



## **LAS PINTURAS MURALES DEL AEROPUERTO DE ZARAGOZA: “SÍMBOLO DEL GRAN VIAJE U ORIGEN DE LA HISPANIDAD” Y “LOS ELEMENTOS SOMETIDOS”.**

### **THE MURAL PAINTING IN SARAGOSSA’S AIRPORT: “SÍMBOLO DEL GRAN VIAJE U ORIGEN DE LA HISPANIDAD” AND “LOS ELEMENTOS SOMETIDOS”**

M<sup>a</sup> Luisa Grau Tello<sup>12</sup>

Universidad de Zaragoza

[mlgrautello@gmail.com](mailto:mlgrautello@gmail.com)

#### **Abstract**

As soon as francoist dictatorship started, some theoreticians took an interest in a great mural painting in order to extol the new regimen and its values. However, mural painting failed as a heroic expression of the dictatorship due to its artistic traditionalism. We focused on the mural paintings located in Saragossa’s Airport for being very representative of the conservative character showed by a large number of the mural paintings made during the dictatorship.

#### **Keywords:**

Mural painting, franquism, Saragossa, The Discovery of America-Hispanity.

#### **Resumen**

A comienzos de la dictadura franquista, algunos teóricos defendieron una gran pintura mural como medio artístico idóneo con el que glosar el nuevo régimen y los valores que éste defendía;

sin embargo, la pintura mural oficial terminó cayendo en un tradicionalismo temático y artístico que impediría la concepción heroica deseada para estos ciclos murales. Para ejemplificar, nos centramos en las dos pinturas murales que Alejandro Cañada realizó para el Aeropuerto de Zaragoza en 1950, donde destaca por encima de todo la temática y el carácter conservador que se imprimió al conjunto.

**Palabras clave:**

Pintura mural, franquismo, Zaragoza, Descubrimiento de América-Hispanidad.

### **Una aproximación a la pintura mural en el franquismo**

Dentro de los intentos dirigidos a configurar un arte nuevo para el recién creado Estado franquista, la pintura mural<sup>3</sup> fue considerada inicialmente como un medio idóneo con el que glosar la grandeza del nuevo régimen por las posibilidades narrativas que ofrecía y por las connotaciones épicas y conmemorativas asociadas a este tipo de creaciones. Así lo manifestaron críticos, teóricos y pintores a través de los artículos divulgados en publicaciones periódicas como el diario *Arriba* o *El Español*<sup>4</sup> durante la posguerra y para los que, sin duda, no debió pasar desapercibida la cobertura que el fascismo italiano había brindado a la pintura mural, a través de los trabajos del grupo filofascista *Novecento*<sup>5</sup>. Sin embargo, ni los manifiestos, ni el empeño de los artistas, ni las directrices y legislaciones que habían facilitado su desarrollo en Italia se dieron en España, sumida además en una complicada situación económica, por lo que, a pesar de las expectativas que levantó entre los teóricos más destacados del momento, la pintura mural oficial realizada durante la dictadura no destacó, salvo excepciones, ni por su cantidad ni por su calidad. El fracaso a la hora de configurar un estilo propio del régimen se hacía extensivo al ámbito de la pintura mural.

Ernesto Giménez Caballero<sup>6</sup> y Eugenio D'Ors<sup>7</sup> fueron dos de los teóricos que se pronunciaron a favor de la pintura mural, adjudicando su valor, más que a las posibilidades artísticas que ofrecía, a la interpretación ideológica que hacían de la misma. Como si se tratara de una lucha entre dos posiciones antagónicas, Gecé contraponía el individualismo que atribuía al arte de vanguardia y a la pintura de caballete con la pintura mural y la idea de integración de las artes, a las que confería los valores de unidad, jerarquía y subordinación, principios que coincidían con aquellos que reclamaba el Fascismo. Para Giménez Caballero, el retorno del mural era consecuencia lógica de la "desesperación de la pintura", provocada por el individualismo del arte y del artista, por el hermetismo del "arte puro", incomprendible para la mayoría, y por la ausencia de mercado; la única salida que permitiría remontar la crisis provocada por la desorientación del arte contemporáneo pasaba por volver a pintar sobre los muros proporcionados por el Estado que, para el intelectual fascista, actuaba como el padre que perdona siempre las andanzas del hijo díscolo:

*“Los futuristas italianos piden “muros” al Estado para pintar. No temen ya caer en pintores de brocha gorda. (...) Y mientras, el Estado –entrañable y piadoso en el fondo- se dispone una vez más en la historia a salvar al artista, le deja por un tiempo, en castigo y disciplina y arrepentimiento, tirarse a las paredes hambriento y desmelenado. Que apure bien la crisis de su soberbia. La crisis del arte individualista y occidental”<sup>8</sup>*

La asociación entre arte e ideología fue también argüida por Eugenio D’Ors que, al igual que Gecé, consideraba a Italia la principal referencia en materia de pintura mural, exhortando a los españoles a seguir el modelo italiano contemporáneo<sup>9</sup>. Más nos interesa esa otra visión del crítico catalán, coincidente con la de Giménez Caballero, que juzgaba las manifestaciones de carácter mural como una expresión opuesta al Comunismo, adjudicándoles un supuesto carácter disciplinado y de subordinación:

