

## Pintando la Transición. El caso del Colectivo Plástico de Zaragoza

### Painting the 'Transición'. The case of the Zaragoza Plastic Collective

MARÍA LUISA GRAU TELLO\*

#### Resumen

*Durante los años 60 y 70, la pintura mural en el espacio urbano se convierte en una expresión artística que recorre el panorama internacional al calor de los acontecimientos políticos y movimientos sociales que acontecen en diversos países. España forma parte también de esa tendencia que discurre en paralelo, y con especial intensidad, durante los últimos estertores del franquismo y el desarrollo de la Transición. El Colectivo Plástico de Zaragoza es uno de los nombres propios de esta corriente, poniendo en práctica un nuevo modo de entender la creación artística, tanto en su concepción material como en el proceso de creación.*

#### Palabras clave

*Pintura mural, cartel, pegatina, Transición, movimientos sociales, asociaciones de cabezas de familia, barrios.*

#### Abstract

*During the 60s and 70s, mural painting in urban spaces becomes an artistic expression across the international scene and in the middle of the events and social movements that took place in different countries. Spain is part of that trend that runs during the last death throes of Franco's regime and the first steps of the Transition. The Colectivo Plástico de Zaragoza is one of the main characters of this artistic scene, putting into practice a new way of understanding artistic creation, both in its material conception and the creation process.*

#### Keywords

*Mural painting, poster, sticker, Spanish Transition, Social Movements, resident's association, neighbourhood.*

\* \* \* \* \*

Es en la segunda mitad de la década de los 60 y, muy especialmente en los 70, cuando los muros de las calles de España acogen la pintada antifranquista, anónima en su ejecución, colectiva en su discurso, que tras

---

\* Facultativo Superior de Patrimonio Cultural en el IAACC Pablo Serrano. Es miembro del Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, financiado por el Gobierno de Aragón con fondos FEDER. Dirección de correo electrónico: mlgrau@aragon.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5091-1484>.

años de silencio se atrevía a contradecir la voz del régimen.<sup>1</sup> Una presencia que se tornaría abrumadora tras la muerte de Franco y la celebración de los primeros hitos de la democracia.<sup>2</sup> La irrupción de estas voces que se agolpaban en las calles de todo el país condujo a la consolidación del término “pintada”, que llegaba para definir una realidad hasta entonces inexistente. Nació maldita la palabra, dotada desde el inicio de una connotación negativa, no solo por la seria contaminación visual que llegó a ocasionar, sino, como señaló Pedro Sempere, pionero en su documentación y estudio, debido al (...) *carácter de subversidad de esta nueva forma de expresión espontaneista en tanto que expresión verbal urbana y anónima, polución paisajística, emisión ideológica no solicitada que contradice la asepsia, la muerte de la connotación, del orden como factor de equilibrio urbano, deseado desde el poder.*<sup>3</sup>

Coincidiendo con este apogeo de la pintada, surgía en los 70 la pintura mural en el espacio urbano como acción artística, concebida desde la reivindicación política y social, y canalizada, principalmente, a través de la iniciativa de partidos políticos, de artistas y asociaciones vecinales. La pintura mural pasa a ser una de las expresiones más representativas de la década por la difusión y el desarrollo que alcanza, convirtiéndose en una corriente con identidad propia que, lejos de circunscribirse a España, recorre el panorama internacional, erigiéndose en plasmación artística del intenso pulso político y las revueltas sociales que en esos años se están librando en distintos países. En este sentido, no se pueden pasar por alto las palabras de Josep Renau, para quien el mural es *la forma más democrática de la pintura que (...) constituirá, por su carácter inmueble y comunal, la tendencia principal de la pintura socialista.*<sup>4</sup> En los momentos de agitación, el muro se ha convertido (y se sigue convirtiendo) en manos de la ciudadanía en *un canal de comunicación alternativo, accesible, improvisado y espontáneo*<sup>5</sup> que permite manifestar la disconformidad con el orden establecido a través de acciones murales de diverso origen y naturaleza. Así lo demuestran las diferentes experiencias que acontecieron a lo largo de los 60 y 70; Chile representa el caso paradigmático donde desde 1963<sup>6</sup> se asiste a una de las iniciativas más tempranas y activas, impulsada por las brigadas muralistas, nacidas en el seno del Partido Comunista;

---

<sup>1</sup> LABRADOR MÉNDEZ, G., “El franquismo contra la pared. Poética y ciudadanía en las pintadas de la transición española”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º extraordinario 7, 2020, pp. 438-463.

<sup>2</sup> EQUIPO DIORAMA, *Pintadas del referéndum*, Madrid, Equipo Diorama, 1977.

