Parnasse de José Luis Cano*

Con la mirada puesta en la necesidad de revitalizar las proximidades de Fortea, que padecía, si bien de manera atemperada, la misma problemática que el resto del casco histórico, Peropadre planteaba en el proyecto de rehabilitación la creación de servicios alternativos que vinieran a favorecer la destemporalización en la actividad del inmueble y, en consecuencia, permitieran prolongar la vida en la plaza de San Felipe. La instalación de una cafetería en la planta baja del Fortea<sup>49</sup> fue una de las opciones propuestas en este sentido por Peropadre, autor, además, del diseño del mobiliario, de la barra o del banco corrido que presidiría el espacio. Dentro de lo que iba a ser el conjunto de la cafetería, el arquitecto

<sup>46</sup> AMZ, Libro de Actas del Pleno Municipal del Ayuntamiento de Zaragoza, 30 de diciembre de 1980, pp. 1966-1970.

<sup>47</sup> AMZ, Libro de Actas del Pleno Municipal del Ayuntamiento de Zaragoza, 12 de febrero de 1981, pp. 94-98.

<sup>48</sup> AMZ, caja 20.180, expediente 374.511/1988.

<sup>49</sup> AMZ, caja 29.452 y 29.453, expediente 99.777/1991.



86



Detalles de *Mon Parnasse* de José Luis Cano  
en la antigua cafetería de Torreón Fortea



había previsto también la presencia de una pintura mural que encomendó a José Luis Cano, dando así continuidad al tándem nacido años antes en el Museo Pablo Gargallo.

87

Siguiendo la estela del mundo clásico iniciada en el ciclo de *La Eneida*, Cano dedicó el mural a Apolo y las Musas del Parnaso, asunto que, al igual que en el palacio de Argillo, sometió a una personal reinterpretación. A lo largo de la pared que ocupaba el frente de la cafetería, Cano desplegó un sencillo pero efectivo tratamiento compositivo, en el que situaba, una tras otra, la imagen de Apolo y las Musas, ocupando un primerísimo plano que, sumado a la rotundidad en el trazado de las formas, confería a las figuras una marcada monumentalidad. El tratamiento decorativista que concedió al tema fue la nota predominante de este mural, donde Cano trató de sustituir la naturaleza sagrada de los personajes por una visión profana que se traducía en la sensualidad que desprendían sus gestos, sus ondulantes cabelleras y su curvilínea anatomía, asignándoles una condición mundana con la que Cano buscaba convertirlos en una tentación carnal no exenta de ironía: «El Parnaso que pinté en la cafetería del Torreón Fortea





*Mon Parnasse* de José Luis Cano en la antigua cafetería de Torreón Fortea.  
Colección Ayuntamiento de Zaragoza

es una mentira piadosa: parece un harén. ¿A qué fin? Las relaciones sentimentales de Apolo con las musas se podrían tipificar, más bien, como acoso sexual en el centro de trabajo»<sup>50</sup>.

90 El color, aplicado con una pincelada suelta de gesto marcado y aspecto inacabado, se convertiría en uno de los elementos protagonistas del mural; Cano empleaba una gama cromática limitada pero muy bien seleccionada y combinada, donde predominaban, además del blanco y negro, los tonos cálidos (amarillo, naranja, ocre, granate) junto a otros fríos (diferentes gamas de azul), lo que ofrecía una imagen muy contrastada y colorista. Aunque buena parte del peso decorativo del mural recaía en el manejo que el autor hacía del color, la escena también se animaba por medio de los atributos que acompañaban a Apolo y las Musas, y que Cano actualizó siguiendo una interpretación personal pasada por el filtro del sarcasmo. Así, y dispuestas una tras otra, la representación comienza por la izquierda con la imagen de Clío, musa de la Historia, rodeada por algunos de sus atributos, en concreto, un libro de Tucídides y un globo terráqueo; le sigue Melpómene, musa de la Tragedia, que viste una chaqueta, sostiene un puñal y a sus espaldas aparece la grotesca máscara de la Tragedia; la iconografía tradicional de Melpómene incluye, además, la representación de una fortaleza, que Cano reinterpreto en clave de actualidad al recrear, si bien en un tamaño tan pequeño que pasa desapercibido, el polémico memorial de la Torre Nueva, levantado, precisamente, frente a Fortea. Junto a Melpómene, aparece Talía, musa de la Comedia, una de las imágenes más bellas del conjunto por la elegante sensualidad que desprende su representación, desprovista de sus habituales atributos con la excepción de la corona de flores que porta. En el centro de la composición se yergue un atlético Apolo, acompañado de una cítara, por su dedicación al mundo de las artes, y una serpiente, por su condición de dios de la Profección. Junto a él, las cuatro musas de la poesía: Euterpe, musa de la Música y la Poesía Lírica, tocando la flauta, instrumento del que era protectora; Polimnia, musa de la Poesía sacra, posando uno de sus dedos sobre la boca,

**50** CANO (1993: 7). HERALDO, «José Luis Cano ajusta cuentas con su propio Parnaso», en *Heraldo de Aragón*, 1 de abril de 1993, p. 39, «Fue una aproximación frívola al tema de Apolo y las musas y me permití alguna broma».

en actitud de meditación; Calíope, musa de la Poesía Épica y la Elocuencia, acompañada de la gran corona que la identifica, y por último Erato, musa de la Poesía Amorosa, que en este caso se representa por medio del dios Eros apuntando con su arco y flechas. Le sigue una reinterpretación de la imagen de Urania, musa de la Astronomía, en la que la habitual túnica azul se transforma en una bóveda celeste sobre la que flotan sus atributos tradicionales, es decir, las estrellas y el globo terráqueo. Sobre su testa, una esquematizada corona de estrellas que Cano aprovecha para representar la bandera de la Unión Europea. En último lugar, Terpsícore, musa de la Danza y del canto coral, tocada con flores y en actitud declamatoria, mientras sostiene con su mano una lira. El decorativismo y la sensualidad que destilaba esta obra se verá, en parte empañado, con el cierre de la cafetería y su posterior reconversión en espacio de oficinas del Servicio de Cultura, cuando la barra, el banco corrido y el mobiliario dieron paso a armarios y mesas de trabajo que no potenciaban la presencia de la obra como sí lo hacía el mobiliario original, pero que tampoco llegaban a eclipsar la fuerza original de este mural que ayer fue testigo del ocio de los zagozanos y que hoy anima el trabajo de sus funcionarios.

91

### *Dos Vanitas para Torreón Fortea*

Muy distinto fue el mensaje que Cano trasladó a las otras dos pinturas que se incluían dentro del proyecto de rehabilitación, en este caso en la zona correspondiente al área administrativa de Fortea, donde, desde diferentes posiciones y usando distintos pretextos, satirizaba sobre la idea de poder y ambición. Este sería el caso del mural realizado para el vestíbulo de la planta noble del edificio<sup>51</sup>, donde Cano sustituía la sensualidad del mundo clásico visto en la cafetería, por el moralismo del concepto barroco de *vanitas vanitatis*, con el que pretendía recordar lo efímero del poder y de la gloria terrenal. Concebido como una especie de collage de imágenes que Cano tomaba prestadas de otras obras, la atención del mural se centraba en el fragmento de un bodegón barroco extraído de *El sueño del caballero* de Antonio de Pereda, obra que, a su vez, se refería también

<sup>51</sup> AMZ, caja 29.452 y 290.453, expediente 99.777/1991.



Vista de la pintura de José Luis Cano en el techo de la caja de escaleras de Torreón Fortea. Colección Ayuntamiento de Zaragoza

92

a la idea de *vanitas*; a su alrededor, el pintor dispuso una serie de motivos que acentuaban el mensaje del mural: una rama de laurel y una greca decorativa, tomada de los restos de la pintura mural neogótica hallados en la zona del Torreón rehabilitada como despacho del concejal del Área de Cultura. Sobrevolando la composición, aparecía la figura de un ángel, que Cano había tomado también de la obra de Pereda, y con la que insistía en la intrascendencia de la gloria y de los honores terrenales en el paso hacia la vida eterna.

Enlazando con una parte de este discurso, Cano afrontaba la realización del tercero de los murales, situado esta vez en el techo de la caja de escaleras, donde la imagen del ángel y el *vanitas vanitatis* barroco daban paso a unas gallinas y a la frase de José María Escrivá de Balaguer «No vueles como un ave de corral, cuando puedes subir como las águilas»; de hecho, *Camino*, la obra por antonomasia de Escrivá de Balaguer, era el punto de partida de esta pintura, concebida en conjunto por Cano y Peropadre<sup>52</sup> como una parodia de las palabras que pronunciara el fundador

<sup>52</sup> Entrevista mantenida con José Luis Cano y Ángel Peropadre el 18 de junio de 2009.



Mural de José Luis Cano en el vestíbulo de la planta noble de Torreón Fortea.  
Colección Ayuntamiento de Zaragoza

del Opus Dei. El pintor ofrecía en la obra un relectura en clave irónica y pictórica de *Camino*, que se materializó en un mural muy sencillo donde, evocando los grandes cielos de los trampantojos barrocos, representaba la vista de un firmamento en el que, en lugar de águilas o ángeles, aparecían tres gallinas disecadas que instalaron junto al mural. A la carga de provocación que albergaba esta chanza, se sumó la decisión de incluir, como parte de la obra, tres animales disecados y el subsiguiente daño que el paso del tiempo ocasionaría en ellos aunque, contrariamente a lo que habían previsto y en el mismo momento en que comenzaron a deteriorarse, fueron sustituidos por tres reproducciones en cartón piedra, que si bien aseguraban la pervivencia del mensaje, también desvirtuaban la idea de deterioro con la que sus autores concibieron esta obra.

## La ciudad que soñó Santiago Arranz

A pesar de toda la labor de rehabilitación y construcción de edificios llevada a cabo durante los años ochenta, el Área de Urbanismo e Infraestructuras seguía adoleciendo, a comienzos de los noventa, de la falta de equipamientos debido al crecimiento experimentado por esta sección desde la llegada de la democracia. En 1991, la situación llevó a sus responsables a elevar una solución donde repetían la que ya se tomara a comienzos de los ochenta, cuando el Centro de Prensa del Mundial de Fútbol de 1982 fue rehabilitado como sede de la Gerencia de Urbanismo; en este caso, lo que los responsables proponían pasaba por construir un edificio anejo a este, en el que se instalaría el Centro de Prensa de Zaragoza como subsele de los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992 para, una vez finalizada la celebración, reconvertirlo en un edificio que complementaría los servicios prestados desde la colindante Gerencia de Urbanismo.

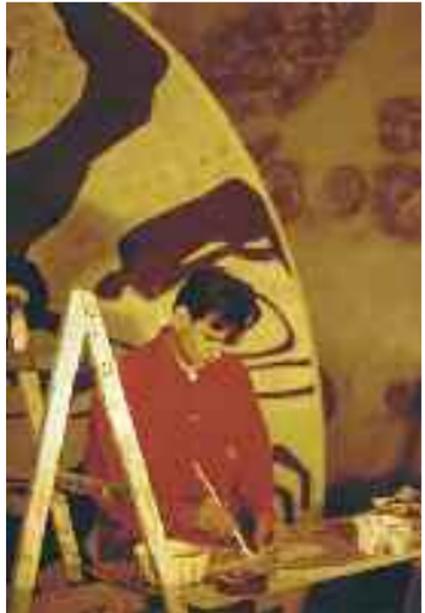
94

Una vez clausurados los Juegos Olímpicos, dieron comienzo las obras de reforma de El Cubo según un proyecto de José María Ruiz de Temiño, donde, además de atender cuestiones puramente técnicas, contemplaba la realización de dos pinturas murales con las que decorar la pareja de cúpulas que pensaba abrir en un falso techo de escayola del que sería despacho del concejal de Urbanismo. Santiago Arranz fue el nombre que propuso el arquitecto como posible autor de esta intervención, basando su decisión, junto a otros aspectos, en la atención que el artista había prestado al tema de la ciudad, asunto más que apropiado para la que iba a ser una de las sedes de Urbanismo<sup>53</sup>:

**53** En 1990, Santiago Arranz había participado en la exposición *Percorso di citta invisibili*, dedicada a *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, con una serie de diez tablas en las que, partiendo de la obra del escritor italiano, ofrecía una poética y personal representación de la ciudad. Al año siguiente, presentaba en la sala Luzán la exposición *Catálogo de ciudades*, donde seguía profundizando en los presupuestos planteados en la anterior exposición. Véanse *Percorso di cittainvisibili. 10 artisti di Aragón (Spagna), Chiesa di Bartolomeo, Venecia, 25 Maggio-22 Luglio 1990. Organizzazione e pubblicazione Diputación di Saragozza, Ayuntamiento de Saragozza e Comune di Venezia, Zaragoza, Diputación Provincial, 1990 y ARRANZ (1991).*



Vista de las cúpulas en el taller de Santiago Arranz para el Cubo (antigua Gerencia de Urbanismo).  
Fotografía de Santiago Arranz



Santiago Arranz durante el proceso de realización de *La ciudad soñada* para el Cubo (antigua Gerencia de Urbanismo)

95

porque es de aquí, porque tiene prestigio internacional, porque es el pintor más joven de la reciente exposición de la Lonja, *Pintores aragoneses desde Goya a nuestros días*, porque en su última exposición en la ciudad hablaba de las «ciudades invisibles», porque ha hecho una buena oferta al Ayuntamiento, muy por debajo de su cotización, porque es un valor seguro... y además es un gran pintor y tiene mucha ilusión (fundamental) en este hermoso y bello proyecto de la ciudad<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> AMZ, caja 209.911, expediente 3.104.274/1992.



Vista de Cúpula I. *La ciudad soñada.*  
Colección Ayuntamiento de Zaragoza



Vista de Cúpula II. *La ciudad soñada*.  
Colección Ayuntamiento de Zaragoza. Fotografías de Santiago Arranz

El 30 de julio de 1992<sup>55</sup> se establecía, de manera oficial, el encargo de esta obra que Arranz enfocó como la representación del concepto de ciudad ideal, interpretada como un anhelo universal con la intención de transmitir un mensaje global, de valor atemporal y sin límites geográficos, en el que todos pudieran verse reflejados. Una vez delimitado el tema, el artista se dispuso a dar forma a estos dos murales partiendo de la experiencia creativa de *Abecedario*, ya señalada en la obra de Morlanes, y que se tradujo en un vocabulario de 72 formas, clasificadas en cuatro grandes grupos (figuras humanas, flora, fauna y objetos de la vida cotidiana) en los que Arranz aplicó una estética inspirada en las civilizaciones de la antigüedad. Tras hacer una selección de los iconos creados, Arranz dio forma a la ciudad soñada en *Cúpula I* y *Cúpula II*, concebida como el escenario de la vida, de deseos y temores, habitada por una sociedad armónica basada en la convivencia entre sus habitantes y la reconciliación y posterior unión del ser humano con la fauna y la vegetación<sup>56</sup>. De la combinación que hace de todas estas formas, surge un espíritu vitalista y lúdico que roza lo onírico o circense: entre los personajes que recorren la obra aparecen equilibristas, contorsionistas, personajes bailando, jugando sobre una gacela-balancín o trepando por los árboles, una mujer embarazada con la que se representa la vida o una pareja como símbolo del amor. Realizadas en negro y almagra, estas figuras se extendían a lo largo y ancho de la cúpula, sobre un fondo neutro de color ocre en el que Arranz aplicó pequeñas hojas cuadradas de papel de aluminio que dibujaban una trama que sugería la retícula de una ciudad. Todo ello establecía un ritmo sinuoso, potenciado por la propia curvatura del soporte, que parecía evocar la fluida narración de Calvino en sus ciudades invisibles, llevando, en este caso al espectador, por un recorrido ágil e intrincado a lo largo de la urbe.