*“¿Puede imaginarse, con todo, algo más opuesto a las tendencias comunistas que las disposiciones preconizadas por cualquier tentativa de Arte mural? Nada mejor para su creación que el trabajo en equipo. Nada mejor para el trabajo en equipo que la conciencia y la cultura de la jerarquía. La belleza pictórica en el muro sólo puede obtenerse como la belleza acústica en la orquesta: mediante la disciplina rigurosa en torno de la superioridad de un conductor. Colaboración de todos, bien entendido, energía espiritual de todos; pero la norma impuesta desde lo alto.”<sup>10</sup>*

La pintura mural quedaba convertida en una manifestación artística con una clara dimensión política que conectaba a la perfección con los principios defendidos desde el régimen al, supuestamente, encarnar los valores de jerarquía y subordinación que, a su vez, la convertían en una expresión contraria al Comunismo y todo lo que éste significaba. Además de aducir esta identificación ideológica, los partidarios de impulsar una pintura mural oficial defendían las posibilidades que ésta ofrecía a la hora de crear grandes ciclos pictóricos que, con carácter conmemorativo, glosaran la grandeza del Estado que acaba de nacer. Inicialmente, en la inmediata posguerra, el contenido temático que se reclamaba como más apropiado para estos conjuntos murales eran la representación mitificada de la Guerra Civil y del nuevo orden nacido de la misma, temas interpretados desde una postura de retórica sentimentalista y un halo de trascendencia que permitía sacar todo el potencial ideologizante que contenían. Pero lo cierto es que este repertorio temático fue escasamente cultivado en la pintura mural, al igual que sucedió en la producción de caballete<sup>11</sup>, asuntos que, en cambio, sí gozaron de mayor presencia en el terreno de la ilustración<sup>12</sup>. Las pocas obras donde sí se recrearon motivos de este tipo se fechan en los primeros años de la posguerra y las encontramos en edificios oficiales, estrechamente vinculados con el régimen. Por ejemplo, en 1941 se realizó un mural

en la Sala de Alemania de la Residencia de Oficiales de Pedralbes (Barcelona), donde se representaba un grupo de soldados españoles y alemanes que enarbolaban las banderas rojigualda y nazi, ante la imagen del Alcazar de Toledo<sup>13</sup>. Un ciclo mural especialmente celebrado por los críticos del momento fue el que José Aguiar realizó, aunque dejó incompleto, en 1943 para el salón de actos de la Secretaría General del Movimiento, calificado por Lafuente Ferrari como una de “las más nobles realizaciones de la pintura española de este siglo”<sup>14</sup> y considerada por algunos críticos como el paradigma artístico que demandaba la España franquista<sup>15</sup>. Con una cronología más tardía que nos sitúa en 1949, Reque Meruvia “Kemer” pintaba para el Archivo Histórico Militar de Madrid el mural titulado *Alegoría de Franco y la Cruzada*, un asunto más propio de la inmediata posguerra que de estos años en los que España buscaba integrarse en el panorama internacional.

Sería en la década de los cincuenta<sup>16</sup> cuando se emprendieran la mayor parte de los conjuntos de pintura mural de la dictadura, destinados a edificios oficiales, fundamentalmente diputaciones provinciales y ayuntamientos<sup>17</sup>. Atrás quedaban las representaciones alusivas a la exaltación de la “cruzada” que terminaron siendo reemplazadas por los capítulos y los personajes de la Historia de España que se consideraban más gloriosos. La causa de este cambio residía en el giro ideológico dado por el régimen que, a consecuencia del aislamiento internacional y de la derrota del fascismo en la Segunda Guerra Mundial, desertó de su adscripción fascista para identificarse con el Nacionalcatolicismo como discurso de una dictadura que buscaba aliento en la autoafirmación de los que consideraba los principales valores propios, es decir, el Catolicismo y la unidad de la patria, lo que a su vez se tradujo en una mirada al pasado que enlazaba con la Generación del 98<sup>18</sup> y su búsqueda de la esencia nacional. Fue así como la Historia de España pasaría a nutrir buena parte de los ciclos murales que se realizaron en la década de los cincuenta; no había limitación alguna a la hora de escoger los motivos representados, que podían pertenecer a cualquier época y región del país, siempre y cuando estuvieran al servicio del concepto de Hispanidad, de la unión de la Patria y de la Religión, es decir, los pilares del Nacionalcatolicismo. La mayoría de estas representaciones solían centrarse en torno a un personaje que encarnaba la idea de “caballero cristiano”, el símbolo que mejor representaba al hombre hispánico, ejemplo a seguir por todos los españoles como “paladín de las causas grandes, defensor del bien, debelador del mal, magnánimo frente a la mezquindad, valeroso, resuelto, sufrido, sobrio, asceta de la vida, porque no vive para su propio sujeto contingente, sino para la esencia de su inmaculada personalidad caballeresca y para la bienaventuranza de los otros hombres.”<sup>19</sup> Este arquetipo ofrecía una gran versatilidad en sus representaciones, que comprendían desde el General Franco, hasta Santiago Matamoros, el Cid Campeador o Fernando El Católico. Por lo general, los ciclos murales realizados en los ayuntamientos, diputaciones y demás edificios oficiales estuvieron dedicados a acontecimientos y personajes locales que