<sup>3</sup> SEMPERE, P., *Los muros del posfranquismo*, Madrid, Miguel Castellote Editor, 1977, pp. 7-8.

<sup>4</sup> RENU J., *Arte contra las élites*, Madrid, Debate, 2002, pp. 42 y 47.

<sup>5</sup> SEMPERE, P., *Los muros...*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>6</sup> CASTILLO ESPINOZA, E., *Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago, Ocho Libros Editores, 2006, p. 64.

el movimiento del Mayo del 68 es, también, un foco propicio para el nacimiento y propagación de pintadas espontáneas, realizadas al calor de los intensos acontecimientos y actuando como un medio de difusión de ideas.<sup>7</sup> Durante los 70 otros países se suman a esta corriente; Portugal lo hace con motivo de la Revolución de los Claveles, que trae consigo pinturas murales<sup>8</sup> y pintadas relativas a la nueva situación que afronta el país.<sup>9</sup> Al mismo tiempo, y especialmente tras la muerte de Franco, le llega el turno a España.<sup>10</sup> El paso del tiempo no hace mella en el poder del muro, que hoy se mantiene imperecedero, como quedó demostrado en las calles de Egipto<sup>11</sup> durante la fallida Primavera Árabe.

En medio de esta vorágine, la pintura mural da el salto del escenario político a la arena artística. El acontecimiento que quiso darle reconocimiento y visibilidad internacional fue la Bienal de Venecia en su edición de 1974, bajo la dirección de Carlo Ripa di Meana<sup>12</sup> y con el lema “La Biennale per una cultura democratica e antifascista”. Dentro de su programación, una de las secciones más relevantes fue “Libertà per il Cile” que, como denuncia de la situación política que atravesaba el país latinoamericano, incluía un ciclo de conferencias, conciertos, proyecciones, exposiciones y, como plato fuerte, la intervención de la Brigada Salvador Allende (integrada por chilenos exiliados) que, con la colaboración de estudiantes, dejó una serie de pinturas murales en diversas localizaciones de Venecia.<sup>13</sup> Poco después, en 1977, el Movimiento Solidaridad Internacional invitaba a otra brigada en el exilio, la Pablo Neruda, a realizar un gran mural en la ciudad de Kassel, en el marco de la Documenta, aunque fuera de la programación oficial. Ni su papel dentro de la Bienal ni su presencia en Kassel supusieron el reconocimiento artístico internacional de la pintura mural realizada en el espacio urbano, que ha carecido de consideración hasta fechas recientes a pesar del valor artístico, histórico, político y social que concentra.

---

<sup>7</sup> BESANÇON, J., *Les murs ont la parole. Journal mural mai 68. Sorbonne, Odéon, Nanterre etc...*, París, Tchou Éditeur, 1968, pp. 7-10.

<sup>8</sup> ESCALEIRA, J., “Murais no pós-25 de abril, grafitos nos dias de hoje expressões do social na paisagem urbana”, *Cadernos Vianenses*, 26, 1999, pp. 187-216, espec. pp. 190-193.

<sup>9</sup> MADEIRA, C., PRATAS CRUZEIRO, C. y CAMPOS, R., “‘25 April Always, Fascism Never Again’: The Post-Revolution Murals in Portugal”, en Campos, R., Pavoni, A. y Zaimakis, Y. (eds.), *Political Graffiti in Critical Times: The Aesthetics of Street Politics*, Nueva York, Berghahn Books, 2021, pp. 251-274.

<sup>10</sup> SEMPERE, P., *Los muros...*, *op. cit.*, pp. 50-55.

<sup>11</sup> KARL, D., HAMDY, B. y SOUEIF, A., *Walls of Freedom: Street Art of the Egyptian Revolution*, Berlín, From Here to Fame Publishing, 2014.

<sup>12</sup> ZANELLA, M. (coord.), *Carlo Ripa di Meana. Le mie Biennali, 1974-1978*, Milán, Skira, 2018, pp. 21-22 y 33-34.

<sup>13</sup> ORZES, A., “An Antifascist Biennale: ‘Libertà al Cile’ in and from Venice”, *Artl@s Bulletin*, 11, 2022, pp. 63-80.