La misma situación de falta de espacio que condujo en 1992 a la remodelación de El Cubo, ha vuelto a padecerse en la Gerencia de Urbanismo durante los últimos años. La solución a esta situación llegó en 2008 con el

<sup>55</sup> AMZ, Libro de Actas del Pleno Municipal del Ayuntamiento de Zaragoza, julio de 1992, p. 1106.

<sup>56</sup> ARRANZ (1994: 11).

trasladado de este servicio al Seminario Metropolitano y el consiguiente abandono de El Cubo, cedido a las Cortes de Aragón para ubicar la Cámara de Cuentas, un cambio que en nada ha afectado a las cúpulas de Arranz que siguen presidiendo el mismo emplazamiento para el que fueron pintadas.

### **Un caso singular: la pintura mural de José Manuel Broto para el Pabellón de Aragón de la Exposición Universal de Sevilla 92**

No se trataba de un edificio institucional, ni era tampoco un espacio administrativo; sin embargo, el que fuera Pabellón de Aragón con motivo de la Exposición Universal de Sevilla 92 sí que cumplía una evidente función representativa que se entremezclaba con el aspecto cultural. En 1986, con la elección de España como nación anfitriona de la Exposición Universal de 1992, se abría la posibilidad de mostrar al mundo la transformación experimentada por el país en sus dieciséis años de joven democracia. Para los responsables políticos de las comunidades autónomas, y centrándonos en nuestro territorio, la participación en esta muestra universal permitía colocar a Aragón en un gran escenario de repercusión internacional, de ahí la necesidad de lanzar una imagen dinámica, alejada de los tópicos y comprometida con el siglo XXI. Los medios de que disponían para alcanzar este cometido eran, obviamente, la arquitectura del pabellón que representaría a Aragón y el contenido de la exposición allí desarrollada<sup>57</sup>. José Manuel Pérez Latorre fue el arquitecto elegido para su diseño, que basó en la idea de una caja translúcida concebida en su interior «como una gran bóveda, refugio natural del hombre, que se presenta frente al artificio, como elemento que restablece el equilibrio entre la tecnología y el ser»<sup>58</sup>. Obviamente, el pabellón no solo debía albergar una carga simbólica, sino que además tenía que resultar funcional, lo que se traducía en un es-

99

<sup>57</sup> Para conocer el contenido de la muestra, remitimos a la consulta de VÁZQUEZ (1992).

<sup>58</sup> GALLEGO, Mariano, «El interior simula una bóveda, refugio natural del hombre», en *Heraldo de Aragón*, 9 de enero de 1990, p. 6.

pacio organizado en cuatro alturas, adaptado a las distintas necesidades que demandaba su uso, construido con materiales actuales pero sin olvidar aquellos que tradicionalmente habían formado parte de la arquitectura aragonesa, como eran el alabastro, la cerámica vidriada y la piedra negra de Calatorao.

Aun siendo una construcción de naturaleza efímera, la pintura mural iba a jugar también un papel relevante en la configuración de la imagen interior del pabellón: el techo, que reproducía la mitad de una bóveda de cañón, estaría revestido con un mural que se prolongaría por uno de los laterales del pabellón, quedando encajado entre los dos muros de alabastro. Además de integrarse en el marco arquitectónico, la pintura pasaba a convertirse en una pieza protagonista dentro del edificio hasta el punto que, en palabras del propio el arquitecto, «no es posible adivinar si todo el edificio ha sido construido para encerrar esta magnífica pintura o esta es simplemente la cubierta natural que engloba todos los contenidos posibles»<sup>59</sup>. Su autor no sería otro que José Manuel Broto, una elección que Pérez Latorre basaba en la experiencia compartida en el Teatro Principal y, muy especialmente, en la repercusión que el pintor gozaba en el panorama artístico nacional e internacional y que le convertía en un candidato idóneo para construir la imagen de Aragón que se quería exhibir en este gran escaparate.

A la hora de elaborar el discurso contenido en la obra, el planteamiento de Broto fue «[...] conversar con el espíritu de Aragón y plasmar sensaciones de estados de ánimo, [...] los valores más positivos de Aragón, los de su espiritualidad»<sup>60</sup>. Este argumento quedaría reflejado en un mural compuesto por 34 placas de madera pintadas con acrílico y realizado, ante la imposibilidad de pintar la obra en conjunto, de manera fraccionada, es decir, placa a placa, que serían montadas, una vez concluida

<sup>59</sup> PÉREZ LATORRE (1992a: 39).

<sup>60</sup> ANÓNIMO, «Sentido espiritual de la obra de Broto», en *Heraldo de Aragón*, 3 de febrero de 1992, p. 3.

<sup>61</sup> MARTÍN, Santiago, «Biel acusa al pabellón de España de no apoyar a los autonómicos», en *Heraldo de Aragón*, 6 de marzo de 1992, p. 5.



José Manuel Broto. Detalle del mural en la bóveda del Pabellón de Aragón de la Exposición Universal Sevilla 92. Fotografía de Gobierno de Aragón

la construcción del pabellón<sup>61</sup>. A lo largo de sus 170 m<sup>2</sup> de superficie, condicionado por las especiales características del soporte y con la intención de potenciar el vínculo existente entre la obra y el marco arquitectónico, Broto desarrolló una abstracción que discurría, como si de una cascada se tratara, hacia la parte inferior del mural, hasta donde la fuerza de la gravedad había arrastrado la pieza geométrica que completaba la composición de la obra. La sintonía establecida entre el mural y el edificio se vio favorecida, también, por la utilización de una gama cromática semejante al que mostraban los materiales empleados por el arquitecto en la construcción del pabellón; el fondo azul evocaba el cielo aragonés, al tiempo que establecía un paralelismo con las tejas azules que formaban la cubierta del pabellón y con las planchas de revestimiento, también azules; el ocre representaba las tierras de Aragón y enlazaba con la calidez emitida por el alabastro al ser traspasado por la luz del sol.

La pintura de Broto se convirtió en uno de los emblemas de este espacio, pero ¿qué iba a ser del pabellón y del mural tras su clausura? En un principio, se había previsto trasladar la construcción a Zaragoza para situarla junto a la Feria de Muestras y convertirla en una sala de exposiciones<sup>62</sup>; sin embargo, el elevado coste de la operación hizo que la DGA decidiera dejarla en Sevilla tras venderla por una peseta a Partecsa, quien a su vez cedió el edificio a la Junta de Andalucía con el fin de instalar el Museo de Ciencias Naturales de Sevilla<sup>63</sup>. El museo no se llevó a cabo y el edificio quedó abandonado<sup>64</sup>. Un destino distinto, aunque también incierto, le esperaba a la pintura mural: tras desmontarla se trajo a Zaragoza, donde quedó almacenada a la espera de ser instalada en un futuro Museo de Arte Contemporáneo de Aragón que nunca llegó a materializarse<sup>65</sup>. Mientras tanto, el pabellón continuaba abandonado en Sevilla hasta que

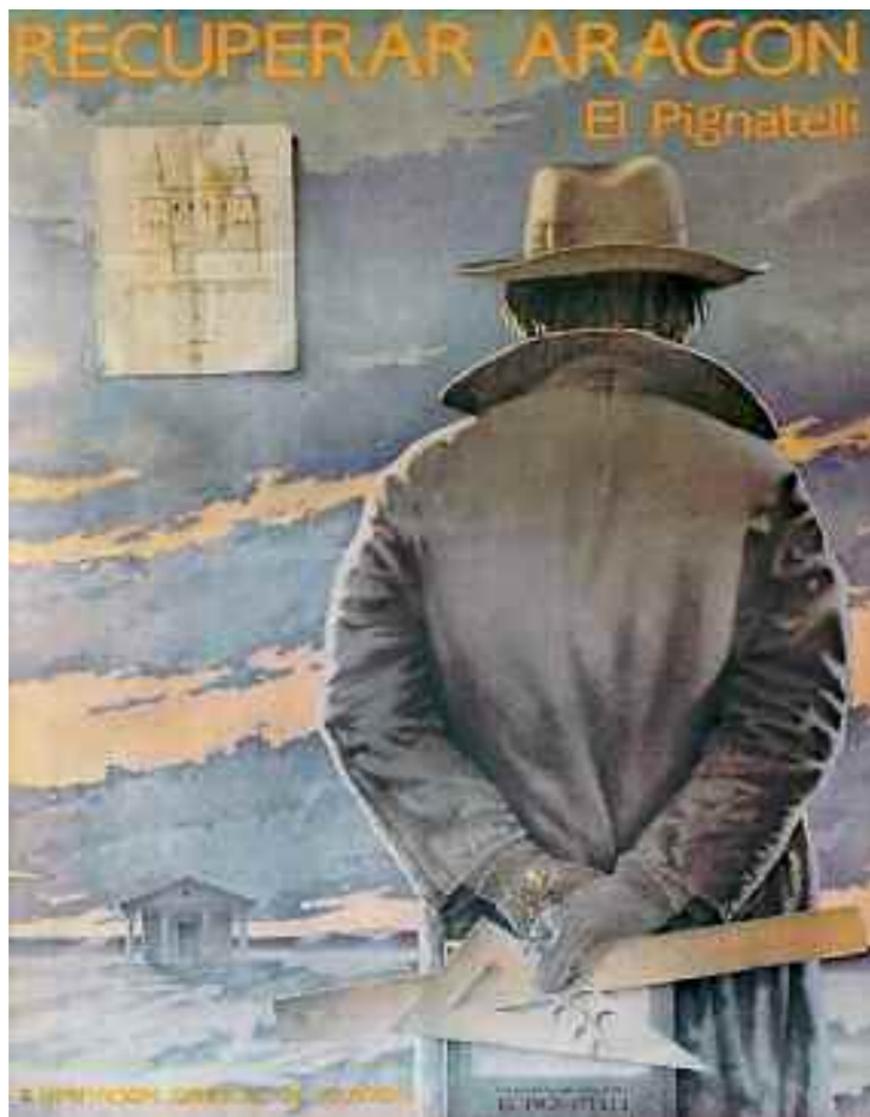
<sup>62</sup> S.M., «El edificio se trasladará a la Feria de Muestras», en *Heraldo de Aragón*, 6 de marzo de 1992, p. 5.

<sup>63</sup> <[http://www.expo92.es/pabellon/44\\_pabellon\\_aragon](http://www.expo92.es/pabellon/44_pabellon_aragon)>.

<sup>64</sup> GORDÓN, Juan A., «El antiguo Pabellón de Aragón alberga un bar con *karaoke*», en *Heraldo de Aragón*, 20 de agosto de 1993, p. 5.

<sup>65</sup> *Ibíd.*

en marzo de 1998 y un día antes de su derribo, la Confederación Regional Empresarial de Aragón, que había participado económicamente en su construcción, lo adquirió por una peseta a la Sociedad Isla Mágica, para trasladarlo posteriormente a la zona de Ranillas de Zaragoza y convertirlo en su sede central, según un proyecto de adaptación encargado a Pérez Latorre. Seis años después de la celebración de la Expo, la realidad era bien distinta para sus dos protagonistas; el oscuro futuro del pabellón finalmente se había aclarado gracias a la intervención de la CREA, mientras que el brillante destino del mural se había truncado para terminar almacenado en una nave donde todavía permanece olvidado. A pesar de su distinta deriva, una y otra obra comparten hoy día una misma realidad, la de verse desvirtuadas respecto a la que fue su concepción unitaria original. El amplio y luminoso interior del pabellón, presidido por la pintura, ha dado paso a un espacio funcional compartimentado y adaptado a las necesidades de un gran centro de oficinas. El caso del mural es bien distinto puesto que su vida fuera del vientre que lo alojó es un objetivo difícil de conseguir; sus grandes dimensiones y su característico formato, ambos determinados por la arquitectura para la que fue creado, dificultan en gran manera su realojo en otro edificio, que debería reunir características de altura y tamaño semejantes a las del pabellón. Hoy por hoy, esa posibilidad es harto improbable por lo que el mural que realizó Broto, una de las grandes obras de pintura mural impulsadas por el ente público en Aragón,



Cartel de Jorge Gay sobre la campaña de rehabilitación del Pignatelli como sede de la Diputación General de Aragón

tendrá que continuar esperando en un almacén mientras duerme el sueño de los justos.

## Jorge Gay, el pintor de murales

Cuando se hace un repaso al panorama artístico aragonés de la democracia, Jorge Gay es uno de los nombres indispensables que no puede faltar y, más aún, cuando hablamos de pintura mural<sup>66</sup>. Él ha sido y sigue siendo el pintor de murales por antonomasia, dada la cantidad de encargos recibidos en Zaragoza y, también, fuera de ella, lo que ha hecho que su obra esté presente en los más importantes escenarios de la cultura y de la política, pero también en aquellos ámbitos de uso cívico o religioso, sin olvidarnos de restaurantes, corporaciones u otros lugares de propiedad privada, alejados ya de la solemnidad de los primeros. *Pintura para una arquitectura o la inquietante e innecesaria mano*, realizada en 1986 para el Teatro Principal, fue la obra con la que Gay se embarcó en la práctica del mural, iniciando un largo trayecto que se prolonga hasta la actualidad, con el pintado en 2010 para la parroquia de Nuestra Señora de Nazaret en Zaragoza. A lo largo de los casi veinticinco años que separan una y otra obra, Gay ha dado vida a más de una docena de murales que, vistos en su globalidad, y sin entrar a valorar aspectos artísticos, concentran los distintos periodos que ha atravesado Gay a lo largo de su trayectoria, ofreciendo, en definitiva, un completo recorrido que nos conduce a través del crecimiento artístico del pintor y del conjunto de su obra; en cada uno de sus murales se vislumbran los cambios experimentados por su pintura, al mismo tiempo que nos permite ser conscientes de las constantes que pueblan sus trabajos, aquellos elementos que se repiten en sus lienzos y murales, hasta perpetuarse y pasar a convertirse en una seña de identidad de su producción.