ejemplificaban los valores de carácter nacional, como era la defensa de la religión y la patria, de modo que el uso de localismos permitía mitigar, de una manera superficial, la condición de Estado centralizado e inculcar los valores que defendía el franquismo. Un ejemplo lo encontramos en la cúpula del Monumento a los Caídos de Pamplona, pintada por Ramón Stolz Viciano en 1950 y concebida como "(...) gran retablo moderno en cuanto lección ilustrada elaborada sobre una lectura de la historia navarra interpretada a la luz de los recientes acontecimientos históricos (...)"<sup>20</sup>

A pesar de las expectativas que levantó entre los teóricos más destacados del momento, el deseo de impulsar una gran pintura mural oficial se vio frustrado, de forma que, como ya se ha señalado, el fracaso experimentado en la configuración de un estilo propio del régimen se hizo extensivo a la pintura mural que, tras las realizaciones de los cuarenta y los cincuenta, se da prácticamente por desaparecida en la década de los sesenta.

### **La pintura mural en Zaragoza durante la dictadura**

El desarrollo de la pintura mural oficial en edificios públicos de Zaragoza se concentró en la década de los cincuenta, entre 1950 y 1959, transcurriendo, salvo excepciones, sin grandes novedades, con un acentuado localismo y un repertorio de obras de tono conservador desde el punto de vista estilístico y temático. A lo largo de estos casi diez años, se llevaron a cabo un total de cinco conjuntos, realizados dentro de proyectos de reforma o de construcción de nueva planta, correspondientes al Aeropuerto de Zaragoza (Alejandro Cañada, 1950), al Salón de Sesiones de la Diputación Provincial de Zaragoza (Manuel L. Villaseñor, 1954-1964), al seminario de la Institución "Fernando el Católico" (Javier Ciria, 1955), al Gobierno Civil (Manuel y Leopoldo Navarro, 1958) y al Mercado de Pescados (Javier Ciria, 1959). A pesar de la diferente naturaleza de cada uno de estos edificios, todas las pinturas, salvo la realizada en el mercado, estuvieron dedicadas a pasajes y personajes de la historia de España, de Aragón o de Zaragoza que, de una manera indirecta, actuaban como una analogía de la "Nueva España" y de los valores por ella defendidos. Los dos murales que Alejandro Cañada pintó en 1950 para el Aeropuerto de Zaragoza fueron el conjunto con el que se inauguró la práctica de la pintura mural oficial en la ciudad después de la Guerra Civil y, a través de su estudio, se pueden observar algunas de las notas que caracterizaron el desarrollo de la pintura mural a lo largo de la década. Exceptuando el ciclo de Villaseñor para la DPZ, que constituye un caso aparte, nos encontramos con que la totalidad de las obras realizadas en Zaragoza estuvieron dedicadas a temas históricos, fueron encargadas a pintores locales con buena posición social o vinculados a la pintura religiosa y siguieron un lenguaje apegado al academismo más tradicional. Pasemos a conocer el conjunto que Cañada realizara en 1950 para el aeropuerto de la ciudad.

### **Los murales de Alejandro Cañada para el Aeropuerto de Zaragoza**

El origen del Aeropuerto de Zaragoza se encuentra en la base del Aeródromo de Sanjurjo que, tras el final de la guerra, sumó a su función militar la de aeropuerto civil. Para dar cabida a este nuevo servicio se construyó la Terminal de Pasajeros, diseñada por el arquitecto José de Yarza García, mientras que Alejandro Cañada<sup>21</sup> fue quien se hizo cargo de la creación de dos pinturas para el vestíbulo de la terminal. Después del retablo de la capilla de los Hermanos Maristas de Zaragoza (1946) y de las pechinas de la iglesia de Maella (1947), éste era para el pintor su tercer ciclo mural y el primero de tipo civil, puesto que su producción mural estuvo consagrada mayoritariamente a la temática religiosa, algo que, por otro lado, sintonizaba con su profundo sentir católico. El hecho de haber firmado algunas obras murales, sin olvidar su religiosidad, pudieron ser algunos de los factores decisivos a la hora de confiarle este encargo, del que no tenemos datos que nos permitan conocer las circunstancias de su origen y desarrollo. Por un lado, ha sido imposible dar con el proyecto de construcción del edificio en el que aparecería si Yarza concibió la realización de sendas pinturas. Y por otro lado, hemos encontrado una única referencia bibliográfica, no muy esclarecedora, en la que se señala que fue “el Coronel de la Base y el arquitecto Lagunilla”<sup>22</sup>, en referencia a Eduardo Lagunilla de Plandolit, quienes encargaron a Cañada en 1949 una serie de bocetos para la realización de los murales. Ninguna alusión al arquitecto, a pesar de lo cual no podemos evitar sugerir que éste debió jugar algún papel en la inclusión de la obra, dada su personalidad creativa y el hecho de que en algunos de sus proyectos posteriores, como el Cine Palafox o el Teatro Fleta, ambos en Zaragoza, incluyera conjuntos de pintura mural.