## Pintura mural y Transición

Entre los calores del verano de 1975 y el jolgorio reivindicativo de las fiestas de barrio, preludio de una democracia que sin saberlo se aproximaba, tenían lugar, con escasos días de diferencia, las dos primeras creaciones de pintura mural en el espacio urbano en España. En Zaragoza, durante los primeros días de junio de 1975, y con motivo de las fiestas de Torrero, un grupo de pintores se reunía en el barrio para reclamar la libertad con las tapias de un cuartel por lienzo; pocos días después hacían lo propio, dentro de las fiestas del barrio de Portugalete de Madrid,<sup>14</sup> autores como Arcadio Blasco, Lucio Muñoz, Juan Genovés, Salvador Victoria o Alfredo Alcaín, en una acción que denunciaba el estado de abandono del barrio y la destrucción que el plan parcial previsto para la zona ocasionaría en el mismo. Dos episodios que demuestran cómo el paso hacia la democracia se ejerció, por una parte de la ciudadanía, desde un espíritu creativo basado, además, en un profundo sentido de comunidad.<sup>15</sup> Un elemento clave en la difusión de la pintura mural fue el peso de la corriente que reivindicaba un «arte para el pueblo», que defendía democratizar el acceso a la cultura y asegurar que la sociedad en su conjunto tuviera acceso a la exhibición, la creación y la compra-venta del objeto artístico. La pintura mural en el espacio urbano se presentó como un medio idóneo para ello; a su favor jugaban factores como el bajo coste económico que suponía realizar este tipo de obras, el hecho de que permitiera desarrollar un trabajo colectivo entre artistas y ciudadanos, y su proximidad y presencia constante al situarse a pie de calle. La pintura mural era también un óptimo vehículo de transmisión de ideas y de exhibición de reivindicaciones, que enlazaba con la visión del creador comprometido. Junto a la labor desempeñada por artistas y asociaciones vecinales, hay que mencionar a las organizaciones políticas<sup>16</sup> (especialmente sindicatos y grupos de izquierda) que recurrieron a la pintura mural como medio de propaganda, proliferando especialmente tras la legalización de los partidos en 1977.

El cartel y la pegatina fueron también protagonistas dentro del repertorio creativo desplegado en las calles de todo el país, al ser incorporadas desde los años 60 por las organizaciones políticas y movimientos

---

<sup>14</sup> GARCÍA GARCÍA, I., “Barrios intervenidos artísticamente durante el último franquismo”, *Arte y Ciudad*, 3, 1, 2013, pp. 611-640.

<sup>15</sup> QUAGGIO, G., “Democracy on the walls: the portrayal of the common people in post-dictatorship Iberian murals”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 24, 2, 2023, pp. 281-301.

<sup>16</sup> GRAU TELLO, M. L., “Cuando los muros hablan. Una aproximación a la pintura mural en el espacio urbano durante la Transición”, *Arte y Ciudad*, 3, 2013, pp. 71-90, espec. pp. 84-90.

sociales<sup>17</sup> como herramientas que complementaban el papel del mural; el cartel contaba con una larga tradición dentro de la propaganda, pero la pegatina llegaba como novedad a su estrategia de comunicación gracias, entre otras cuestiones, a que su tamaño reducido ofrecía una más fácil y segura distribución en el espacio urbano. Aunque estas “letras pegadas”, analizadas con exhaustividad por el historiador Jesús A. Martínez,<sup>18</sup> tenían el papel como soporte, su condición de expresión mural resulta indiscutible por requerir de su presencia para existir, aunque fuera una existencia breve, pues muchas eran eliminadas con apresuramiento por las autoridades o quedaban cubiertas por otras nuevas que traía la frenética agenda de movilizaciones y convocatorias.

### **El Colectivo Plástico de Zaragoza: entre la creación artística y el compromiso político**

Las tapias de los barrios de Zaragoza se poblaron durante los años 70 de murales de carácter político y de lucha social, si bien, frente a ciudades como Madrid o Barcelona,<sup>19</sup> de las que se conservan abundantes imágenes, los testimonios fotográficos son muy escasos, lo que dificulta conocer en profundidad la difusión que alcanzó esta práctica y valorar debidamente su relevancia. A través de la prensa, se pueden rastrear iniciativas puntuales, especialmente, a partir de 1977 [figs. 1, 2 y 3]: en ese mismo año, el Partido de los Trabajadores de España realizaba un mural en el barrio del Arrabal, y las Juventudes Comunistas de Aragón invitaban a Zaragoza a la Brigada chilena Pablo Neruda<sup>20</sup> que, con motivo del Día de la Hispanidad, dejaba en la plaza de Santa Cruz un mural crítico con la llegada de Colón a América. En 1978, la Joven Guardia Roja convocaba un concurso de pintura mural,<sup>21</sup> y en 1979, en el marco de la celebración de las primeras elecciones municipales, la Candidatura Ciudadana Independiente encargaba a Julia Dorado, José Luis Cano y Rubén Enciso la realización de un mural de propaganda en el paseo de Sagasta.<sup>22</sup> En ocasiones, las Asociaciones de Cabezas de Familia más activas (ACF, denominación que entonces recibían las asociaciones de barrio) también realizaron murales donde exponían, a modo de crítica, las condiciones de

---

<sup>17</sup> ARIAS, F., *Los “graffiti”: juego y subversión*, Valencia, Lindes Comunicación, 1977, s. p.