105

<sup>66</sup> PÉREZ LATORRE (2003: 175-181).

No es esta dedicación, ni mucho menos, un acontecimiento fortuito o opinado. De hecho, su vinculación con la práctica del mural comenzó durante su periodo de formación en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona y, posteriormente, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde tuvo la oportunidad de cursar la especialidad de Pintura Mural bajo la tutela de Manuel López Villaseñor, considerado uno de los autores más importantes en esta materia. Su contacto con la pintura mural se intensificaría durante los años siguientes, gracias a la beca del Ministerio de Asuntos Exteriores, que le permitió prolongar su formación como pensionado en la Real Academia de Bellas Artes de Roma entre 1977 y 1979. Tras su vuelta a Zaragoza, las circunstancias que favorecían el auge de la pintura mural, señaladas ya al comienzo, resultarían esenciales para que Gay pudiera poner en práctica todo lo aprendido, lo visto y experimentado hasta entonces. Así, durante los años siguientes, el pintor iba a recibir importantes encargos, que llegaban de la mano de algunos de los más importantes arquitectos del momento, con los que volvería a repetir experiencia en proyectos posteriores; en concreto, Jorge Gay ha formado tándem profesional con José Manuel Pérez Latorre (Teatro Principal, 1986; Auditorio de Zaragoza, 1993, y La Zaragozana, 1997); con Luis Franco y Mariano Pemán (Cortes de Aragón, 1987 y Teatro Reina Sofía de Zuera, 1988); con José María Valero (Delegación de Gobierno, 1992; parroquia de Nuestra Señora de Nazaret 2010); con Joaquín Sicilia (CDM Ramiro Solans, 1990) y Alejandro Cañada (Fundación Amantes de Teruel, 2004-2005)<sup>67</sup>; algo que viene a explicar el considerable número de murales que realizó durante el periodo aquí estudiado y la categoría de los lugares en los que trabajó. El hecho de que su nombre pronto pasara a quedar asociado a la pintura mural, favoreció la llegada de nuevos encargos, al margen ya de proyectos arquitectónicos. Nos referimos a la pintura *Días de vino y flores* para la Crepería Flor (1994); *El encuentro* (1995) para la Sala de Protocolo del Ayuntamiento de Zuera; *Aragón, el sueño sostenido y el anhelo armónico* (2001), el gran mural para la escalera de Presidencia del Gobierno de Aragón; *Día*

<sup>67</sup> GAY, MARTÍNEZ DE PISÓN (2008).

de fiesta (2007) para el Grupo Vidrala en Llodio (Álava); *Los Alegres resquicios del sol* (2008) para la Fundación Virgen del Pueyo en Villamayor; o *El lugar de los sueños* (2009), integrado por dos murales para el Centro Aragonés de Barcelona.

## **Un dibujo con vocación de mural: El hombre que fumaba Ideales**

Antes de continuar hablando sobre la producción mural de Gay, es necesario hacer un alto para referimos a un gran dibujo, *El hombre que fumaba Ideales* con el que el pintor culminaba la ambiciosa producción que venía desarrollando desde finales de los setenta<sup>68</sup>. Situado a medio camino entre la etapa del Gay dibujante y la del Gay muralista, este trabajo debe ser considerado como una obra de transición, como un dibujo con vocación mural que no hacía sino anunciar la dirección que muy poco tiempo después iba a tomar su trayectoria.

107

- <sup>68</sup> Esta obra era la culminación de una etapa artística consagrada al dibujo, iniciada en Segovia en 1976 con la trilogía *Rilke* y desarrollada en Roma, donde la contemplación de las ruinas clásicas y las creaciones de los grandes maestros dejaron una profunda huella en la concepción de estos dibujos. En ellos, donde encontramos ecos del surrealismo o de la pintura metafísica, Gay creaba auténticas escenografías en las que combinaba arquitecturas de aire clásico con paisajes oníricos. Recomendamos la consulta de MÉNDEZ (1984).
- <sup>69</sup> Tras su finalización, tuvo lugar la presentación de esta obra, celebrada en el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón entre el 2 y el 15 de octubre de 1984, exhibiendo el mural, los bocetos y un vídeo sobre el dibujo y la vida de Gay en el Pignatelli, con guión de Gonzalo de Diego e imágenes de Javier y José Antonio Jarque. DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., «Jorge Gay y 'El hombre que fumaba Ideales'», en *Heraldo de Aragón*, 30 de septiembre de 1984, p. 27; REDACCIÓN, «Presentación de 'El hombre que fumaba Ideales', de Jorge Gay», en *Heraldo de Aragón*, 2 de octubre de 1984, p. 18; REDACCIÓN, «Presentación de 'El hombre que fumaba Ideales', de Jorge Gay» en *Heraldo de Aragón*, 3 de octubre de 1984, p. 15; AZPEITIA, «Un mural de Jorge Gay», en *Heraldo de Aragón*, 4 de octubre de 1984, p. 16; ARANDA, Joaquín, «El hombre que fumaba Ideales», en *Heraldo de Aragón*, 4 de octubre de 1984, p. 16.





*El hombre que fumaba Ideales* de Jorge Gay en el Pignatelli-Gobierno de Aragón

Su historia arranca en 1982, cuando el pintor se planteó la realización de esta obra, que comenzó en el verano de 1983 y finalizó en abril de 1984<sup>69</sup>, dando forma, a lo largo de ese tiempo, al trabajo más ambicioso y relevante de su producción hasta el momento y uno de los más importantes de su carrera. *El hombre que fumaba Ideales* era un gran dibujo de 2,44 x 5,10 m realizado con pintura al agua, pastel, carbón, grafito y lápiz de color sobre papel acartonado sujeto a tabla. Desde el punto de vista técnico, no cabía duda de que se trataba de un dibujo, pero su concepción, inspirada en el cartón preparatorio que Rafael Sanzio hizo para *La Escuela de Atenas*, apuntaba ya hacia la incipiente pintura mural que se vislumbraba en el horizonte de su carrera. En cierto modo, era como si Gay estuviera anunciando que después de este dibujo, de este cartón, el siguiente paso correspondería ya a la realización del mural.

110 Haciendo gala de un dibujo sumamente preciosista, Gay presenta en medio de una evocadora escenografía la imagen de un anciano pintor y un joven que sostiene un paquete de Ideales, ambos dos inmersos en un escenario de aire melancólico formado por un paisaje de ruinas clásicas, devoradas por una frondosa vegetación que, a su vez, se convierte en pasto para el rebaño de ovejas que acompañan a los dos personajes bajo la luz del atardecer. Este paisaje, claramente influido por el concepto de ruina romántica de John Ruskin, es en realidad una reflexión sobre el paso del tiempo a través de los diferentes elementos que componen la escena: la contraposición de la juventud y de la vejez y las ruinas de grandes monumentos cubiertas de vegetación. La fugacidad del tiempo, de la vida, en definitiva, queda evocada, del mismo modo, en elementos tan sutiles como el cigarrillo que se va consumiendo, el desvanecimiento del humo del zeppelin que sobrevuela la escena, la idea de ocaso, reflejada en el atardecer o, incluso, en el uso de un soporte frágil como el papel, que contribuye a intensificar este sentido de lo efímero, de lo perecedero.

La obra ofrece, además, una segunda lectura, cargada de implicaciones y de recuerdos personales del pintor; que concibió este dibujo como un reconocimiento a Crisanto Gay, su padre, fallecido durante el proceso de realización del dibujo. Los personajes que antes interpretábamos como una referencia a la vejez y la juventud, adquieren ahora identidad: el an-

ciano es Crisanto Gay mientras que el joven es el propio Jorge Gay. Ambos quedan unidos en esta obra, donde el pintor pretende homenajear a la figura de su padre como el referente vital con el que, además, descubrió su pasión por el oficio de la pintura. De la misma manera, esta obra quería ser un recuerdo, una mirada nostálgica de su paso por el Pignatelli, donde Gay vivió junto con su familia, al desempeñar su padre el cargo de inspector de Maestros del centro. Este vínculo, que pareció romperse con la marcha de la familia Gay y el posterior cierre del Hogar, se recuperó en 1984 con la participación del pintor en el equipo de rehabilitación del inmueble, y se reforzó en 1986 con la adquisición de *El hombre que fumaba Ideales*. Concretamente, fue en 1986, y dentro de la política de adquisición de obras de la DGA, cuando se le solicitó a Manuel García Guatas, director general de Patrimonio Cultural de la DGA, un informe en el que evaluara la citada obra con la intención de proceder a su compra. En su respuesta, García Guatas apoyaba esta iniciativa «tanto por el trabajo preparatorio, cuyos bocetos pudimos contemplar en su momento, como por los logros artísticos [...]»<sup>70</sup>, valoración que fue contestada con la adquisición del dibujo que, tras adherirlo a un soporte y cubrirlo con un cristal protector, se instaló en la escalera del pabellón central del Pignatelli, donde permanece actualmente. III

### **La figuración de Jorge Gay y la abstracción de José Manuel Broto, dos testimonios de la pintura aragonesa contemporánea en el Teatro Principal**

El Teatro Principal de Zaragoza, la instalación teatral más antigua e importante de la ciudad, nacido en 1798 y fuertemente reformado en el siglo XIX y XX, se encontraba sumido, a comienzos de los años ochenta del siglo XX, en un periodo de decadencia. Conscientes de esta situación y dentro de la política de acercamiento de la cultura a la sociedad, el Ayun-

<sup>70</sup> Archivo General del Gobierno de Aragón, signatura 12.346, expediente 23/1986.

<sup>71</sup> V.V.AA. (1985: 20-22).

tamiento decidía, en 1981, municipalizar la gestión del Teatro Principal bajo la fórmula de un Patronato público<sup>71</sup>. El primer paso para devolverle su posición privilegiada como espacio cultural era llevar a cabo una rehabilitación integral del edificio, oportunidad que surgió en 1984, cuando el MOPU creó el Plan de recuperación de Teatros, entre los que se incluyó el Principal de Zaragoza<sup>72</sup>. José Manuel Pérez Latorre sería la persona designada por el Ministerio para llevar a cabo las obras pertinentes. Junto a los aspectos estrictamente arquitectónicos, encaminados a resolver cuestiones estructurales y a modernizar zonas desfasadas, poco adecuadas ya para su uso, Pérez Latorre incluyó la realización de dos pinturas murales con la intención de sumar dos testimonios del arte actual a los conjuntos pictóricos preexistentes. Jorge Gay y José Manuel Broto, representantes de la joven figuración y abstracción aragonesa, fueron los artistas elegidos por el arquitecto para realizar estas dos obras que se localizarían en la zona de camerinos y en el vestíbulo.

112

### *Jorge Gay y la huella de la posmodernidad: Pintura para una arquitectura o la inquietante e innecesaria mano*

Cuando José Manuel Pérez Latorre propuso a Jorge Gay la realización de la obra para el Principal, este era uno de los jóvenes pintores más prometedores del momento, con una sólida formación artística de base académica enfocada, según ya hemos comentado, hacia la pintura mural, lo que hacía de Gay un candidato idóneo. La zona reservada a los actores, profundamente reformada tras la intervención de Pérez Latorre, fue el emplazamiento elegido para esta obra de clara naturaleza posmoderna y considerable complejidad, repleta de referencias artísticas que la convierten en uno de los testimonios más significativos de la pintura mural en Zaragoza. En concreto, la obra se situaría en un espacio situado frente a los camerinos, concebido como una especie de ágora a la que Gay debía

<sup>72</sup> Para conocer en qué consistió el proyecto arquitectónico, recomendamos la lectura de PÉREZ LATORRE (1986), *Teatro Principal de Zaragoza. Reforma y Restauración*, Zaragoza, Área de Cultura y Acción Social, Excelentísimo Ayuntamiento de Zaragoza, 1987; PÉREZ LATORRE (1992b).

transferir, por medio de su obra, una atmósfera inspiradora que motivara a los actores antes de salir a escena.

En respuesta a las reducidas dimensiones del lugar en el que se iba a ubicar, Gay planteó la pintura como una especie de trampantojo con el que ampliar la sensación espacial del mismo e integrarla, al mismo tiempo, en el marco arquitectónico por medio de un *trompe l'oeil* que hacía coincidir las líneas de encofrado de la arquitectura recreada con las de la arquitectura real, efecto que, sin embargo, desapareció cuando, al instalar el mural, una pequeña moldura interrumpió la confluencia entre pintura y arquitectura. Influido aún por su reciente estancia en Italia, presente en todos y cada uno de los detalles de esta obra, y atendiendo a esta necesidad de ampliar visualmente el espacio, Gay concibió el escenario como una vista frontal, abierta al mar, en la que recreó una Venecia inventada, poblada por un grupo de personajes que distribuyó a lo largo de un puerto, flanqueado por magnos conjuntos arquitectónicos. La pintura de puertos de Claudio de Lorena, la arquitectura fascista italiana y la posmoderna de Aldo Rossi<sup>73</sup>, junto con la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, son las cuatro referencias presentes en la configuración de este gran escenario, de horizontes infinitos y arquitecturas fuertemente geometrizadas que exhalan un halo de misterio y cierto surrealismo que intensifica la sensación de inquietud que transmite la escena. A estas referencias, había que sumar la del mundo clásico, presente a través de los distintos elementos escultóricos que jalonan la composición y que traen ecos de su etapa anterior.

113

A lo largo de este escenario, y rompiendo con la regla clásica de unidad de tiempo, acción y lugar, Gay distribuye múltiples y pequeñas escenas, inconexas entre sí. Es la huella de la posmodernidad, que se evidencia en el considerable conjunto de citas artísticas a las que recurre el pintor para

<sup>73</sup> Durante su estancia en Italia, Jorge Gay conoció la obra del arquitecto italiano, que dejó huella en el artista, tal y como también podemos comprobar en *Homenaje a Marín Bagüés I*, donde aparece el Teatro del Mundo construido por Rossi en 1979 para la sección de Arquitectura y Teatro de la Bienal de Venecia. Este mismo detalle aparece en el mural del Teatro Principal, concretamente en la maqueta ardiendo que sostiene la figura masculina situada en el lateral izquierdo.