Los temas elegidos para estas dos pinturas, que se situarían en el vestíbulo de la terminal, fueron el descubrimiento de América en *Símbolo del gran viaje u origen de la Hispanidad* y una alegoría de la aviación en *Los elementos sometidos*. Los bocetos de conjunto definitivos, realizados en cera y resinas, y los murales, de 48m<sup>2</sup> cada uno realizados al óleo sobre lienzo, fueron expuestos en una exposición celebrada en la Lonja durante el mes de julio de 1950<sup>23</sup>. Poco después tuvo lugar la instalación de la obra y la posterior inauguración de las instalaciones de la terminal, concretamente el 10 de octubre del mismo año, haciéndola así coincidir con las vísperas de la festividad del 12 de octubre, día de la Virgen del Pilar y patrona de la Hispanidad.

### **Símbolo del gran viaje u origen de la Hispanidad**

La defensa de la religión, el descubrimiento de América y la unificación bajo el signo del catolicismo de los territorios que componían el Reino de Castilla y el Reino de Aragón<sup>24</sup> fueron un referente para el franquismo, que convirtió a los Reyes Católicos

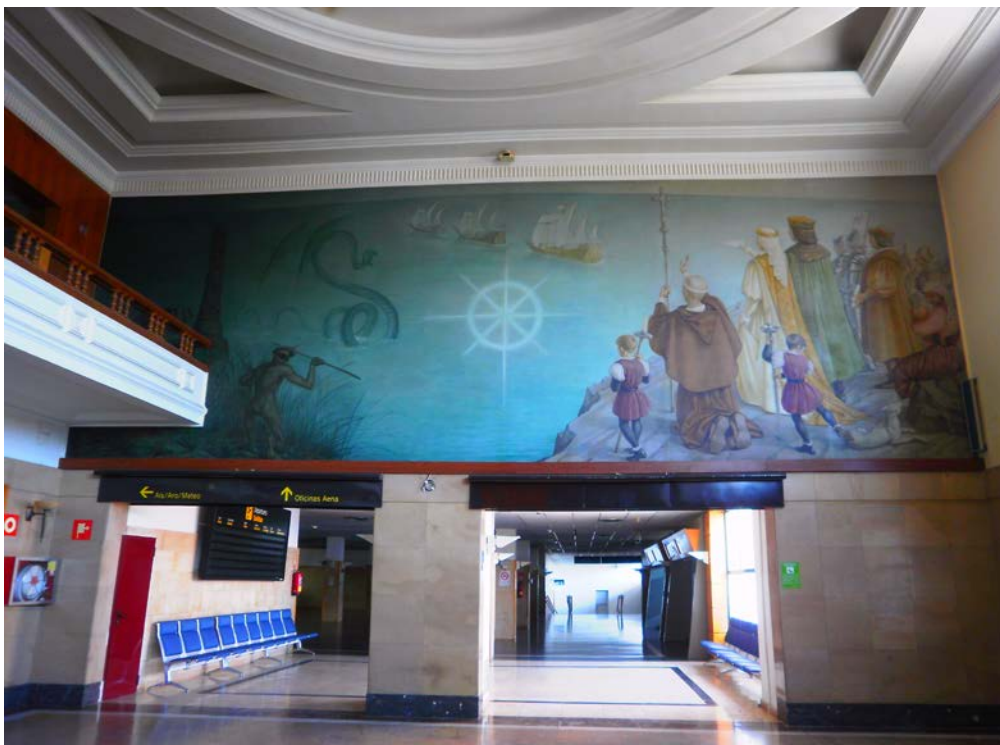
en uno de los principales símbolos para el discurso nacionalcatolicista en su defensa del concepto de Hispanidad. De entre los distintos capítulos protagonizados por la pareja de monarcas, se escogió como asunto de este primer mural el correspondiente al descubrimiento de América, acontecimiento que durante los cuarenta y cincuenta se convirtió en tema habitual para el campo de la ilustración, de la publicidad<sup>25</sup> e incluso del cine con la mítica *Alba de América*<sup>26</sup>, uno de los filmes más representativos del periodo, calificado incluso como película de interés nacional.



Boceto de Símbolo del gran viaje u origen de la Hispanidad

De este modo, la decisión de dedicar el mural al descubrimiento de América venía a honrar, una vez más, el concepto de Hispanidad y la gesta apoyada por los monarcas, además de evocar la idea de viaje, tan apropiada para un aeropuerto. La iconografía empleada tradicionalmente para la representación de este tema era la llegada de Cristóbal Colón a tierras americanas, tal y como se observa en la escultura pública, que optó mayoritariamente por la representación del genovés avistando tierra, en ocasiones acompañado de relieves o alegorías sobre los diferentes momentos de la aventura colombina, mientras que en la pintura se reprodujo principalmente ese mismo momento o también aquel en el que se producía el desembarco en el nuevo continente. Ninguno de estos pasajes fueron los elegidos por Cañada para realizar esta obra, en la que representó una escena algo menos usual: la despedida de las tres carabelas desde el puerto de Palos de La Frontera, plasmada en algunas de las obras más importantes sobre el descubrimiento, como el relieve de Manuel Fuxá para el Monumento a Colón de Barcelona o el mural de Daniel Vázquez Díaz en el ciclo del Poema del Descubrimiento, realizado en 1930 para el Monasterio de La Rábida. Tal y como señala Manuel Sancho Rocamora<sup>27</sup>, Cañada escogió esta escena inspirándose precisamente en el conjunto de Vázquez Díaz, una observación certera puesto que se trataba de la representación pictórica más importante del descubrimiento de América<sup>28</sup>, muy reivindicada durante los primeros años del franquismo y realizada por uno de los principales muralistas españoles del siglo XX, que, a su vez, fue profesor de Cañada en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, es decir, un referente profesional y personal que