<sup>18</sup> MARTÍNEZ, J. A., *Vietnamitas contra Franco. Letras perseguidas y espacios secretos*, Madrid, Cátedra, 2023, pp. 285-309.

<sup>19</sup> CIRICI, A., *Murals per la llibertat*, Barcelona, Publicacions de l’Abadía de Montserrat, 1977.

<sup>20</sup> ANÓNIMO, “Mural chileno en la plaza de Santa Cruz”, *Heraldo de Aragón*, (16-XII-1977), p. 13.

<sup>21</sup> ANÓNIMO, “Concurso de murales”, *Heraldo de Aragón*, (8-IX-1978), p. 11.

<sup>22</sup> G. B., “Otro mural”, *Heraldo de Aragón*, (1-IV-1979), p. 16.





Fig. 1. Vista de un mural del PTE, h. 1977. Archivo Diputación de Zaragoza. Colección fotografía. Fotografía: Studio Tempo.



Fig. 2. Vista del mural del PSA, h. 1977-1978. Archivo Diputación de Zaragoza. Colección fotografía. Fotografía: Studio Tempo.



Fig. 3. Vista del mural de la Juventud Comunistas de Aragón, h. 1977-1978. Archivo Diputación de Zaragoza. Colección fotografía. Fotografía: Studio Tempo.

vida en los barrios, una práctica que, aunque de manera puntual, siguió presente en las asociaciones vecinales en los años 80 y 90.

Estas creaciones seguían la tónica que se daba en el conjunto del país, sin embargo, lo que hace de Zaragoza un caso singular fue la creación del Colectivo Plástico de Zaragoza,<sup>23</sup> que desplegó su actividad entre 1975 y 1978 en los barrios de la ciudad de la mano de las Asociaciones de Cabezas de Familia. El CPZ supuso una experiencia singular en la que un grupo de artistas se unió, desde la premisa del compromiso social y político con su tiempo, para emprender una acción artística permanente al servicio de las necesidades de los barrios y de los movimientos sociales. Sus integrantes fueron Sergio Abraín, José Luis Cano, Rubén Enciso, Carmen Estella, Enrique Larroy, Concha Orduna, Eduardo Salavera, José Luis Tomás y Mariano Viejo. El origen de su unión se encuentra en las fiestas de Torrero de 1975 [fig. 4]. En un momento de inacción del poder municipal respecto a la vida en los barrios, las ACF, de acuerdo con la lucha política y social que desempeñaban, así como para paliar la escasez

<sup>23</sup> GRAU TELLO, M. L., "La calle es nuestra: La pintura mural del Colectivo Plástico de Zaragoza durante la Transición", *On the w@terfront*, 22, 2012, pp. 7-24.



*Fig. 4. Vista de las pinturas de las tapias del cuartel de Castillejos, 1975. Archivo Lasala-Royo.*

de iniciativas municipales, impulsaron la celebración de fiestas populares como medio con el que ofrecer a sus vecinos una programación cultural y de ocio. Eran las asociaciones las que ideaban el programa de festejos, que solía incluir actividades de tipo reivindicativo. El plato fuerte eran los recitales de los más populares cantautores del momento, que compartían su repertorio, previamente aprobado por la censura, con los vecinos de los barrios. En las fiestas de Torrero de junio de 1975 se incluyó, además, un acto inédito hasta el momento: la realización de un mural por parte de un grupo de artistas sobre las tapias del cuartel de Castillejos, ubicación con óptima visibilidad, que presidía una de las principales vías de acceso al barrio. Tenía, además, una clara intención política, a pesar de que oficialmente tenía como fin aproximar las manifestaciones artísticas al barrio. Así lo demuestra la localización, la iconografía representada y el hecho de que fuera una actividad impulsada desde el ámbito de las ACF, pieza esencial dentro de las movilizaciones acontecidas en los últimos años del franquismo y durante la Transición.