*Pintura para una arquitectura o la inquietante e innecesaria mano,*  
en la zona de camerinos del Teatro Principal. Colección Ayuntamiento de Zaragoza

construir estas figuras, y que no son más que una excusa para representar aquellas imágenes de la Historia del Arte que siempre le han obsesionado y que ahora pretende reelaborar en este mural, que nace con la vocación de ser un homenaje a las artes en su totalidad. La composición se abre con un personaje de aire clásico que carga a sus espaldas una escultura, usando una imagen idéntica para cerrar la representación, y que viene a ser, en ambos casos, una metáfora del actor y del personaje con el que debe fundirse durante la representación; próximo a él, un personaje porta una pequeña maqueta del Teatro del Mundo de Aldo Rossi, consumiéndose entre las llamas, que representan no el fuego devastador sino la pasión del teatro. La sucesión de escenas continúa con la pareja integrada por un soldado y una escultura que, extrañamente, está herida. La sangre del puñal, la herida sangrante de la espalda y la roja vestimenta del guerrero hablan de la pasión convertida en tragedia que inmortalizó el teatro griego. Y al igual que en la tragedia griega, no podemos ver sus rostros, ocultos por una férrea máscara, en el caso del soldado, y de un gesto cabizbajo de derrota en la escultura, lo que convierte al humano en un ser  
116 inexpressivo cercano a la idea de escultura, mientras que la escultura se humaniza a través de la herida y su postura de abatimiento. El tercer elemento que integra el conjunto es la mesita de aire clásico que Gay toma de la biblioteca pública de Estocolmo diseñada por Gunnar Asplund.

La representación continúa en la mesa de mármol situada junto a estos dos personajes, donde Gay ha incluido notables referencias: sobre ella aparecen tres máscaras, en alusión a los géneros teatrales, que el pintor toma de *El Triunfo de Venus*, de Bronzino, mientras que bajo la mesa incluye una serie de detalles sacados del *San Sebastián* de Mantegna conservado en el Louvre, concretamente los pies atados sobre un pedestal, que pertenecen al santo, convertidos para la ocasión en escultura. En el centro de la composición se representa la vida, la alegría y la inocencia, encarnada en los niños Federico (sentado junto a la caja de mariposas), hijo de José Manuel Pérez Latorre, y Juan (de pie), sobrino del pintor. Es esta la imagen más amable de toda la obra, en contraposición a la escultura que se sitúa junto a ellos, la más enigmática del conjunto con la que Gay da título a la obra: una escultura sin cabeza, que porta en su mano un pez y sobre su pecho una mano, y que volverá aparecer en los murales realizados para

las Cortes de Aragón y para la escalera presidencial del Gobierno de Aragón. Junto a ella, un misterioso personaje masculino visto de espaldas que ya había aparecido en el cartel que diseñó para la campaña de restauración del Pignatelli y en algunos dibujos de su periodo anterior; del mismo modo, y aunque en este caso aparezca de frente, también se puede poner en relación con el joven protagonista de *El hombre que fumaba Ideales*, sin que esto signifique que se trata de un autorretrato de Gay en el Principal. Le sigue una mujer de porte barroco, creada a partir del retrato de *Santa Águeda* de Francesco Guarino y un detalle de *El Parnaso* que Rafael pintó para la Estancia de la Signatura, en concreto la máscara que Talía sostiene junto a Urania y que Gay introduce aquí entre los paños de la mártir; Tragedia y Teatro, unidas una vez más, de la mano del martirio de Santa Águeda y de la máscara que porta la musa griega. Para finalizar, la escena se cierra con la imagen de una niña (Leonor, sobrina del pintor) que, con gesto hierático y categórico, señala al infinito, mientras a sus espaldas, un personaje cruza el umbral de la puerta cargando sobre sus hombros una escultura que enlaza con aquella otra que abría la composición. A la hora de estampar su firma, Gay volvió a hacer un último guiño a los grandes maestros de la pintura, recurriendo a una discreta nota de papel, localizada en el lateral inferior izquierdo donde adjuntaba una cita del poeta Ezra Pound, enterrado en Venecia. 117

Con esta rica suma de referencias y el modo en cómo las elabora, Gay configura una obra muy personal de marcada complejidad, sin duda, una de las mejores de las realizadas a lo largo de su carrera, con la que afianzó su presencia en el panorama artístico de la ciudad y, especialmente, en el ámbito de la pintura mural. Fue, además, la primera colaboración entre el arquitecto y el pintor; a partir de la cual se estableció una relación profesional que ha fructificado en los diversos murales que Gay ha realizado para algunos de los proyectos arquitectónicos dirigidos por Pérez Latorre.

### *Zaragoza, la abstracción de José Manuel Broto en el Teatro Principal*

Junto a la figuración, la abstracción también tuvo un espacio dentro de la remodelación del Principal a través de la colaboración del pintor José Manuel Broto, considerado ya entonces un valor de la creación ar-





*Zaragoza* de José Manuel Broto en el vestíbulo del Teatro Principal.  
Colección Ayuntamiento de Zaragoza. Fotografía de Daniel Marcos

tística nacional del momento. Aunque se trataba de su primer encargo de pintura mural, esta no era, ni mucho menos, una proposición ajena a su práctica artística, caracterizada por las obras de gran formato y, casi se podría decir, con vocación mural. De hecho, en nada se diferenciaba este encargo de lo que era su trabajo habitual al tratarse, en definitiva, de un gran lienzo pintado con acrílico que posteriormente se iba a adherir al muro del vestíbulo del Principal. Continuando con los planteamientos artísticos que estaba desarrollando en aquellos momentos, entre los años 1985 y 1987<sup>74</sup>, Broto proponía para este mural una abstracción de ascendencia informalista, con ecos de la pintura de Tàpies, en la que introducía una serie de motivos con reminiscencias figurativas que se repetían, una y otra vez, en sus creaciones. Haciendo uso de su habitual paleta de colores, a base de marrón, pardo, beige, rojo y negro, Broto dio forma a esta gran composición abstracta donde, valiéndose de la inmediatez, la gestualidad y el azar, creó un fondo de apariencia turbulenta, donde se superponían intensos, largos y sinuosos brochazos, junto con el constante deslizar de la pintura que libremente fluía sobre la superficie; era lo irracional, la cara oculta, la intuición que tenía que competir para salir del subconsciente y hacerse patente a través de esta pintura directa y que, sin ambages, se enfrentaba al pensamiento racional, contenido y pragmático. Sobre este mar revuelto de pintura y gestos, Broto disponía algunos de los elementos figurativos más representativos de su obra, motivos vegetales, líneas ondulantes que recorrían la superficie de la obra o sus características estructuras geométricas que nos hablan de lo cartesiano, de lo rígido o comedido. Las formas geométricas de trazo firme se comunican con las líneas orgánicas nacidas del gesto libre, mientras que el negro profundo se funde con un brillante rojo sangre: la creación súbita se da la mano con el trabajo reflexivo, sin que el uno llegue a dominar sobre el otro. Como única concesión a Zaragoza, Broto incluyó el escudo de la ciudad y la representación del cauce del río Ebro a su paso por la misma, expresado en la gran línea roja que atraviesa el mural y que concentra la fuerza contenida en esta composición. Este juego de contrarios, de lo ra-



*Zaragoza* de José Manuel Broto en el vestíbulo del Teatro Principal.  
Colección Ayuntamiento de Zaragoza

121

cional frente a lo visceral, que Broto plantea en el mural, así como en otras obras del mismo periodo, nos remite a la filosofía oriental, que habla de la necesidad de dejarnos llevar por la intuición y lo inconsciente, al mismo tiempo que reconoce la interconexión entre principios opuestos como una de las claves para alcanzar el equilibrio. Esta confluencia de principios contrarios se puede hacer también extensible a la convivencia entre el lenguaje abstracto de la obra y la arquitectura clasicista del vestíbulo que la acoge y que la muestra, a diferencia de la que realizó Gay, a todos aquellos que acuden al teatro.

### **La estancia del guardián y la llegada de la luz, una alegoría de la democracia en las Cortes de Aragón**

Una de las grandes cuentas pendientes en la Zaragoza de los ochenta era la recuperación del degradado patrimonio histórico que por aquel entonces atesoraba la ciudad, siendo la Aljafería la gran excepción por encontrarse inmersa en un largo proceso de restauración, iniciado en 1947

de la mano de Francisco Íñiguez Almech. El palacio musulmán había sido propiedad del Estado hasta la firma de la «Operación Cuarteles», pasando entonces a manos del Ayuntamiento de Zaragoza, que autorizó, de modo temporal, la instalación de las recién creadas Cortes de Aragón en la Aljafería. Mientras tanto, era necesario encontrar una sede donde alojar de manera permanente el órgano del Poder Legislativo, de manera que el 14 de junio de 1983<sup>75</sup>, el presidente de las Cortes dictó una resolución por la cual se creaba una comisión, formada por un grupo de profesionales y de representantes de los distintos grupos parlamentarios, que se encargaría de estudiar las opciones más adecuadas para albergar esta función. Precisamente, la Comisión de Estudio<sup>76</sup> se pronunció a favor del palacio musulmán: este «era el lugar adecuado porque Aragón mismo estaba presente en todos sus muros, en sus arcos y en sus sombras»<sup>77</sup>, en palabras de Antonio Embid, primer presidente de las Cortes de Aragón. Una situación semejante la había protagonizado la DGA ese mismo año al escoger el Hogar Pignatelli, propiedad de la DPZ, para instalar el Gobierno de Aragón, y también como en este caso, las Cortes y el Ayuntamiento llegaron en 1985 a un acuerdo por el cual el consistorio le cedía en uso una parte del palacio que, en 1994, se ampliaría al resto del inmueble<sup>78</sup>.

En febrero de 1985, el arquitecto Ángel Peropadre, que había continuado con las obras de restauración del edificio tras el fallecimiento de Íñiguez Almech en 1982, redactó un primer proyecto de instalación de las Cortes, aunque finalmente fueron Luis Franco y Mariano Pemán los arquitectos responsables de esta labor<sup>79</sup>. También fueron ellos quienes decidieron encomendar a Jorge Gay una pintura mural para uno de los pasillos que rodeaba el hemicycle: aunque su trayectoria como muralista

<sup>75</sup> *Memoria de la I Legislatura (1983-1987) de las Cortes de Aragón*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1987, p. 93.

<sup>76</sup> EXPÓSITO SEBASTIÁN, PANO GRACIA, SEPÚLVEDA SAURAS (1999: 117).

<sup>77</sup> *Ibidem*, pp. 136-137.

<sup>78</sup> *Ibidem*, pp. 118 y 126.

<sup>79</sup> FRANCO, PEMÁN (1998: 415-453); SOBRADIEL (1998: 299-311).



123

*La estancia del guardián y la llegada de la luz en las Cortes de Aragón*

no había hecho más que comenzar; su obra había sido elegida para estar presente en uno de los principales espacios políticos de Aragón y uno de los más notables monumentos de la ciudad.

Dada la naturaleza política del emplazamiento, este encargo reunía unas connotaciones muy distintas a las vistas en el Principal, lo que llevó a Gay a abordar este encargo con la mayor sutileza posible, recurriendo a conceptos genéricos de valor universal y desechando la presencia de símbolos que condujeran a una excesiva politización de la obra. El cambio de régimen político que acababa de vivir el país fue el asunto alrededor del cual giró el argumento del mural: tras el periodo de oscuridad de la dictadura, la democracia traía la claridad, simbolizada por la luz emitida por el fuego, elemento purificador que prometía a los Hombres, al igual que el de Prometeo, una vida más próspera y esperanzadora. Para dar forma a

este discurso, Gay recreó una escena de fría y misteriosa solemnidad, ambientada en el mundo clásico, que enlazaba con *La inquietante e innecesaria mano*. De entre una profunda oscuridad, emergía un hombre que traía la luz con la que se rompía la penumbra; era el protagonista del mural, alegoría de la democracia, quien con gesto solemne portaba el fuego, metáfora de la Ley, que prometía claridad a la futura vida de los Hombres. Con su luz, sacaba de la sombra al grupo de personajes y esculturas que ocupaban la estancia y cuya volumetría se veía acentuada con el fuerte claroscuro que bañaba el espacio; de hecho, lo que buscaba el pintor era jugar a la ambigüedad al darles una apariencia escultórica, intensificada por el contraste lumínico, y una actitud humanizada en sus gestos y posturas. Este ambiente misterioso, conseguido por medio de los efectos claroscuristas y de los personajes protagonistas, se tornaba en hermetismo, al igual que también sucedía en *La inquietante e innecesaria mano*.

Aunque esta obra mantiene el sello posmoderno, a través de la evocación del mundo clásico y la influencia de la pintura metafísica de Carrá y de De Chirico, lo cierto es que este mural, más que ser fruto de las citadas referencias, es una consecuencia de su *Pintura para una arquitectura o la inquietante e innecesaria mano*. Si en el caso de esta última, las citas nos dirigen a los grandes maestros de la Historia del Arte en Italia, observamos como en *La estancia del guardián y la llegada de la luz* las influencias derivan de la anterior obra de Gay, que ha introducido, con ciertas variantes, algunos de los personajes y de los elementos presentes en el Principal; es el caso de la figura central, de la imagen de la maqueta en llamas, que recuerda a la reproducción del Teatro del Mundo ardiendo, o de las dos esculturas que portan en su pecho una mano y un pez, que evocan al personaje más representativo del Principal.

En tan apenas un año, la obra del pintor se encontraba presente en la sede de los poderes Ejecutivo y Legislativo en Aragón, gracias a la compra de *El hombre que fumaba Ideales* por parte de la DGA y la realización de esta pintura para las Cortes, lo que, unido al del Teatro Principal, le posicionaba como el autor de referencia a la hora de encargar proyectos de naturaleza mural. De hecho, no fue esta la última vez que Gay intervino en una de las principales sedes institucionales de la política: a ellas se su-

maría el mural que realizó en 1992 para la Delegación de Gobierno en Aragón.

### **La caída de los viejos símbolos: La ciudad de la Paz (Iustitia, Libertas, Aequalitas)**

Con la llegada de la democracia, el Gobierno Civil se convertía en la sede de la Delegación de Gobierno en Aragón; la dictadura había dado paso a la democracia, pero este cambio no se evidenciaba en un edificio que todavía ostentaba en su decoración restos de la simbología franquista, que entraba en contradicción con su nueva naturaleza democrática: al escudo que presidía la fachada, se sumaba el mural que culminaba el ciclo pictórico realizado por Manuel y Leopoldo Navarro en 1958 y que se encontraba repleto de motivos alusivos al régimen anterior; como el Águila de San Juan, flanqueada por una pareja de falangistas y requetés y rematada por el lema «Una Grande y Libre». Fue precisamente esta la razón por la que en 1977 se procedió a ocultar esta pintura, no siendo hasta comienzos de la década de los noventa, coincidiendo casualmente con el traslado del Monumento a los Mártires de Nuestra Gloriosa Cruzada, cuando se decidió aprovechar los trabajos de reforma del edificio para realizar un nuevo mural que, además de reemplazar al de los Navarro, actuara como una alegoría en la que quedaran reflejados los principales preceptos de la democracia.