sin duda influyó en el pintor aragonés. Sin embargo, el resultado dista de la potencia expresiva y de la modernidad que imprimió Vázquez Díaz en La Rábida. En este caso, con un punto de vista ligeramente elevado, se representa en primer plano la escena principal formada por un grupo visto de espaldas, localizado en un acantilado y despidiendo a las tres carabelas. El protagonismo corresponde a los que fueron promotores del viaje: los Reyes Católicos y la Orden Franciscana, representada por Fray Juan Pérez que fue uno de hombres más importantes para Colón por el apoyo que le dio, junto con Fray Antonio de Marchena, en el Monasterio de La Rábida. En un segundo plano, y junto al rey Fernando, aparece un hombre ricamente vestido que podría ser Juan de Coloma, personaje aragonés, secretario de Fernando de Aragón y redactor, junto con Fray Juan Pérez, de las Capitulaciones del viaje de Colón. La escena se completa con un grupo de soldados y gentes del pueblo que han acudido al puerto a despedir a los hombres que parten rumbo a las Indias. Frente a ellos y ocupando la parte central del mural, aparecen las tres naves cruzando el océano. En el lateral izquierdo, correspondiendo con la zona ocupada por la balaustrada, aparece el destino que depara a los navegantes: un frondoso paisaje vegetal presidido por un indígena rindiendo culto ante un tótem, otro en posición de ataque y una serpiente alada en actitud agresiva. Se recurre, de este modo, al repertorio iconográfico característico de la dictadura en el que los enemigos, en este caso el indígena como un ser salvaje e infiel, se convierten en una metáfora del enemigo contemporáneo de la dictadura.



Símbolo del gran viaje u origen de la Hispanidad

El mural era un homenaje al pasado imperialista español y, en definitiva, a la idea de Hispanidad, un tema que encajaba a la perfección en la ciudad de Zaragoza, donde se encontraba la Basílica de Nuestra Señora del Pilar, representante de la vertiente religiosa de este acontecimiento como patrona de la Hispanidad. El hecho de que fuera un asunto con importantes implicaciones ideológicas para el régimen nos induce a pensar que el tema fue quizá una sugerencia que las autoridades realizaron a Cañada puesto que, aunque fue un hombre conservador de profundas creencias religiosas, en su obra nunca manifestó reivindicaciones ideológicas. Esta posibilidad que apuntamos se ve en parte apoyada por unas declaraciones que Cañada realizó para la prensa en las que se inclinaba por el mural dedicado a la aviación, mientras que la prensa mostraba su preferencia por el descubrimiento de América:

*“¿Cuál de los dos cuadros le satisface a usted más? -preguntamos. A Cañada le gusta más el cuadro que representa la ofrenda de los elementos – aire, tierra, fuego y mar- a la Aviación. A nosotros nos parece mejor –sin que por esto no nos parezca magnífico el otro- el que simboliza las empresas descubridoras de los nuevos mundos cuando no había otras rutas que las del mar (...)”<sup>29</sup>*

En cuanto a su valoración artística, hay que señalar que el mural tiene una fuerte presencia en el vestíbulo gracias a sus dimensiones, así como por la monumentalidad de los personajes que, sin embargo, adolecen de cierta sensación de pesadez por su estatismo y acartonamiento (postura recta sin movimiento en la mayor parte de los personajes) y la ausencia de elementos que contribuyan a dar dinamismo a la escena. Esta es la sensación que domina en la efigie de los Reyes Católicos o de Juan de Coloma, como se puede comprobar en la rigidez y falta de vivacidad que transmiten en su postura y ropajes. Esta fue la sensación que la obra causó también en su momento, cuando se señaló desde la prensa que “No así las figuras de los Reyes Católicos, pesadas, grises, amorfas, sin gracia alguna. Y lástima, porque precisamente la composición, al quebrar en las figuras centrales, arrastra al conjunto, malogrando en parte una obra que pudo ser definitiva.”<sup>30</sup> Además de en los aspectos señalados, las carencias que muestra este mural se deben a la falta de interacción con el espacio en el que se localiza puesto que, aunque hay un intento adaptar la obra a los condicionantes arquitectónicos, no existe esta relación con el espacio circundante al desarrollar la escena de espaldas al espectador, lo que provoca que la pintura quede encerrada en sí misma y no llegue a relacionarse con su entorno.