Ángel Aransay, Emilio de Arce, Natalio Bayo, Pascual Blanco, José Luis Cano, Rubén Enciso, Enrique Larroy, José Luis Lasala, Eduardo Salavera, Mariano Viejo, Gregorio Villarig o Vicente Villarrocha fueron algunos de los pintores que participaron en el mural de Castillejos. No se



conció como la creación de una obra en común, sino que cada autor plasmó sobre la tapia los elementos más característicos de su producción: las palomas atadas de Natalio Bayo sobre las “banderas” de Lasala, los personajes torturados de Pascual Blanco, los cubos de Vicente Villarrocha o la ciudadanía anónima de Mariano Viejo. El resultado fue una sucesión de imágenes distribuidas a lo largo de su superficie que, en conjunto, denunciaba la falta de libertades, subrayada por la presencia de un «¡Viva San Eloy!», en alusión al encarcelamiento de Eloy Fernández Clemente, director de *Andalán*, días antes de la celebración. Vecinos del barrio y del resto de Zaragoza acudieron a Torrero para visitar el mural, que una cuadrilla de bomberos cubrió con pintura blanca el 24 de junio de 1975,<sup>24</sup> hecho que actuó como revulsivo para que algunos de los participantes decidieran dar continuidad a esta actividad, hasta configurar en 1976 el Colectivo Plástico de Zaragoza.

El CPZ actuó como un agente más dentro del proceso de cambio iniciado con la Transición a través de los postulados del arte comprometido, un posicionamiento que respondía a las inquietudes políticas de sus integrantes, algunos de los cuales militaban en organizaciones de izquierda y sindicatos, y de los que el CPZ se declaró independiente con el fin de evitar enfrentamientos internos y salvaguardar su libertad. Defendía y practicaba una concepción activista del arte y del creador, dirigida, principalmente, a la visibilización de las mejoras demandadas por las ACF y basada en el trabajo con una comunidad; los intercambios de experiencias y de ideas con la ciudadanía y la posibilidad de difundir sus protestas y demandas resultaban tan trascendentales como la obra en sí misma. De acuerdo con esta visión y rompiendo con la definición tradicional de las artes, la producción del CPZ se caracterizó por su heterogeneidad, su carácter popular, su intencionalidad efímera, su naturaleza «menor» y su bajo coste económico. Esto se tradujo en carteles, pancartas, pegatinas, recortables, cómics, cabezudos y, en especial, pintura mural, medios concebidos para su difusión en el espacio urbano con la intención de lograr la máxima divulgación posible de las cuestiones reivindicadas. La naturaleza de esta clase de obras respondía, por otro lado, a la búsqueda de nuevas vías de creación a partir de la cultura popular, sobre todo en el caso de los cabezudos, con la pareja de gigantes parodiando al Alcalde y la Reina de Fiestas, símbolo de la Zaragoza franquista y elitista, y la imagen del general Pinochet realizada en 1977 y donada al Museo Internacional de

---

<sup>24</sup> ANÓNIMO, “La tapia decorada por artistas zaragozanos, BORRADA”, *Aragón Expres*, (25-VI-1975), p. 11.

la Resistencia Salvador Allende,<sup>25</sup> dos obras que recuperaban el género de los «cabezudos», combinando crítica política y humor.

Del conjunto de acciones llevadas a cabo por el CPZ, la pintura mural constituyó su principal manifestación por la repercusión que ofrecía en la difusión de la protesta social, los lazos que permitía entablar con los ciudadanos, y por ser el medio que mejor conectaba con el discurso del colectivo, que entendía las intervenciones como *un medio de comunicación a través de esa pintada, utilizándola a la par como forma desmitificadora del arte, hasta que llegue un día en que todos cojan un pincel y se expresen en las paredes*.<sup>26</sup> El proceso de creación se ponía en marcha cuando una asociación de cabezas de familia u otra organización solicitaba la realización de un mural, aprovechando el marco de celebración de la comunidad en cuestión. Conscientes de la falta de medios de estas agrupaciones, los trabajos eran realizados de manera gratuita, con la única condición de que los encargantes asumieran los gastos de materiales y desplazamiento. Durante varios días, el grupo mantenía conversaciones con los vecinos,<sup>27</sup> planteando a partir de estos intercambios los bocetos que trasladarían al muro. La consigna era seguir una composición sencilla y directa que facilitara la lectura de la obra para difundir con mayor efectividad su mensaje. En este sentido hay que advertir que los murales que siguieron a la experiencia de Torrero (donde cada autor intervino desde su propia plástica) fueron siempre concebidos como proyectos de grupo y con un lenguaje en el que desaparecían las individualidades artísticas, guiados además por el afán de alcanzar el anonimato de cada uno de sus integrantes en favor de una autoría colectiva. Este método de trabajo se puso en práctica en el mural para la Asociación de Propietarios del Barrio de La Paz [fig. 5], el primer encargo que recibieron los pintores que decidieron seguir adelante tras la experiencia de Torrero. De un contexto de fiestas de barrio se pasaba a un origen más convulso como fue el acto vandálico que sufrió la sede de la asociación el 10 de agosto de 1975<sup>28</sup> dentro de la oleada de ataques perpetrados por grupos de extrema derecha en esas fechas.<sup>29</sup> Tras la subsanación de los desperfectos,

---

<sup>25</sup> PÉREZ-LIZANO, M., *Aragón y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2011, p. 18.