125

Fue José María Valero el arquitecto encargado de las obras y, por tanto, la persona que decidió contar con la colaboración de Jorge Gay para realizar este mural. El encargo, que se efectuó en junio de 1992, no imponía ningún tipo de condición al artista, con la salvedad de «[...] que no se produjera ninguna sobrecarga de simbolismos, que fuera una obra amplia y no descendiera a detalles y que reflejara lo más representativo de esta institución»<sup>80</sup>. Siguiendo estos presupuestos, Gay ideó un paisaje natural en el que la presencia humana se limitaba a un pequeño poblado

<sup>80</sup> M. R., «La ciudad de la Paz, nueva pintura para cubrir viejos simbolismos», en suplemento de *Heraldo de Aragón*, 31 de enero de 1993, p. 16.





*La ciudad de la Paz (Iustitia, Libertas, Aequalitas)*  
en Delegación de Gobierno en Zaragoza



*La ciudad de la Paz (Iustitia, Libertas, Aequalitas)  
en Delegación de Gobierno en Zaragoza*

y a un grupo de personajes semidesnudos que, montados a caballo, hacían sonar instrumentos musicales mientras se protegían del sol bajo frondosos árboles frutales. Se trataba, en resumen, de una escena de aire bucólico, casi edénico, en la que, sin recurrir a una simbología política concreta, el artista hacía un alegato a favor de la democracia, que se manifestaba en esta visión de convivencia pacífica en una ciudad ideal que no asoció con ninguna urbe concreta, para crear así una imagen con la que cualquiera se pudiera identificar. Con letras de pan de oro grabó Gay entre la vegetación la presencia de la Justicia, la Libertad y la Igualdad, custodiadas por

un grupo de perros que, como símbolo de la Fidelidad, se convertían en guardianes de la Constitución junto a los Tres Poderes (Ejecutivo, Legislativo y Judicial) representados por los tres jinetes. Como en una especie de paraíso terrenal, todos campaban desnudos, en libertad, mostrando la vulnerabilidad humana sin temor a ser heridos gracias a la tolerancia y a la convivencia pacífica que disfrutaban, amparados por los valores democráticos que regían el funcionamiento de la sociedad.

Con elegancia y sutileza y sin caer en la polémica ideológica, Gay creó una escena completamente antagónica a su precedente. El lema «Una, Grande y Libre» y todo el repertorio de imágenes que le acompañaba era sustituido por los tres pilares de la democracia, es decir, la Justicia, la Libertad y la Igualdad, de forma que los valores referidos únicamente al enaltecimiento de España como nación, y no a su ciudadanía, daban paso a tres principios de carácter universal referidos a la Humanidad. Si en el primer caso los defensores de esos conceptos eran el grupo de requetés, falangistas y soldados regulares, en el segundo mural el carácter militar se sustituía por el civil, representado en un grupo heterogéneo de ciudadanos, desarmados y carentes de símbolos militares o ideológicos, con los que manifestaba una postura pacifista, a la vez que insistía en la universalidad de los valores democráticos. Gay contextualizaba la defensa de estos principios dentro de una escena ociosa, de disfrute y celebración de la democracia, contraponiéndose una vez más a la pintura de los Navarro, donde se exponía una exaltación del trabajo como vía con la que alcanzar el progreso de la nación. El pintor creaba una obra cargada de significado pero sin caer en una politización de la misma, por medio de esta escena amable, vibrante, plena de vida y desprovista de elementos amenazantes, lo que contrastaba con el mensaje y con la iconografía de la pintura precedente. No se olvidaba tampoco del carácter decorativo de la obra, que se dejaba sentir, ante todo, en su resplandeciente colorido y en los juegos de luces y sombras que relajaban la severidad del espacio que presidía.

Todo este discurso quedaba plasmado en un escenario bucólico de aire mediterráneo e intensos azules y amarillos, que reverberaban la brillante luz del día que caía sobre la totalidad de la escena. La huella del *Noucentisme* se respiraba en el paisaje y en el ambiente recreados, siendo

aún más evidente la influencia de la escultura *noucentista*, visible en la rotundidad de las formas, con un notable carácter escultórico, y en el sabor clásico que desprendían los personajes representados, muy patente en los tres caballos y jinetes que poblaban la escena, cuya firme pero elegante volumetría traía ecos del *Atleta Moderno* y *Atleta Clásico* de Pablo Gargallo. Esta obra marcaba un giro en la trayectoria creativa de Gay, que pasaba del ambiente enigmático de sus murales anteriores a un escenario luminoso, de felicidad serena e imperturbable, ajena al bullicio del mundo exterior; una atmósfera que, desde ese momento, se convertirá en la tónica habitual para la mayor parte de sus siguientes encargos murales.

### **La vida, música: Jorge Gay y el gran palacio de la música en Zaragoza**

130

A comienzos de la década de los noventa, Gay ya había dejado su obra mural en espacios de la relevancia del Teatro Principal, las Cortes de Aragón o la Delegación del Gobierno; no hay que olvidar tampoco, aunque no se incluya dentro de este tipo de edificios, su pintura para el CDM Ramiro Solans. Eran algunos de los principales espacios donde transcurría la vida cultural y política y a ellos se iba a sumar; en 1993, el Auditorio de Zaragoza. Tras las actuaciones realizadas en la primera mitad de los ochenta, la ciudad contaba con un importante conjunto de espacios culturales, sin bien todavía existían carencias como era la falta de un auditorio y un palacio de congresos. La propuesta de dotar a la ciudad con este equipamiento nació en 1987, pero las disputas municipales surgidas en torno a su construcción dilataron el arranque de las obras hasta 1991. Una vez más, fue José Manuel Pérez Latorre el encargado de diseñar este edificio, inspirado en la planta de la Filarmónica de Berlín y equipado con dos salas de conciertos, camerinos, salas de ensayo, cafetería, sala de prensa y espacios destinados a las labores de administración del auditorio<sup>81</sup>. La intención del arquitecto pasaba por levantar un edificio ambicioso que se

<sup>81</sup> NAVARRETE (1995).

convirtiera en un auténtico templo de la música y en el buque insignia de la Zaragoza cultural y democrática:

[...] la casi nula tradición de edificios públicos de cierto rango, hacen que la ciudad obtenga su personalidad a través de una imagen casi única: «La Basílica del Pilar». Se trata pues de proponer el lugar de la música como aquel que explica una Zaragoza ya distinta, donde la Cultura, el espacio de lo laico pueda poco a poco dotar a la ciudad de una personalidad, que por otro lado carecería<sup>82</sup>.

La situación social y económica que acompañó a la realización de esta obra mostraba sustanciales diferencias con los primeros años de la democracia. El frenesí de los ochenta se había ido apaciguando para entrar a la llegada de los noventa en una incipiente crisis económica que se manifestaría durante la primera mitad de la nueva década. Las disputas y enfrentamientos que durante aquellos años recorrían la política local, por no olvidarnos de la nacional, salpicaron también al auditorio, que fue objeto de protestas y constantes desacuerdos surgidos, principalmente, por el desfase presupuestario que supuso su construcción. Mientras tanto, y con estas críticas como telón de fondo, el auditorio fue tomando cuerpo y elevándose hasta constituirse como un símbolo de lo que había sido la Zaragoza de los ochenta y de los primeros noventa.

131

Continuando la experiencia del Teatro Principal y del Pabellón de Aragón, Pérez Latorre recurrió a la colaboración de Jorge Gay y Fernando Sinaga. Este último sería el autor del conjunto escultórico formado por tres grandes planchas de bronce que presiden la fachada principal del auditorio, una obra situada entre lo escultórico y lo pictórico al abandonar la tercera dimensión, la profundidad y la perspectiva y sustituirlos por la bidimensionalidad y el cromatismo, con el que evoca la pintura de campos de color de Rothko, la pintura minimalista e incluso el Op Art. A Jorge Gay le fue encomendada la tarea de intervenir en el techo de la Sala de Protocolo, formada por dos estancias contiguas, separadas por una puerta

<sup>82</sup> Archivo de José Manuel Pérez Latorre, Auditorium de Zaragoza. Proyecto de ejecución. Memoria.



que podía abrirse o cerrarse para adaptar su capacidad a la afluencia de público, lo que obligaba a acometer dos pinturas murales, una para cada sala, en las que el pintor aplicó un planteamiento común con el que potenciar la unidad de este doble espacio. Al tratarse de una pintura para un techo con una superficie ligeramente abovedada, Gay entendió su realización como una reinterpretación de la pintura de techos barroca, con la intención de aliviar y animar esta estancia completamente cerrada al exterior. El asunto a abordar no podía ser otro que el placer de la música,



133

*La vida, música II* en el Auditorio de Zaragoza.  
Colección Ayuntamiento de Zaragoza

tanto aquella proveniente de instrumentos musicales como la nacida de la naturaleza, es decir, el sonido de la lluvia, del agua que brota de la fuente, del viento, de las palomas, de la vegetación agitada por el aire, etcétera; un argumento que se materializó en las seis escenas que flotan en la atmósfera ingravida creada por Gay y que se clasifican en tres ambientes diferentes: dos escenas de carácter clásico, dos escenas de inspiración circense y, por último, dos escenas de ambiente cotidiano. En todas ellas, y por ende en el conjunto de la obra, reina una atmósfera idílica y relajada,

fuera del tiempo, como una prolongación de lo ya visto en *La ciudad de la paz*, de la que Gay tomó su tono bucólico, además de reutilizar algunos de los personajes y de los motivos allí representados. No sería la única obra a la que el pintor iba a recurrir para dar forma a este mural; de sus lienzos *Sueño del juguete* (1989) y *Sueño de los padres y los hijos* (1989-1990) utilizó una de las figuras que aparecen en el mural, concretamente un pequeño pájaro de madera que adquiere aquí una apariencia férrea, metáfora de los infortunios que sobrevuelan, amenazantes, nuestra apacible vida.

Aunque de una manera muy discreta, casi tanto que pasaba desapercibida, Gay incluyó en la representación, como también lo hiciera en el mural de la Delegación de Gobierno, una inscripción con letras de pan de oro. Se trataba, en realidad, de una dedicatoria con la que brindaba la obra a su esposa: «De todo lugar mana música dulce para Nieves», ocho palabras distribuidas en cada una de las ocho esquinas de los dos murales y pensadas para interactuar con el espectador, para invitarle a completar y dar sentido pleno a esta especie de «sopa de palabras» camuflada entre nubes y música. Menos evidentes eran, las dos firmas que Gay estampó en sendos murales. La más difícil de identificar es, sin duda, la correspondiente a la sala del fondo donde, siguiendo el ejemplo de la Cámara de los Esposos de Mantegna<sup>83</sup>, se inclinó por la insólita solución de reproducir el perfil de su rostro en una nube, evocando aquellos juegos infantiles en los que se dirigía la mirada al cielo para buscar formas y mundos con textura de algodón. Para el segundo de los murales, correspondiente a la sala de acceso, Gay recurrió a una firma algo más evidente que en el caso anterior donde, sin perder ese tono de ingeniosa ingenuidad que recorría el mural, reconvertía sus iniciales J G M en botones para la chaqueta del saxofonista. Con estos recursos, Gay ponía el punto y final a esta obra que, al mismo tiempo, ponía punto y aparte a la intensa trayectoria de encargos públicos que había venido recibiendo desde 1986. En los siete años transcurridos desde su debut en el Principal, cinco habían sido las obras reali-

zadas, encargadas por casi todos los órganos políticos; a las Cortes de Aragón, la Delegación del Gobierno en Aragón y el Ayuntamiento de Zaragoza se sumará, aunque ya con la llegada del nuevo milenio, el gran mural *Aragón, el sueño sostenido y el anhelo armónico*, realizado en 2001 para la escalera presidencial del Gobierno de Aragón en el Pignatelli.

### **La pintura mural en el espacio urbano: de los grises al color de la democracia**

Al igual que recubrió las paredes de los nuevos edificios institucionales de la democracia, de sus centros culturales y cívicos, la pintura mural también hizo acto de presencia en el espacio urbano que, tras las acciones promovidas en la segunda mitad de los ochenta, cambió la fisonomía de determinados puntos de la ciudad. Ciertamente no era este un hecho novedoso después del papel que había desempeñado durante la Transición, cuando la pintura mural recubrió las tapias de los barrios para reivindicar cambios en el orden político y social, así como mejoras en sus condiciones de vida. La novedad radicaba, por tanto, en la intencionalidad con la que ahora estaba concebida, determinada por los giros sociales, culturales o políticos que traía la recién estrenada democracia, que ejercieron una influencia decisiva en la dirección adquirida por esta forma de expresión mural durante los ochenta y noventa. De las experiencias de arte mural comunitario y de las pinturas con reivindicaciones políticas o sociales de la Transición, que aparentemente ya no resultaban necesarias dentro de este contexto, se pasaba a un nuevo concepto de pintura mural, promovida desde los organismos públicos, con el papel preponderante de los ayuntamientos, y que estuvo encaminada, principalmente, a devolver el color a la ciudad y a regenerar la calidad ambiental de aquellas áreas de las ciudades que mostraban un grado de deterioro considerable, con una especial atención a los centros históricos.

Aunque con dilación con respecto a otros países, donde era una realidad habitual, esta práctica llegaba a España en los años ochenta, encontrándose con una serie de factores intrínsecos que incentivarían su práctica: el deterioro que mostraba el espacio urbano de los centros históricos, que pedía a gritos una actuación inmediata, la no menos significativa necesidad de devolver el color a la ciudad, algo que venía a expresar, en el fondo, el deseo de evidenciar el cambio experimentado en el ánimo del país, y la utilización cultural que del espacio urbano se haría con la llegada de la democracia. Aunque no implicaba una solución definitiva para ninguna de estas cuestiones, la introducción de la pintura mural en el espacio urbano, siendo una opción relativamente sencilla y económica, ofrecía una posibilidad de mejora de las mismas. Los ayuntamientos ejercieron como su principal impulsor al promover campañas de pintura mural, ideadas como una actuación complementaria a los Planes Urbanísticos iniciados en los ochenta y concebidas para intervenir en zonas concretas, presididas en la mayoría de los casos por paredes medianiles, habitante incómodo de las ciudades donde su presencia era, cada vez más habitual a consecuencia de los derribos de inmuebles en los cascos históricos y los barrios y de la retirada de las vallas de publicidad que hasta entonces las habían disimulado. La repercusión visual negativa que provocaban en el paisaje urbano fue la razón por la que se convirtieron en el principal foco de atención de los proyectos de pintura mural concebidos para las calles de la ciudad, con las que venían a neutralizar o, en el mejor de los casos, convertir en un elemento positivo la presencia poco decorosa de estas superficies.