### Los elementos sometidos, una alegoría de la aviación

Si en la primera pintura se recurrió a un tema histórico, el segundo mural estuvo dedicado a la Aviación, un asunto profano como es el progreso del Hombre, que plasmó en una alegoría moderna basada en la iconografía clásica.



Boceto de Los elementos sometidos

La escena principal estaba protagonizada por el Aire, la Tierra, el Agua y el Fuego postrados ante un avión, como si se tratara de una especie de alianza entre la Naturaleza y la Tecnología, con la que la primera mostraba su colaboración con la segunda, para hacer posible el funcionamiento y correcto desarrollo de la misma: el aire impulsaba al avión por medio de su soplido; el fuego se representaba por medio de un hombre de fuerte anatomía que ofrece con sus manos el citado elemento; la tierra era una mujer de formas sinuosas y largo cabello, acompañada por dos niños que conducían una llama y un leopardo, hijos de la madre Tierra y símbolos de América; y por último, el agua encarnada en una mujer de aspecto azulado que surgía del mar y que alzaba entre sus manos una concha. Compositivamente, la pintura muestra una construcción espacial semejante a la anterior, aunque en este caso el resultado es mejor que el obtenido en el correspondiente al descubrimiento de América. Y es que, la monotonía visual del primero desaparece en favor de una escena algo más dinámica, gracias a la distribución espacial de las figuras y a la diferente concepción de cada una de ellas. En primer lugar, la representación de los personajes, con una anatomía de clara influencia escultórica, no se concentra en una zona concreta y reducida, como ocurría en el anterior, sino que se reparte a lo largo de toda la superficie, evitando caer en una composición plana y descompensada. Y en segundo lugar, la monotonía de la escena también se combate por medio de la aplicación de una gestualidad diferente en cada una de las figuras, un repertorio variado de posturas que por medio de las líneas abiertas y en diagonal que trazan permiten, a su vez, dar una mayor expresividad y dinamismo al conjunto.

El motivo principal de esta pintura es, tal y como se ha señalado al principio, las muestras de respeto que rinden los cuatro elementos a la aviación, pero a pesar de la aparente neutralidad de este asunto, el mural no está exento de interpretaciones

políticas. La más evidente es la imagen de progreso que pretende transmitir dentro del contexto de autarquía que por aquel entonces aún vivía el país, es decir, un mensaje de reafirmación de la autosuficiencia de España frente al aislamiento internacional, que entonces comenzaba a relajarse. Mucho más interesante resulta la segunda lectura que se puede extraer, asociada al viaje del avión *Plus Ultra*<sup>31</sup> desde Palos de La Frontera a Buenos Aires, entre el 22 de enero y el 10 de febrero de 1926, con Ramón Franco Bahamonde, Julio Ruiz de Alda y Miguélez, Juan Manuel Durán González y Pablo Rada Ustarroz. Aunque no se realizó durante la dictadura, este vuelo, que tuvo como principal protagonista al Comandante Ramón Franco Bahamonde, hermano del dictador, reunía una serie de concomitancias que le convertían en la versión contemporánea de la aventura emprendida por Colón: despegó de Palos de La Frontera, celebraron una recepción en el Monasterio de La Rábida y tenía como destino Buenos Aires. En definitiva, el viaje del Plus Ultra constituía la segunda gran llegada de los españoles a tierras americanas, esta vez a bordo de un avión, sobre la que se hizo especial propaganda, ahondando en el componente ideológico y sentimental del acontecimiento al compararlo con el descubrimiento de América y evocar el pasado glorioso del país<sup>32</sup>.



Los elementos sometidos

Junto a todas las implicaciones ideológicas señaladas, estos dos murales representaban las dos caras de un mismo asunto, el viaje, para lo cual eligieron el que consideraban el más importante realizado por España, aquel que tenía como destino América. El mural del descubrimiento, encarnaba la idea de partida o

comienzo de un gran viaje, mientras que el dedicado a la Aviación se refería a la llegada o final del mismo. De esta forma, la obra tendría un doble sentido; por un lado, una visión politizada de los asuntos representados, en la que se exaltan las proezas del país; y por otro lado, un significado más civil, en el que se habla de una manera neutra del mundo del viaje y, por tanto, más apropiado para el lugar en el que se encuentran estos dos murales.

## Conclusiones

La pintura mural en edificios oficiales de Zaragoza arrancaba con una obra en la línea del más puro academicismo, realizada con un lenguaje figurativo tradicional que no llegaba a transmitir el ánimo conquistador que emanaba un acontecimiento como el descubrimiento de América. Esta sería, salvo excepciones, la tónica dominante en el desarrollo de la pintura mural durante la dictadura en Zaragoza y en el resto del país; obras que carecieron, por lo general, de ambición artística y que adolecieron de un poso apático que no sintonizaba con el tono solemne de los asuntos tratados. Más que creaciones enfocadas desde el deseo de trascender, eran ejecuciones realizadas desde un academicismo que no aportaban novedad alguna al panorama artístico del momento. Se truncaban las aspiraciones de aquellos que reclamaban una pintura mural capaz de transmitir la grandeza de la nueva España, de ideologizar, de transmitir un sentimiento heroico, con el que insuflar de orgullo el espíritu nacional.