<sup>26</sup> PUYÓ, C., "Una fórmula de expresión artística a través de la cual la gente comunica sus problemas más inmediatos", *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 7-XII-1977), p. 5.

<sup>27</sup> Tríptico publicitario del CPZ. Archivo de la autora.

<sup>28</sup> ASOCIACIÓN DE CABEZAS DE FAMILIA DE SAN JOSÉ Y TORRERO-VENECIA, "Notas de las asociaciones de cabezas de familia de los barrios de Venecia-Torrero y San José", *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 17-VIII-1975), p. 7.

<sup>29</sup> La librería Pórtico fue objeto de esos ataques. ANÓNIMO, "Nuevo atentado contra un establecimiento de la librería Pórtico", *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 14-VIII-1975), p. 7.



Fig. 5. Vista del mural para la Asociación de Propietarios de La Paz, 1975.  
 Archivo Diputación de Zaragoza. Colección fotografía. Fotografía: Studio Tempo.

la asociación encargó al grupo de artistas la realización de un mural para la fachada de la sede, que pondría el punto final a la reparación. Basándose en la problemática expuesta en las sesiones con los vecinos de La Paz, los artistas dieron forma a un boceto que hablaba de la realidad del barrio, encarnada en la imagen gris de un poblado con escasas infraestructuras; la llegada de población inmigrante en los años 60, en alusión al origen de La Paz; y una escena urbana llena de color y de vida, como representación del entorno que los vecinos anhelaban. La propuesta del boceto se trasladó al muro en dos jornadas de trabajo y convivencia entre pintores y vecinos. La realización del mural fue recogida por la prensa, que alabó su calidad, la filantropía de los artistas y su valor a la hora de acercar las manifestaciones artísticas a los ciudadanos: *Es arte de hoy por hoy, nacido de una necesidad, de un objetivo (...) algo muy cercano a la pretendida integración de las artes y la aproximación de éstas al hombre que trabaja, el que no tiene un momento para ir de exposiciones, ni comprende el significado, cuando ésta lo tiene.*<sup>30</sup>

Dentro del repertorio de trabajos que desarrolló el CPZ, la cuestión medioambiental ocupó un lugar destacado por ser uno de los principales caballos de batalla de los barrios de Zaragoza. Desde la década de los 60, la ciudad asistía a la llegada masiva de población procedente del medio

<sup>30</sup> ANÓNIMO, "Una obra importante", *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 28-X-1975), p. 3.

rural, que se instalaba en unos barrios que crecían de manera desordenada y con una carencia de servicios básicos, como era el asfaltado de calles, la ausencia de centros escolares o de zonas verdes, circunstancias que desencadenarían la creación de las ACF a partir de 1970. Con la designación de Zaragoza en 1964 como Polo de Desarrollo Industrial, la situación no hizo sino empeorar por los efectos nocivos que la industria contaminante infligía en la calidad de vida de los vecinos, que pocos años después asumieron una posición activa ante esta situación; como recoge Pablo Broto,<sup>31</sup> las asociaciones del Picarral y de la Almozara se crearon a final de 1969 y en 1972 para defenderse, precisamente, de la contaminación generada por industrias como Saica, Campo Ebro y la Industrial Química. En su labor, contaron con la complicidad del CPZ, que reflejó la cuestión medioambiental en pinturas, carteles, pancartas y pegatinas. Una de las obras más representativas son las cuatro pancartas-murales realizadas en 1977 para la Almozara como parte de un programa de actividades dedicado a analizar los problemas que acuciaban al barrio. El colectivo realizó cuatro grandes pinturas sobre táblex [fig. 6], que hablaban de la creación de escuelas y de zonas verdes, el asfaltado de las calles, el cierre del Club Tiro de Pichón y el traslado de la Industrial Química. Este último era el que presentaba la nota más expresionista, con tres personajes que parecían a consecuencia de los gases tóxicos que emanaba la Química, representada al fondo entre las viviendas del barrio. En 1979, y tras años de lucha por parte de la asociación, la planta de la Industrial Química fue trasladada fuera de la Almozara. Quizá en un intento de dar un nuevo impulso a unas reclamaciones largamente exigidas, estas obras fueron planteadas con una solución novedosa que reunía características de diferentes soportes: como el mural, eran pinturas de gran formato que, al igual que el cartel, reunían un lema y una imagen y que, desde el punto de vista de la función, estaban concebidas para ser portadas por la calle como una pancarta. Los contenidos y su ejecución fueron desarrollados junto con vecinos de la Almozara que, una vez terminados, los exhibieron en las manifestaciones que recorrieron las calles. Estas obras quedaron instaladas posteriormente en la sede de la asociación, lo que hizo posible la conservación de tres de ellas, que constituyen la única pintura del grupo que ha llegado a la actualidad, hoy integradas en la colección del IAACC Pablo Serrano.