Para comprender la práctica de la pintura mural en los ochenta también hemos de atender, junto a la insoslayable necesidad de revitalizar el entorno de los cascos históricos, al papel que jugó la transformación experimentada por el uso del espacio urbano desde la Transición hasta convertirse, con la llegada de la democracia, en el marco para un sinnúmero de manifestaciones de carácter político, social y uno de los principales escenarios culturales, a través del cual alentar el tan ansiado encuentro entre el arte y el ciudadano. Junto a la celebración de conciertos y funciones teatrales, las plazas y calles más céntricas de las ciudades acogían exposiciones y *performances* de muy diverso tipo entre las que, en el caso de

Zaragoza, se contaba la exposición que la Asociación de Ceramistas venía celebrando desde 1982 el primer domingo de cada mes en la plaza de San Felipe; a esta se sumaban acciones temporales como fue la intervención de la Plaza del Ciprés en 1980, con la que un grupo de artistas, entre ellos Paco Simón, Eduardo Laborda, Iris Lázaro o Chus Torrens, reclamaban la creación de zonas verdes en el casco histórico<sup>84</sup>, los montajes que realizó en 1983 Alejandro Molina en la calle San Vicente de Paúl<sup>85</sup>, el grupo Tama en 1984 en la plaza José Sinués<sup>86</sup>, o los realizados en torno al Monumento a los mártires de la Religión y la Patria en 1985 por el grupo Zotal<sup>87</sup> y en 1986 por un grupo de estudiantes de la Escuela de Artes con motivo de la festividad de Santa Isabel de Portugal<sup>88</sup>.

Estos dos factores, la democratización de la cultura y la rehabilitación del casco histórico, fueron las dos directrices que determinaron el nacimiento y desarrollo de la pintura mural y a los que, en consecuencia, hemos de atender a la hora de sumergirnos en lo que fue su práctica en el espacio urbano de Zaragoza durante la democracia.

## **La pintura mural y la democratización de la cultura**

137

Uno de los principales lemas entonados durante el periodo de la Transición fue la necesidad de acercar la cultura al conjunto de la sociedad lo que se traduciría, ya con la democracia, en la organización de toda una

<sup>84</sup> LABORDA (2008: 82-85).

<sup>85</sup> GARCÍA BANDRÉS, «Alejandro Molina, desde la Naturaleza», en *Artes y Letras de Heraldo de Aragón*, 6 de marzo de 1983, s/p.

<sup>86</sup> ANÓNIMO, «En la plaza Sinués y Urbiola nace una escultura», en *Heraldo de Aragón*, 9 de octubre de 1984, p. 16.

<sup>87</sup> REDACCIÓN, «Telas pintadas en la plaza de España», en *Heraldo de Aragón*, 4 de julio de 1985, p. 3.

<sup>88</sup> MARTÍNEZ ALFONSO, Carmen, «Campaña cultural de la DPZ para festejar a su patrona», en *Heraldo de Aragón*, 2 de julio de 1986, p. 15; GRESA, Luis P., «El "Movimiento en plaza de España", desmantelado», en *Heraldo de Aragón*, 3 de julio de 1986, p. 3.

<sup>89</sup> ANÓNIMO, «Pintura mural en las calles», en *Heraldo de Aragón*, 14 de mayo de 1982, p. 12.



Arte en la calle (Dirección General de Cultura del Gobierno de Aragón).  
Fotografía de Gobierno de Aragón

138



Intervención de Paco Simón en el autobús promocional de Arte en la calle.  
Fotografía de Gobierno de Aragón



Intervención de Ángel Aransay en *Arte en la calle* (Dirección General de Cultura del Gobierno de Aragón). Fotografía de Gobierno de Aragón

serie de actividades concebidas para el espacio urbano, algunas de ellas relacionadas con la pintura mural que, tras la experiencia del Colectivo Plástico de Zaragoza durante la Transición, había demostrado ser un medio apropiado para favorecer el acercamiento entre las distintas manifestaciones culturales y la ciudadanía; un ejemplo de ello fue *Primavera-82*<sup>89</sup>, uno de los muchos programas que el Ayuntamiento de Zaragoza puso en marcha durante los primeros años de la década y en el que, junto con la celebración de actuaciones musicales y representaciones teatrales destinadas a un público infantil, se incluyó la realización de pinturas murales en las calles de la ciudad los días 15 y 16 de mayo de 1982. Durante estas dos jornadas, y recuperando la filosofía del CPZ, los alumnos de varios colegios e institutos de Zaragoza, dirigidos por un grupo de jóvenes artistas, realizaron sobre una serie de vallas instaladas en distintos puntos de

la ciudad, diferentes pinturas dedicadas a concienciar a los ciudadanos sobre la necesidad de mejorar el espacio urbano de Zaragoza y a responsabilizarles sobre el papel que todos debían asumir a ese respecto, confluendo así las ideas de democratización de la creación artística y de la calidad del espacio urbano. Una dirección semejante, aunque con matices distintos, siguió el certamen *Arte en la calle*, impulsado por la DGA y centrado, aun dentro de la variedad de actividades previstas, en la práctica de la pintura mural, disciplina que se pretendía acercar al gran público de la mano de los principales nombres que protagonizaban el panorama artístico del momento. Guiados por la idea de descentralización, la iniciativa habría de celebrarse los días 12 y 13 de abril de 1986 en Zaragoza, Huesca, Teruel, Tauste, Fraga y Alcañiz, ofreciendo durante sus dos días de duración, actuaciones musicales y teatrales en las calles de Zaragoza<sup>90</sup> y del resto de ciudades participantes, si bien el núcleo de la iniciativa lo formaban los artistas plásticos y las pinturas que tenían previsto realizar sobre una serie de vallas ubicadas en diferentes emplazamientos de las localidades señaladas. Los objetivos del programa pasaban por «cambiar el paisaje urbano», una cuestión presente en buena parte de las pinturas murales realizadas en la Zaragoza de los ochenta, potenciar el espacio urbano como un escenario cultural más de la ciudad y aproximar las manifestaciones artísticas a la ciudadanía, mostrando el proceso creativo y las obras realizadas, que estuvieron expuestas durante un mes.

Fue en Zaragoza donde el programa tuvo mayor dimensión con la instalación de veinte soportes, distribuidos por diversos puntos de la ciudad con la intención de alcanzar la máxima difusión de la iniciativa. Para seleccionar a los artistas encargados de intervenir en las vallas se nombró un jurado integrado por críticos, miembros de la Universidad y otros profesionales del ámbito cultural que, en el caso de Zaragoza, escogió a Emilio

<sup>90</sup> Los grupos musicales participantes fueron el Cuarteto de Cuerda de Zaragoza, Coral de Zaragoza, Orquesta de Cámara Ciudad de Zaragoza, Jazz Fusion, dos acordeonistas y el grupo músico-teatral Acratea Anemosa, REDACCIÓN, «Malestar entre los pintores que participan en la muestra de arte en la calle», en *Heraldo de Aragón*, 12 de abril de 1986, p. 5.

<sup>91</sup> REDACCIÓN, «Malestar entre los pintores que participan en la muestra de arte en la calle», en *Heraldo de Aragón*, 12 de abril de 1986, p. 5.



141

Intervención de Paco Rallo en *Arte en la calle* (Dirección General de Cultura del Gobierno de Aragón). Fotografía de Gobierno de Aragón

Abanto, Ángel Aransay, Emilio de Arce, Natalio Bayo, Jesús Bondía, José Luis Cano, Pepe Cerdá, Fernando Cortés, Julia Dorado, Rubén Enciso, Eugenio Estrada, Pedro Giralt, Enrique Larroy, José Luis Lasala, Maribel Lorén, Paco Rallo, Eduardo Salavera, J. R. Sotomayor y Juan José Vera<sup>91</sup>. Durante los dos días programados, los artistas intervinieron en las vallas, instaladas en el paseo de Sagasta (calle Cervantes y calle Zumalacárregui) el Coso, avenida César Augusto, camino de las Torres y plaza Emperador Carlos V<sup>92</sup>,

<sup>92</sup> J. F., «El gobierno aragonés inicia un programa cultural de "arte en la calle"», en *Heraldo de Aragón*, 12 de abril de 1986, p. 5.

convirtiendo las calles de Zaragoza en una galería urbana donde se sucedían y convivían las distintas tendencias pictóricas que cultivaban sus autores; al mismo tiempo, y a los pies de los andamios donde se encaraban los pintores, tenían lugar diferentes actuaciones musicales y teatrales que, al igual que el proceso de creación de las pinturas, quedaron recogidas por los equipos de vídeo y fotografía encargados de cubrir las actuaciones incluidas en el programa *Arte en la calle*. La ambición y el interés con los que fue concebido el proyecto quedaron aguados por las malas condiciones climatológicas, más que desfavorables para el desarrollo de esta iniciativa, que tuvo un escaso seguimiento entre los ciudadanos, suficiente como para no volver a organizar esta actividad que, si bien supuso un «fracaso» puede ser considerada como el precedente de lo que fue la sección *Outdoor*<sup>93</sup>, incluida en la programación de la edición de 2004 de *En la Frontera* y que daría lugar al actual Festival Internacional de Arte Urbano *Asalto*.

142

Dejando a un lado las campañas promovidas desde la iniciativa pública, hay que continuar con Miguel Ángel Arrudi y su aportación al panorama de la pintura mural en el espacio urbano de Zaragoza durante los ochenta. Al mural que realizó en 1980 en Cuarte de Huerva, le sucedieron en 1983 los pintados en la vía Jacopo da Ponte, de la ciudad italiana de Bassano del Grappa, donde desplegó a lo largo de un tramo de la calle una serie de cuerpos geométricos flotantes con los que simulaba efectos de tridimensionalidad y profundidad, acentuados por la representación de las sombras que estas figuras proyectaban sobre el suelo. Tras su vuelta a Zaragoza, Arrudi iba a dar continuidad a la experiencia de Italia, al trasladar los mismos planteamientos plásticos a los trabajos que estaba emprendiendo en Zaragoza: el mural de la antigua sede del PSOE en San Braulio, 5, las tres piscinas y el graderío en el Centro Deportivo Municipal Gran Vía (antigua Hípica) y el mural que recorría la rotonda central del Centro Cívico Delicias. Los juegos de trampantojo y engaño visual des-

<sup>93</sup> *Outdoor* consistió en la instalación de diez vallas publicitarias en diferentes puntos de la ciudad, sobre las que se adhirieron las obras diseñadas por Vicente Badenes, Edrix Cruzado, Isidro Ferrer y Óscar Sanmartín, entre otros artistas. VV.AA. (2004: 7-10).



Mural de Miguel  
Ángel Arrudi  
en la antigua sede  
del PSOE.  
Fotografía de Miguel  
Ángel Arrudi



144 Vista del graderío del CDM Gran Vía. Fotografía de Miguel Ángel Arrudi

plegados en sus composiciones geométricas se convirtieron en una de las principales señas de identidad de la producción mural de Arrudi. El punto de partida de estas obras, entendidas como estudios espaciales, eran las piezas escultóricas que él mismo creaba y que se convertían en el motivo protagonista de sus murales, poblados de formas geométricas situadas entre lo escultórico y lo arquitectónico y que flotaban en el espacio simulando, mediante escorzos, la profundidad y tridimensionalidad en una superficie plana. Al característico lenguaje artístico que construyó hay que añadir, como denominador común de su producción, el carácter lúdico que preside todas y cada una de sus obras, visible en la concepción desenfadada de sus creaciones así como en su localización en centros de ocio. El ejemplo más llamativo en este sentido corresponde, sin lugar a dudas, a las pinturas que realizó para piscinas. El deseo de dar nuevos matices a los trampantojos condujo a Arrudi a trasladar estas composiciones

a los muros y suelos de piscinas, con el propósito de observar los efectos que el agua y el fenómeno de refracción de la luz provocaban en la contemplación de los artefactos representados. Sus primeras experiencias en este sentido fueron propiciadas por su amigo José Luis Aramendia, para quien realizó varias pinturas en la piscina que este tenía en su casa de Cuarte de Huerva<sup>94</sup>; en 1987 se sumó la intervención, que él mismo propuso al Ayuntamiento de Zaragoza, en el recién reformado CDM Gran Vía (antigua Hípica)<sup>95</sup> donde pintó el vaso de sus tres piscinas y el graderío, provocando las quejas de bañistas y socorristas, que consideraban que la presencia de estas formas dificultaba las labores de vigilancia y salvamento. Distinto fue el caso del mural realizado el año anterior; destinado en este caso a la medianera que flanqueaba la recién construida sede del PSOE, en San Braulio, número 5, donde introdujo, con variantes, sus características estructuras. En este caso, su trabajo ya no se enmarcaba en un lugar de ocio, como fue el caso del CC Delicias o el CDM Gran vía, sino que surgía dentro de un proyecto de rehabilitación de un edificio situado en el casco histórico de Zaragoza, apuntando así hacia la otra línea que determinó el desarrollo de la pintura mural en el espacio urbano de este periodo.

145

### **La pintura mural y la rehabilitación del espacio urbano**

La recuperación del centro histórico y el interés por renovar la imagen gris y vetusta de las calles constituyeron, como ya se ha apuntado con anterioridad, otra de las circunstancias que motivaron la introducción de la pintura en el espacio urbano en la década de los ochenta. Zaragoza, lejos de mantenerse al margen, participó también de esta tendencia que incidía en la necesidad de devolver el color a la ciudad, como si se tratara

<sup>94</sup> José Luis Aramendia, propietario de la fábrica de pinturas Payprosa, era además la persona que suministraba a Arrudi la mezcla de pintura que empleaba en sus trabajos, a base de pigmentos y un porcentaje elevado de clorocaucho. Entrevista mantenida con José Luis Aramendia el 30 de junio de 2008.

<sup>95</sup> REDACCIÓN, «Motivos artísticos para las piscinas de la Hípica», en *Heraldo de Aragón*, 25 de febrero de 1987, p. 7; REDACCIÓN, «Las piscinas de la Hípica ya están decoradas», en *Heraldo de Aragón*, 9 de mayo de 1987, p. 10.

de evidenciar a nivel físico el cambio que se estaba operando en el ánimo del país:

[...] Los pintores tienen, hasta cierto punto, una acción más limitada pero las posibilidades de la pintura exterior mural son inmensas. Todo se reduce, de momento, a la realización de algunas pinturas en tapias de precarias condiciones e inminente demolición. [...] nuestra ciudad carece de color; el gris, ese no color anodino, nos invade. [...] A nuestra ciudad le falta color e imaginación. Ello se resolvería si [...] los responsables municipales y la iniciativa privada llenaran de color, murales y esculturas nuestras calles [...]»<sup>96</sup>.