## Notas

---

<sup>2</sup> Miembro del proyecto “Arte público para todos: propuestas de estudio y musealización virtual”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (Código HAR 2009-13989-C02-02), desde diciembre 2009 a diciembre 2012.

<sup>3</sup> LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, p. 187.

<sup>4</sup> LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en la España de la postguerra (1939-1951)*, Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Sección de Arte, Madrid, 1991, pp. 856 y 867.

<sup>5</sup> FIDALGO FONTANET, Leonardo, “El Novecento, Mario Sironi y la “Revolución fascista””, en *Boletín de Arte*, nº 26-27, 2005-2006, pp. 463-475.

<sup>6</sup> Los primeros alegatos emitidos desde posiciones fascistas a favor de la pintura mural se remontan a los años previos al estallido de la Guerra Civil, siendo Gecé unos de sus principales defensores a raíz de los contactos que éste mantuvo con Italia a comienzos de la década de los treinta, impresiones que dejó reflejadas en GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Arte y Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.

<sup>7</sup> El interés de D’Ors por la pintura mural quedó reflejado en el Segundo Salón de los Once, organizado en 1944 y concebido como una muestra “orientada hacia la promoción de un renacimiento del Arte mural”; diez años antes de su celebración, ya fue presidente del primer Salon d’Art Mural celebrado en París. D’ORS, Eugenio, *Mis Salones. Itinerario del Arte Moderno en España*, Madrid, M. Aguilar, 194-, p. 262.

<sup>8</sup> Op. Cit., GIMÉNEZ CABALLERO, *Arte...*, p. 133.

- 
- <sup>9</sup> D'ORS, Eugenio, *Nuevo glosario*, Vol. III, Madrid, Aguilar, 1949, pp. 70-72.
- <sup>10</sup> Op. Cit., D'ORS, *Mis Salones...*, pp. 262-263.
- <sup>11</sup> Op. Cit., LLORENTE, *Arte...*, pp. 192-194.
- <sup>12</sup> UREÑA PORTERO, Gabriel, "La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos", en BONET CORREA, Juan Antonio (Coord.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 136-143 y 156-157.
- <sup>13</sup> CIRICI, Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelona, p. 104.
- <sup>14</sup> ABAD, Ángeles, *José Aguiar*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 1991, p. 131.
- <sup>15</sup> Op. Cit., LLORENTE, *Arte...*, p. 190.
- <sup>16</sup> Op. Cit., UREÑA PORTERO, "La pintura mural...", p. 119.
- <sup>17</sup> Op. Cit., CIRICI, *La estética...*, p. 48.
- <sup>18</sup> CABRERA GARCÍA, M<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 20-29.
- <sup>19</sup> GARCÍA MORENTE, Manuel, *Ideas para una filosofía de la Historia de España*, Madrid, Rialp, 1957, p. 295.
- <sup>20</sup> ENJUTO CASTELLANOS, Esther, *El pintor Stolz Viciano*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia, Valencia, 2003, p. 235.
- <sup>21</sup> Alejandro Cañada Valle (1908-1999) estudió Bellas Artes en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Tras finalizar su formación regresó a Zaragoza donde inició su labor docente en el Colegio de la Sagrada Familia, el colegio de Maristas y el colegio de los Jesuitas, para posteriormente abrir una academia particular que se convirtió en el lugar de aprendizaje de buena parte de los futuros artistas aragoneses. Compaginó la labor docente con la creación artística, que se tradujo en un considerable número de pintura murales en templos de toda la geografía aragonesa. Para conocer más a fondo su figura, *Alejandro Cañada. Obras 1931-1992, Museo de Teruel 23 de abril-28 de mayo de 1995, Torreón Fortea-Museo Pablo Gargallo Zaragoza 5 de septiembre-1 de octubre de 1995*, Teruel, Museo de Teruel, 1995.
- <sup>22</sup> SABATA SERRA, Xavier, A. Cañada. *Antología de un pintor*, Barcelona, Art-Book 90, 1991, p. 83.
- <sup>23</sup> 22 L.T., "Pinturas murales de Alejandro Cañada, para el aeropuerto civil", en *Heraldo de Aragón*, 12 de julio de 1950, p. 3.
- <sup>24</sup> Esta utilización política y religiosa de la figura de los Reyes Católicos se puede observar también en la pintura realizada para la Basílica del Pilar por Ramón Stolz en 1952, dedicada a la conquista de Granada.
- <sup>25</sup> 24 SUEIRO SEOANE, Susana (Comisaria), *Posguerra: Publicidad y propaganda (1939-1959)*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007, pp. 48-49.
- <sup>26</sup> GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano, *Fascismo, kitsch y cine histórico español*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 113-134.
- <sup>27</sup> CAÑADA PEÑA, Alejandro, SANCHO ROCAMORA, Manuel, VIDAL LLISTERRI, Darío, *Elogio en memoria del Ilustrísimo Señor Don Alejandro Cañada Valle Académico de número. Discursos leídos en sesión pública y solemne, el día 29 de febrero de 2000, por los Ilmos. Sres Académicos Don Manuel Sancho Rocamora, Don Darío Vidal Llisterri y Don Alejandro Cañada Peña*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 2000, p. 6.
- <sup>28</sup> Tal y como se señala en Op. cit., UREÑA PORTERO, "La nueva pintura...", p. 180, la publicación *Arriba* consideraba la obra de Vázquez Díaz como uno de los mejores ciclos dedicados al tema del descubrimiento: "A nadie le ha sido dado como a Vázquez Díaz buscar, en los fondos insobornables de la raza, las fiebres exaltadas de la empresa del Nuevo Mundo, haciendo poema su pintura".
- <sup>29</sup> FUEMBUENA, Eduardo, "Electricistas, pintores, mueblistas y decoradores perfilan los últimos detalles", en *Heraldo de Aragón*, 7 de octubre de 1950, p. 4.
- <sup>30</sup> PUCK, "Pinturas murales de Alejandro Cañada para el aeropuerto de Zaragoza", en *Amanecer*, 14 de julio de 1950, p. 4.
- <sup>31</sup> Ante las dificultades a la hora de interpretar correctamente determinados elementos, recurrimos a Juan Francisco Esteban Lorente, experto en iconografía, quien nos indicó la más que probable vinculación de este mural con el acontecimiento aéreo señalado. Desde aquí, agradecerle su ayuda y sabios consejos en este tema.
- <sup>32</sup> Aunque las referencias son muy abundantes, seleccionamos los comentarios de un único artículo que consideramos muy ilustrativo del ambiente que se vivió, ANÓNIMO, "El "raid" de Palos de Moguer a Buenos Aires", en *Heraldo de Aragón*, 23 de enero de 1926, p. 1: "(...) el indestructible espíritu nacional de 1492 es el mismo que revive en 1926, eternamente alerta a las grandes vibraciones del