Como complemento del mural, el CPZ también puso en práctica la creación de carteles y pegatinas. Algunos de los miembros del colectivo trabajaban en el mundo del diseño gráfico, la publicidad y la ilustración,

---

<sup>31</sup> BROTO, P., *Protesta y ciudadanía. Conflictos ambientales durante el franquismo en Zaragoza (1939-1979)*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2015, pp. 83-89.



*Fig. 6. Manifestación en La Almozara con uno de los táblex pintados por el CPZ, 1977.  
Archivo de la Asociación de Vecinos de La Almozara.*

lo que les hacía buenos conocedores de las herramientas publicitarias y de diseño más adecuadas para este tipo de obras: la comunicación efectiva de los mensajes pasaba por una solución que, atendiendo a la dimensión estética, ejerciera un impacto en el espectador mediante la correcta combinación de imagen y lema, algo especialmente relevante ante la necesidad de destacar entre el sinfín de pintadas, carteles y pegatinas que se superponían en las paredes de la ciudad. Los diseños propuestos eran muy diversos, en función de la naturaleza del encargo. Sirvan como ejemplo los carteles para el Picarral y Torrero [figs. 7 y 8], dedicados ambos a la cuestión medioambiental, pero con un tratamiento muy distinto; si para el primero recurrieron a una solución cruda y austera que, bajo el lema “UNETE contra las empresas peligrosas en el barrio”, denunciaba la contaminación mediante la representación de fábricas dentro de un inodoro rodeado de viviendas, para el segundo, se inclinaba por una línea más naíf, con un planteamiento colorista y próximo al mundo de la ilustración infantil. Más allá de la cuestión medioambiental, el CPZ recogió en sus carteles y pegatinas una serie de asuntos que, vistos en conjunto, son un retrato de la sociedad del momento, de sus carencias y sus anhelos, que iban desde lo cultural y la educación a lo social, los derechos civiles [figs. 9, 10, 11, 12, 13 y 14] o la exaltación del aragonesismo que, como





Fig. 7. Cartel "Únete contra las empresas peligrosas del barrio". ACF Picarral, 1976. Fondo del Instituto Bibliográfico Aragonés.



Fig. 8. Cartel "Pinares de Torrero". ACF Torrero, 1977. Fondo del Instituto Bibliográfico Aragonés.

reacción al centralismo franquista, fue otra de las expresiones políticas y culturales de la Transición. Este fue el asunto que presidió el cartel diseñado en 1976 para *Andalán*, con motivo de la aparición del número 100 de la publicación, siendo probablemente uno de los primeros que realizó el colectivo [fig. 15]. No fue la única ocasión en la que colaboró con este medio. La celebración en 1978 del juicio contra *Andalán* por la querrela que interpuso José Joaquín Sancho Droncha generó una intensa movilización en defensa del periódico, que veía amenazada su continuidad. El colectivo tomó parte en las protestas con un cartel y una pegatina, de intenso color y aire pop, presididos por el grito "¡¡Libertad de expresión!!" [fig. 16], que fueron vendidos junto con un número extra y pegados en las paredes de la ciudad en señal de protesta. Volviendo a la cuestión del aragonésismo, hay que señalar que la acción más importante del CPZ fue la realización, en diferentes barrios de Zaragoza, de cuatro pinturas murales bajo el lema «Ganemos la Autonomía» [fig. 17], encargadas por la recién creada Diputación General de Aragón<sup>32</sup> con motivo

<sup>32</sup> ANÓNIMO, "Autonomía colectiva", *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 23-IV-1978), p. 11.



Fig. 9. Cartel "Homenaje a Miguel Hernández". Comisión de Jóvenes de Casablanca y Culturales de Derecho, 1976. Colección de la autora.