146

Aunque no pueda ser calificado como un ejemplo de pintura mural, hemos de referirnos al que fue el primer intento de recuperar el color en la ciudad rodeado, además, de una fuerte controversia por lo transgresor de la propuesta. Hablamos del Colegio Público Joaquín Costa, donde el arquitecto Juan Martín Trenor había dirigido el proyecto de remodelación que concluyó con el pintado de la fachada, decisión que generó un aluvión de críticas por lo inusual de los colores elegidos (azul y amarillo) y por la viveza de los mismos. Frente a la opinión de aquellos que incidían en lo poco adecuado de su actuación, teniendo en cuenta el edificio y su entorno más próximo, Martín Trenor alegaba la necesidad de devolver el color al espacio urbano para terminar con su semblante gris, aseveración con la que coincidía el pintor Jorge Gay, para quien la actuación del Joaquín Costa fue: «[...] una forma muy atractiva de revivir el entorno ciudadano y, sobre todo, muy interesante artísticamente. [...]»<sup>97</sup>.

De estas palabras se pueden extraer, precisamente, dos de los aspectos que caracterizarían las realizaciones de pintura mural en el espacio urbano en los ochenta: la consideración estética y artística del color en la

<sup>96</sup> MORÓN BUENO, José Ramón, «El arte en la calle: un intento de humanizar la ciudad», en *Artes y Letras*, suplemento de *Heraldo de Aragón*, 29 de mayo de 1983, p. 6.

<sup>97</sup> LAGUNA, Picos, «La opinión de los expertos», en *Heraldo de Aragón*, 9 de agosto de 1983, p. 5.

arquitectura y, sobre todo, la capacidad de contribuir a la revitalización de determinadas áreas degradadas de la ciudad, algo que resultaría decisivo para el desarrollo que alcanzó en estos años. De hecho, aunque la democratización de la cultura favoreció la creación de un clima propicio para el auge de este tipo de pintura mural, hemos de decir que la mayor parte de los proyectos estuvieron vinculados a los planes de rehabilitación del casco histórico impulsados desde la acción municipal. Así sucedía en ciudades como Madrid, donde en 1981 se ponía en marcha el Plan Especial de la Villa de Madrid, que incluía el Plan de Actuación en el Centro y un programa de pinturas murales, dirigido por Alberto Corazón y con la participación de Alfredo Alcaín y Enrique Cavestany<sup>98</sup>. Barcelona haría lo propio con la campaña *Barcelona posa't guapa*, creada en 1986 por la Gerencia de Urbanismo y destinada a mejorar la calidad del escenario urbano a través de la intervención en fachadas y medianiles, o el programa Arte en la calle, creado en 1987 por el Ayuntamiento de Bilbao en colaboración con la Universidad del País Vasco.

### El programa Pintura en Fachadas

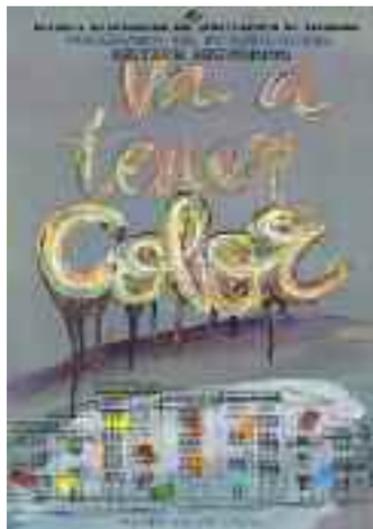
147

En 1986 fue el Ayuntamiento de Zaragoza quien, a través de la Unidad de Diseño Urbano del Servicio de Gerencia de Urbanismo, ponía en marcha el programa *Pintura en fachadas*<sup>99</sup>, del que nacería buena parte de los murales realizados en las calles de la ciudad durante la década de los ochenta. Su origen se encontraba en el *Programa de intervención en el Centro Histórico* (1985), impulsado también por Gerencia de Urbanismo con la intención de renovar las infraestructuras del área histórica de la ciudad, lo que abarcaba el alcantarillado, el tendido eléctrico, el mobiliario urbano, las aceras o los aparcamientos. Fue al año siguiente, en 1986, cuando se decidió complementar esta operación con una acción de acompañamiento a la que denominaron *Pintura en fachadas*<sup>100</sup> y que se plan-

<sup>98</sup> MUÑOZ ASENSIO (1992: 131-162).

<sup>99</sup> Para más información, remitimos a la consulta de GRAU (2009a: 555-570).

<sup>100</sup> AMZ, caja 209.428, expediente 465.979/1986.



Cartel promocional del programa  
*Pintura en Fachadas*.  
Cartel propiedad de José Lanao



Boceto del mural para la plaza del Rosario.  
Fotografía de Fernando Fernández Lázaro



Mural de la plaza del Rosario. Fotografía de Fernando Fernández Lázaro

teaba como una adecuación estética de las fachadas de aquellos inmuebles incluidos dentro de las áreas que abarcaba el *Programa de intervención en el Casco Histórico*. El objetivo era «[...] configurar una escena urbana en la que las condiciones estéticas junto a las de habitabilidad comporten niveles de calidad adecuados al rango que la ciudad y sus ciudadanos merecen. [...]»<sup>101</sup>, es decir, mejorar la imagen de la ciudad, borrar su tono gris e inculcar en la ciudadanía la importancia del espacio urbano, así como su deber de contribuir a la conservación y mejora del mismo. Para alcanzar todos estos fines, la campaña planteaba inicialmente la realización de una serie de intervenciones, más o menos superficiales, a las que se sumaría más adelante la realización de pinturas murales en las medianeras de algunos de los edificios rehabilitados:

[...] es objeto de este programa la recuperación de fisonomías del Casco, con materiales, colores y textura acordes con su morfología urbana. Esta actuación de pintado en fachadas viene definida por los siguientes elementos:

- Arreglo de canalones y desagües que permita la conservación de la intervención.
- Reparación de desconchones en las fachadas.
- Pintado de las mismas
- En ladrillo cara vista la actuación consistirá de la limpieza de la misma, sin tratamiento posterior especial [...]»<sup>102</sup>.

*Pintura en fachadas* era, por tanto, una operación de estética que abordaba la adecuación de todas las fachadas de una zona concreta y de manera conjunta, con el objetivo de conseguir un resultado armónico y global en la zona intervenida. El pintado de las fachadas cumplía un papel importante a este respecto, por lo que cada actuación estaba antecedida por un estudio de colores y de la casas de la zona, basado en el entorno urbanístico y arquitectónico, a partir del cual se definía la carta cromática

<sup>101</sup> Ibídem.

<sup>102</sup> Ibídem.

a emplear en los edificios, siendo posteriormente cuando se barajó la posibilidad de realizar en los medianiles pinturas murales con las que reducir el impacto negativo que generaban.

150 El *Programa de Intervención en el Centro Histórico*, y consecuentemente el plan *Pintura en fachadas*, se abrió en 1986 con la experiencia piloto que se llevó a cabo en la plaza del Rosario, según un proyecto de rehabilitación del arquitecto Fernando Fernández Lázaro<sup>103</sup>, que concibió la reforma como una actuación con la que potenciar la presencia de la plaza como punto de encuentro del Arrabal. No fue hasta el final de las obras cuando se reparó en la necesidad de contrarrestar el efecto negativo que ocasionaba la gran medianera que presidía el frente de la plaza, para lo cual se optó por pintar un mural sobre una superficie, una solución que sin ser costosa resultaba efectiva por integrar el medianil dentro del conjunto de la plaza. El autor del diseño, trasladado al muro por Alfonso Forcellino (empresa Federico Urzaiz), fue Fernández Lázaro que, teniendo en cuenta el entorno circundante, concibió el mural como un paisaje urbano basado en la idea del trampantojo, muy efectista en algunas de sus representaciones, donde tomaba como referencia la arquitectura popular del barrio aunque incluyendo, también, otras influencias como el mural de Richard Haas para el Architectural Center de Boston. El hecho de usar la misma gama de colores que se había empleado para pintar las fachadas de las casas, unido a los motivos que conformaban la representación, favoreció la unificación del espacio de la plaza y, no menos importante, la asimilación del mural por parte de los vecinos, hasta su desaparición en 2005, cuando se derribaron los edificios sobre los que casi veinte años antes se pintara este gran *trompe l'oeil*.

Más conocido fue el mural de la Puerta del Duque de la Victoria, realizado en 1988 dentro del *Programa de Intervención en el Centro Histórico*, que contemplaba la intervención en San Miguel y alrededores. A pesar de situarse en una zona céntrica de la ciudad, esta plaza mostraba un grado de calidad ambiental bastante bajo debido a la alta concentración

<sup>103</sup> AMZ, caja 209.485, expediente 795.644/1983.

de tráfico, al nulo cuidado de las fachadas y a la presencia de vallas publicitarias, todo lo cual provocaba una sensación de *horror vacui* que distorsionaba el concepto de plaza, convertida en un espacio carente de fisonomía, más cercano a la idea de contenedor (de tráfico, publicidad, señales, etc.) que a la de lugar para el recreo. Una de las medidas tomadas al respecto fue la actuación en el inmueble de Reconquista, número 4, rehabilitando la vivienda y realizando en su medianera un mural dedicado a la desaparecida Puerta del Duque de la Victoria, que había presidido la plaza desde 1861 hasta 1919. El responsable de su diseño fue el arquitecto técnico José Lanao, mientras que el encargado de llevarlo al muro fue, de nuevo, Alfonso Forcellino (empresa Federico Urzaiz). Lanao quiso dar forma a esta representación partiendo de las características arquitectónicas de su entorno y de sus implicaciones históricas y sociales, de manera que el mural adquiriera una dimensión emotiva de vinculación con el espacio circundante que, a su vez, facilitara su inserción en el mismo. Entendido como una ventana que se asomaba al pasado de la plaza, el mural lo protagonizaba la desaparecida Puerta del Duque de la Victoria, tras la cual aparecía el acceso a la antigua plaza, en la que podemos reconocer el ábside de la iglesia de San Miguel, y su paisaje ajardinado, en el que descubrimos paseantes que nos retrotraen al comienzo del siglo xx. Era, además, este mural una llamada de atención sobre el deber de conservación de nuestro patrimonio, un tema que entraba a colación tanto por la desaparición de la Puerta como por la necesidad de mantener y cuidar el casco histórico de la ciudad. Su ubicación privilegiada frente a la iglesia de San Miguel, y su imponente y colorista presencia hicieron que la pintura se convirtiera en uno de los elementos más característicos de la plaza y uno de los murales más populares de la ciudad, a diferencia de lo que sucedería con aquellos que en esos momentos se estaban realizando en San Pablo.

Por tratarse de uno de los sectores más desfavorecidos del casco viejo, el de San Pablo<sup>104</sup> fue otro de los barrios incluidos dentro del *Programa de intervención en el Centro Histórico* y de la campaña *Pintura en fa-*

<sup>104</sup> AMZ, caja 206.876, expediente 25.450/1987.



Medianoche de San Miguel antes de la intervención.  
Fotografía del Ayuntamiento de Zaragoza



Medianil de San Miguel después de la intervención.  
Fotografía del Ayuntamiento de Zaragoza

*chadas*. En sus calles se realizaron un total de cuatro pinturas (en Santo Domingo, núms. 9 y 17, en Cereros, núms. 5-7 y en Mayoral, núm. 16) que, sin embargo, tuvieron una escasa repercusión en el entorno urbano así como un menor interés plástico. Al igual que en San Miguel, José Lanao fue el autor del diseño de estas cuatro pinturas para las que, condicionado por las dimensiones del soporte, ideó cuatro sencillos trampantojos arquitectónicos que Ana Alcantarilla se encargó de llevar al muro. El reducido tamaño de las medianeras y su localización en espacios estrechos con poca proyección espacial impidieron que las pinturas alcanzaran la representatividad lograda en el Arrabal o San Miguel, convirtiéndose en sencillos elementos anecdóticos diseminados en el callejero de San Pablo.

La última de las actuaciones previstas dentro de la campaña *Pintura en fachadas* poco tenía que ver con lo que habían sido los anteriores proyectos, al tratarse de una acción puntual realizada sobre un único inmueble, situado en el ensanche de la ciudad: la rehabilitación de la fachada y de la medianera del número 44 de Zumalacárregui<sup>105</sup>, que tenía una considerable proyección visual en las céntricas avenida Goya y Gran Vía. Enmarcada dentro del plan de urbanización de la zona del río Huerva, esta intervención estuvo centrada en el pintado de la fachada y en la recreación de un gran trampantojo arquitectónico en el medianil, diseñado por José Lanao y ejecutado por Ana Alcantarilla, que reprodujo con exactitud la estructura y los detalles de la fachada principal, recreando los volúmenes de los miradores, los trabajos de rejería de los balcones y las sombras que daban tridimensionalidad a la superficie plana de la medianera y disimulaban la presencia real de las ventanas por medio de los vanos representados, convirtiéndose en un fantástico ejemplo de *trompe l'oeil* por su cuidada factura y por el realismo obtenido en esta falsa fachada. Aunque carecía de las implicaciones vistas en el caso de la Puerta del Duque de la Victoria o de la plaza del Rosario, esta pintura también ejerció una influencia positiva en su entorno más inmediato al transformar el aspecto deteriorado de esta gran superficie, mejorar el paisaje urbano de la zona e incorporar una

<sup>105</sup> AMZ, caja 212.018, expediente 3.028.788/1988.

<sup>106</sup> AMZ, ARC 100.642, expediente 3.042.720/1996.



Mediana de Zumalacárregui antes y después de la intervención.  
Fotografías del Ayuntamiento de Zaragoza



nueva imagen al callejero de la ciudad. Esta obra presidió el paisaje de Goya y Gran Vía hasta el derribo del inmueble en el año 1996<sup>106</sup>.

A lo largo de sus cuatro años de duración, el programa *Pintura en fachadas* impulsó un total de siete conjuntos de pintura mural que constituyen el grueso de las obras que se realizaron en las calles de Zaragoza durante la década de los ochenta. Fue la única iniciativa dedicada de manera programada y constante a la realización de pinturas en medianeras, lo que permitió establecer unos criterios de funcionamiento con los que asegurar, en lo posible, un resultado coherente y acorde con las necesidades que demandaba cada zona, si bien resultó demasiado superficial en algunos casos. En otros, se convirtió en un referente para los vecinos de Zaragoza, como sucedió con la Puerta del Duque de la Victoria, que ha pasado a formar parte indispensable e inseparable del entorno de la

plaza de San Miguel. Aciertos o carencias aparte, lo que no se puede negar es la oportunidad que brindó este programa de dar respuesta a una de las demandas entonadas en aquellos años, cuando se hablaba de perder el miedo al color y llenar la ciudad de vida, pintando paredes que aún mostraban la grisura de la dictadura.