---

genio de la raza. (...) El alma nacional se siente conmovida. Sigue queriendo una España grande. Quiere ver resucitadas las antiguas hazañas, sacudiéndose de las miserias materiales y morales de postración. (...)”. También con motivo de este vuelo, Carlos Gardel grabó un tango en 1928 donde se loaba la gesta de los españoles, haciendo de nuevo un paralelismo entre este viaje y el emprendido por Colón: “Desde Palos el águila vuela/y a Colón con su gran carabela/nos recuerda con tal emoción/la hazaña que agita todo el corazón”

## Referencias

- ABAD, Ángeles, *José Aguiar*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 1991.
- Alejandro Cañada. *Obras 1931-1992*, Museo de Teruel 23 de abril-28 de mayo de 1995, Torreón Fortea-Museo Pablo Gargallo Zaragoza 5 de septiembre-1 de octubre de 1995, Teruel, Museo de Teruel, 1995.
- CABRERA GARCÍA, M<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 1998.
- CAÑADA PEÑA, Alejandro, SANCHO ROCAMORA, Manuel, VIDAL LLISTERRI, Darío, *Elogio en memoria del Ilustrísimo Señor Don Alejandro Cañada Valle Académico de número. Discursos leídos en sesión pública y solemne, el día 29 de febrero de 2000, por los Ilmos. Sres Académicos Don Manuel Sancho Rocamora, Don Darío Vidal Llisterri y Don Alejandro Cañada Peña*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 2000.
- CIRICI, Alexandre, *La estética del franquismo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- D'ORS, Eugenio, *Mis Salones. Itinerario del Arte Moderno en España*, Madrid, M. Aguilar, 194-.
- D'ORS, Eugenio, *Nuevo glosario, Vol. III*, Madrid, Aguilar, 1949.
- ENJUTO CASTELLANOS, Esther, *El pintor Stolz Viciano*, Tesis Doctoral, Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Valencia, Valencia, 2003.
- FIDALGO FONTANET, Leonardo, “El Novecento, Mario Sironi y la “Revolución fascista” ”, en *Boletín de Arte*, nº 26-27, 2005-2006, pp. 463-475.
- FUEMBUENA, Eduardo, “Electricistas, pintores, mueblistas y decoradores perfilan los últimos detalles”, en *Heraldo de Aragón*, 7 de octubre de 1950, p. 4.
- GARCÍA MORENTE, Manuel, *Ideas para una filosofía de la Historia de España*, Madrid, Rialp, 1957.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Arte y Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis Mariano, *Fascismo, kitsch y cine histórico español*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.
- LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.
- LLORENTE, Ángel, *Arte e ideología en la España de la postguerra (1939-1951)*, Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Sección de Arte, Madrid, 1991.
- L.T., “Pinturas murales de Alejandro Cañada, para el aeropuerto civil”, en *Heraldo de Aragón*, 12 de julio de 1950, p. 3.
- PUCK, “Pinturas murales de Alejandro Cañada para el aeropuerto de Zaragoza”, en *Amanecer*, 14 de julio de 1950, p. 4.
- SABATA SERRA, Xavier, A. *Cañada. Antología de un pintor*, Barcelona, Art-Book 90, 1991.
- SUEIRO SEOANE, Susana (Comisaria), *Posguerra: Publicidad y propaganda (1939-1959)*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007.
- UREÑA PORTERO, Gabriel, “La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos”, en BONET CORREA, Juan Antonio (Coord.), *Arte del franquismo*, Madrid, Cátedra, 1981.