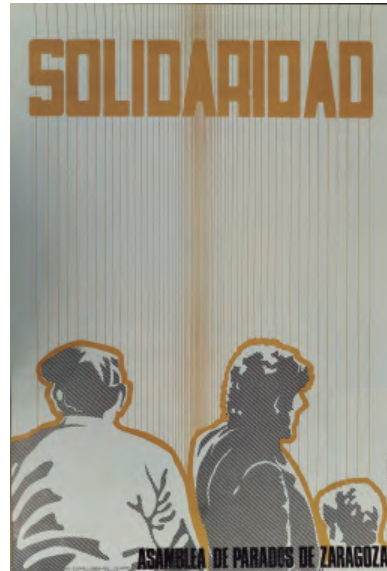


Fig. 10. Cartel "Solidaridad". Asamblea de Parados, 1976. Fondo del Instituto Bibliográfico Aragonés.



Fig. 11. Pegatina Comisión de Cultura de San José, h. 1977. Centro de Recuperación de Pegatinas.



Fig. 12. Pegatina Comisión Pro-festejos populares, 1978. Centro de Recuperación de Pegatinas.



Fig. 13. Pegatina "Divorcio en la Constitución", 1978. Centro de Recuperación de Pegatinas.

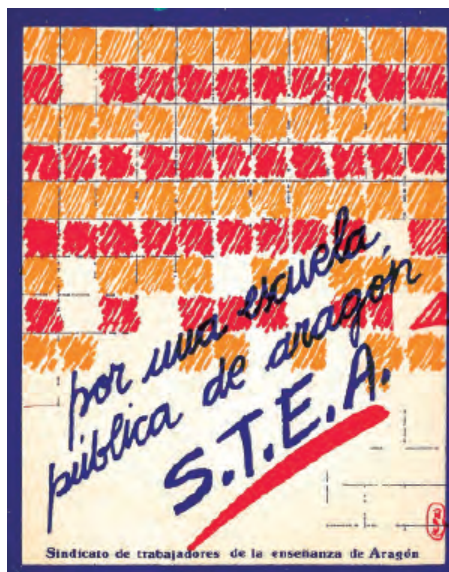


Fig. 14. Pegatina "Por una escuela pública de Aragón". Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza en Aragón, h. 1978. Centro de Recuperación de Pegatinas.



Fig. 15. Cartel "Aragón. Conmemoración del número 100 de Andalán". Archivo Diputación de Zaragoza. Colección fotografía. Fotografía: Studio Tempo.



Fig. 16. Pegatina "¡¡Libertad de expresión!!". Andalán, 1978. Centro de Recuperación de Pegatinas.





Fig. 17. Boceto de uno de los murales “Ganemos la Autonomía”.  
Diputación General de Aragón, 1978. Archivo del CPZ.

de la histórica manifestación que el 23 de abril de 1978 recorrió las calles de la capital, un encargo que abría la puerta a la institucionalización del colectivo. A pesar de los llamamientos de la época, que reclamaban que su *permanencia debería asegurarse por motivos tanto históricos como artísticos*,<sup>33</sup> estos murales perecieron con el paso del tiempo, conservándose tan solo la imagen de uno de ellos.

Si, en un principio, los barrios fueron los principales demandantes y destinatarios de sus trabajos, ahora era una institución la que reclamaba sus servicios. Serían los últimos murales del grupo que, a la vista de estas nuevas circunstancias y de los aires de esperanza que soplaban en el país, decidió poner fin a su actividad. A lo largo de sus casi cinco años de vida, el Colectivo Plástico de Zaragoza se había convertido en una experiencia sin precedentes como grupo de acción permanente, consagrado por y para la realización de obras con una intención de reivindicación social y política, realizadas junto con la ciudadanía y de acuerdo con sus necesidades. Con sus creaciones participaron en la mejora de la calidad ambiental de entornos urbanos degradados, acercaron la creación a una parte de la sociedad hasta entonces obviada y, en algunos casos, contribuyeron a que las demandas exigidas llegaran a hacerse realidad. No fue su única aportación. Además de legar una visión cómplice y comprometida de la creación artística, el CPZ fue el responsable de introducir la pintura mural en el espacio urbano de Zaragoza (y lo que no es menos relevante, involucrar a la ciudadanía en las creaciones murales). Es esta una realidad a la que hoy estamos por completo habituados, pero que entonces supuso la conquista de las calles como escenario de creación, que treinta años después ha terminado convirtiendo a Zaragoza en un referente nacional e internacional del arte urbano.

<sup>33</sup> GARCÍA BANDRÉS, “La pintada”, *Heraldo de Aragón*, (Zaragoza, 7-V-1978), p. 13.