## Epílogo

Después de diez años de intensa actividad, la pintura mural entraba en 1995 en un periodo de paréntesis que no se cerraría hasta entrado el año 2000. Muy pocas obras iban a realizarse ya dentro de los edificios institucionales, tan solo la que Gay pintó en 2001 para la escalera de Presidencia del Gobierno de Aragón; no sucedería lo mismo en lo referente al espacio urbano, donde la pintura mural ha ido adquiriendo una presencia creciente gracias, principalmente, al impulso adquirido por el *Street Art*. La celebración de Asalto, primero integrado dentro del programa *En la frontera* y después como festival internacional, ha resultado ser un factor esencial en este sentido al introducir y normalizar la presencia de este tipo de creaciones en el corazón de la ciudad, consolidando determinadas áreas del casco histórico como escenario del arte urbano y, al mismo tiempo, aportando a estas zonas una nueva dimensión visual y artística. Aunque esta sea una de las principales referencias, no hemos de olvidar que paralelamente han tenido lugar otras iniciativas que, de la misma manera aunque desde distintos presupuestos y sin el alcance que sí ha gozado Asalto, han contribuido a que la pintura mural volviera a hacer acto de presencia en las calles de Zaragoza. En primer lugar, y enlazando con el *Street Art*, hemos de referirnos a las actuaciones llevadas a cabo en Valdespartera<sup>107</sup>, con los *Depósito de cine* (Nashat Abdel Hafez y

<sup>107</sup> Remitimos a la consulta de GRAU (2009b: 315-336).

Miguel Ángel Monreal) y los tres murales *Naturalmente sostenible* (Chiquita y Danjer), *Bella Natura* (Shun e Ido) y *Su futuro depende de tu presente* (Mac y Dogy) con los que se buscaba singularizar un espacio de nueva creación, un “no lugar” al que había que dotar de identidad. Muy distinto ha sido el caso de las pinturas murales en medianeras realizadas en el casco histórico en 2008<sup>108</sup> y dedicadas a las puertas, ya desaparecidas, que antiguamente rodeaban la ciudad, tomando, en cierto modo, el testigo de lo que fue el programa *Pintura en fachadas*. A día de hoy, la pintura mural en el espacio urbano, lejos de mostrar señales de ralentización, sigue

<sup>108</sup> Remitimos a la consulta de GRAU (2009c: 43-50).

muy viva en las calles de Zaragoza, gracias a las iniciativas señaladas o la reciente creación del programa Galería Urbana, que prometen seguir llevando la presencia de la pintura y del color a los muchos rincones de la ciudad a los que aún no ha llegado.

## Bibliografía

### Libros

BALLART, Josep (2002), *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona, Ariel.

BREA, José Luis (ed.) (1999), *El punto ciego. Arte español de los años 90. Spanish art of the 90's*, Salamanca, Kunstraum Innsbruck, Junta de Castilla y León, Ediciones Universidad de Salamanca.

159

CORTANZE, Gerard de (1991), *Le monde du surréalisme*, París, Ed. Henry Veyrier.

EXPÓSITO SEBASTIÁN, Manuel, PANO GRACIA, José Luis, SEPÚLVEDA SAURAS, María Isabel (1999), *La Aljafería de Zaragoza*, Zaragoza, Cortes de Aragón.

FRANCO, Luis, PEMÁN, Mariano (1998), «La actuación de las Cortes de Aragón en La Aljafería. Obras y restauraciones desde 1985 hasta 1998», en BELTRÁN MARTÍNEZ, Manuel (dir.), *La Aljafería*, Zaragoza, Cortes de Aragón.

GAY, Jorge, MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio (2008), *El amor nuevo. Un mural de Jorge Gay para los Amantes de Teruel*, Teruel, Fundación Amantes de Teruel.

GAY, Jorge, MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, NAVARRO, Antonio (2009), *Historia y vida cotidiana del Hogar Pignatelli 1666-1971*, Zaragoza, Los Fueros.

GRAU TELLO, María Luisa (2009b), «Valdespartera, un no lugar en busca de su identidad», en FERNÁNDEZ, Blanca y LORENTE, Jesús Pedro (eds.), *Arte en el espacio público: Barrios Artísticos y revitalización urbana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 315-336.

- (2009c), «Reflejos urbanos de la posmodernidad», en LORENTE, Jesús Pedro (coord.), *Zaragoza vista por los artistas 1808-2008*, Zaragoza, Fundación Zaragoza 2008, pp. 43-50.
- HUMANES BUSTAMANTE, Alberto (1990), *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico (1980-1985)*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- LABORDA, Eduardo (2008), *Zaragoza. La ciudad sumergida*, Zaragoza, Onagro Ediciones.
- Memoria de la I Legislatura (1983-1987) de las Cortes de Aragón*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1987.
- MARZO, Jorge Luis (2010), *Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, Murcia, CENDEAC.
- MUÑOZ ASENSIO, Tomás (1992), *Arte mural urbano. Madrid 1981-1991*. Tesis doctoral dirigida por el doctor José María González Cuasante, Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.
- NAVARRETE, Pilar (coord.) (1995), *Auditorio Palacio de Congresos de Zaragoza*, Zaragoza, Sociedad Audiorama Zaragoza, S.A., Ayuntamiento de Zaragoza.
- OFICINA PLANEAMIENTO, S.I. (1981), *Plan Especial Centro Histórico de Zaragoza. Información para participación pública en el avance*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.
- PÉREZ LATORRE, José Manuel (1986), «Teatro Principal de Zaragoza. Proyecto de rehabilitación», en *Cuadernos. Dirección General de Arquitectura y Edificación. Proyectos de recuperación de teatros*, Madrid, MOPU.
- (1992a), «El Pabellón de Aragón» en VÁZQUEZ, Juan José (coord.), *Pabellón de Aragón/Pavilion of Aragón. Exposición Universal de Sevilla 1992*, Zaragoza, Pabellón de Aragón.
- (1992b), «Teatro Principal. Zaragoza», en *La arquitectura en escena. Programa de Rehabilitación de Teatros Españoles del siglo XIX*, Madrid, MOPT.
- (1982), *Plan Especial del Casco Histórico de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.
- (1984), *Recuperar Aragón: El Pignatelli*, Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- SOBRADIEL, Pedro I. (1998), *La arquitectura de la Aljafería. Estudio histórico-documental*, Zaragoza, Gobierno de Aragón.

SOBRINO MANZANARES, MARÍA Luisa (1991), «A dotación do 1% para artes plásticas, historia frustrante dunha lei» en BALTAR TOJO, Rafael et al. (dir.) *Congreso Internacional de Arquitectura Institucional, Actas volume I*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.

VÁZQUEZ, Juan José (coord.) (1992), *Pabellón de Aragón/Pavilion of Aragón. Exposición Universal de Sevilla 1992*, Zaragoza, Pabellón de Aragón.

## Catálogos

ARRANZ, Santiago (1991), *Santiago Arranz. Catálogo de ciudades, Sala CAI-Luzán, del 1 de marzo al 5 de abril de 1991*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991, s/p.

– (1994), *Santiago Arranz. Cúpulas. Bocetos y dibujos preparatorios 1992. Dibujos definitivos 1993, Torreón Fortea, 25 de enero-20 de febrero de 1994*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.

– (2004), *Santiago Arranz. La línea de la Historia, Trabajos artísticos realizados en la Biblioteca Municipal María Moliner y en el Centro de Historia de Zaragoza, 1998-2003, y obra derivada, Casa de los Morlanes, 8 de junio-18 de julio de 2004*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.

BROTO, José Manuel (1987), *Broto, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 3 de abril-3 de mayo de 1987*, Madrid, Ministerio de Cultura.

CALVO SERRALLER, Francisco, PASCUAL RODRIGO, Ángel, PASCUAL RODRIGO, Vicente (1988), *Ángel Pascual Rodrigo y Vicente Pascual Rodrigo. Ante Diem 1988, Sala Luzán, del 26 de enero al 24 de febrero de 1989*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada.

CANO, José Luis (1993), *Cano. Mon Parnasse, Torreón Fortea y Sala Libros 1 de abril-2 de mayo de 1993*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.

CASTILLA GARCÍA, María Luisa (1990), *A propósito de arquitectura y pintura (1982-1989)*, Granada, Colegio Oficial de Arquitectos de Granada, Junta de Andalucía-Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda.

GIRALT, Pedro (1985), *Un paraíso para Jacobo. Pedro Giralt, Palacio de la Lonja de Zaragoza, del 14 de noviembre al 8 de diciembre de 1985*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.

MÉNDEZ, José Félix (1984), *Jorge Gay. Dibujos 1976-1984, del 18 de mayo al 20 de junio de 1984, Sala de exposiciones de Valencia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad*

de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja.

(1990), *Percorso di citta invisibili. 10 artisti di Aragón (Spagna), Chiesa di Bartolomeo, Venecia, 25 Maggio-22 Luglio 1990. Organizzazione e pubblicazione Diputación di Saragozza, Ayuntamiento de Saragozza e Comune di Venezia, Zaragoza, Diputación Provincial.*

PÉREZ LATORRE, José Manuel (2003), «La pintura mural en la obra de Gay o la voluntad figurativa», en *La ciudad, el amor y los sueños. Jorge Gay, La Lonja, Zaragoza, 4 de octubre-30 de noviembre de 2003*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza.

SALAVERA, Eduardo (2002), *Eduardo Salavera. Entre puentes, Zaragoza, Museo Camón Aznar de Ibercaja, del 16 de octubre al 17 de diciembre de 2002*, Zaragoza, Ibercaja.

VV.AA. (1985), *1 Salón de Otoño «... Punto y aparte», Palacio de la Lonja de Zaragoza, del 2 al 22 de septiembre de 1985*, Zaragoza, Delegación de Difusión de la Cultura-Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, s/p.

– (2004), *En la Frontera. Cultura Desubicada*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Área de Cultura y Turismo, Sociedad Municipal Zaragoza Cultural S.A.

162

## Artículos

GRAU TELLO, María Luisa (2009a), «Zaragoza en *technicolor*: las pinturas murales del programa Pintura en Fachadas», en Manuel GARCÍA GUATAS, Jesús Pedro LORENTE, Isabel YESTE NAVARRO (coords.), *Actas del XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza 1908-2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 555-570.

– (2012), «La calle es nuestra: la pintura mural del Colectivo Plástico de Zaragoza durante la Transición», en *On the w@terfront. The on-line magazine on waterfronts, public space, urban design, public art and civic participation*, n.º 22, abril.

– (2013), «Cuando los muros hablan. Una aproximación a la pintura mural en el espacio urbano durante la Transición», *Arte y Ciudad. Revista de investigación*, n.º 3, abril, pp. 71-90.

MARTÍNEZ MOLINA, Javier (2009), «Aproximación histórica a la “Operación Cuarteles” de Zaragoza», en Manuel GARCÍA GUATAS, Jesús Pedro LORENTE, Isabel YESTE NAVARRO (coords.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza de 1908 a 2008*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Departa-

Este libro se terminó de imprimir  
en Zaragoza en mayo de 2014.

Dos mil años después  
de la muerte del emperador  
Caesar Augusto,  
fundador de la ciudad



PUBLICACIONES  
DE ROLDE DE ESTUDIOS ARAGONESES  
TÍTULOS EDITADOS 2010-2014

## CUADERNOS DE CULTURA ARAGONESA

- 52-53. *El recuerdo que somos. Memorias, 1942-1972.* Eloy Fernández Clemente.
54. *Aragón y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende.* Manuel Pérez-Lizano.
55. *Para creernos vivos todavía (José Antonio Labordeta en la memoria).* Varios autores.
- 56-57. *Los años de Andalán. Memorias, 1972-1987.* Eloy Fernández Clemente.
58. *Democracia y pintura mural en Zaragoza, 1984-1995.* María Luisa Grau Tello.

## DOCUMENTOS DE TRABAJO

6. *Mas d'antes en Sarabillo. Bida y parlaje.* Joaquina Guillén Mur y Fernando Romanos Hernando.

## BAL DE BERNERA

14. *María Moliner y las primeras estudiosas del aragonés y del catalán de Aragón.* María Pilar Benítez.

## SALBACHINAS

17. *En qué país vives? Historia de Aragón para chavalas y chavales curiosos.* Carlos Serrano, Paco Paricio, Blanca Bk.

## LOS SUEÑOS

5. *Los pueblos dormidos.* Elisa Plana Mendieta (textos), Alfonso López Moya y Eduardo García Perea (fotografías).

## ARAGÓN CONTEMPORÁNEO

1. *Republicanos aragoneses en la Segunda Guerra Mundial. Una historia de exilio, trabajo y lucha (1939-1945).* Diego Gaspar Celaya.
2. *Aragón con camisa negra. Las huellas de Mussolini.* Dimas Vaquero Peláez.
3. *Isidro Gomà i Tomàs. De la Monarquía a la República (1927-1936).* Sociedad, política y religión. Roberto Ceamanos Llorens.
4. *Pagar las culpas. La represeión económica en Aragón (1936-1945).* Julián Casanova, Ángela Cenarro (eds.), Estefanía Langarita, Nacho Moreno e Irene Murillo.

## OTROS

- *El aragonés: una lengua románica*. Varios autores.

## CENTRO DE ESTUDIOS SOBRE LA DESPOBLACIÓN Y DESARROLLO DE ÁREAS RURALES (CEDDAR)

16. *Trashumancia en el Mediterráneo*. José Luis Castán y Pablo Vidal (coordinadores).
17. *Hábitat disperso (historia, sociedad, paisaje)*. Varios autores.
18. *The Political Ecology of Depopulation: Inequality, Landscape and People*. Ángel Paniagua, Raymod Bryant, Thanasis Kizos (Eds.).

## OTROS

- *Territorios abandonados: paisajes y pueblos olvidados de Teruel*. Luis del Romero Renau y Antonio Valera Lozano.

## PUBLICACIONES PERIÓDICAS

*Rolde. Revista de Cultura Aragonesa:*

<http://www.rolde.org>

*Ager, Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural:*

<http://www.ceddar.org>

Catálogo completo:

<http://www.roldedeestudiosaragoneses.org>

Catálogo CEDDAR:

<http://www.ceddar.org>



María Luisa Grau Tello (Andorra-Teruel, 1983).

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza (Beca de Investigación del Gobierno de Aragón). Ha desarrollado una intensa labor investigadora, centrada en el desarrollo de la pintura mural durante la segunda mitad del siglo XX en Zaragoza y España. En sus publicaciones aborda las condiciones políticas, sociales y económicas que condicionaron esta práctica artística durante el franquismo, la Transición y la democracia. También ha colaborado con artículos de investigación en el suplemento *Artes y Letras de Heraldo de Aragón*. Miembro fundador del Grupo de Investigación Consolidado «Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública», financiado por el Gobierno de Aragón, y del proyecto de investigación «Arte público para todos: propuestas de estudio y musealización virtual», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.



CUADERNOS DE CULTURA  
ARAGONESA, 58



Colaboran

