

# Lasala

paisaje en la memoria



# Lasala

paisaje en la memoria

**IAACC PABLO SERRANO**

14 diciembre 2023\_25 de febrero 2024

**Jorge Azcón**

Presidente del Gobierno de Aragón

**Tomasa Hernández Martín**

Consejera de Presidencia, Interior y Cultura

**Pedro Olloqui**

Director General de Cultura

**Laura Asín Martínez**

Jefa de Servicio de Archivos, Museos y Bibliotecas

**Susana Spadoni Márquez**

Directora honorífica del IAACC Pablo Serrano

**Julio Ramón Sanz**

Director del IAACC Pablo Serrano

---

## Paisaje en la memoria. José Luis Lasala

---

### EXPOSICIÓN

Producción

**Gobierno de Aragón  
Comarca Central**

Organización y coordinación

**IAACC Pablo Serrano**

Comisariado

**Sabina Lasala Royo**

Diseño gráfico y expositivo

**Fernando Lasheras / Teresa de la Cal**

Transporte

**Cazorla Transporte**

Montaje

**Queroche S.L.**

Seguro

**Arabrok**

### CATÁLOGO

Edita

**Gobierno de Aragón  
Comarca Central**

Coordinación

**IAACC Pablo Serrano**

Textos

**Juan Manuel Bonet  
Jesús Pedro Lorente  
Julio Ramón Sanz  
Alejandro J. Ratia  
Sabina Lasala**

Fotografías de catálogo

**Gonzalo Bullón**

Diseño

**Fernando Lasheras**

Impresión

**LAIMPRESA**

© Gobierno de Aragón  
Comarca Central

© de los textos: los autores

© de las fotografías: Gonzalo Bullón

ISBN: 978-84-8380-492-6

DL: Z 2253-2023

- 07\_ **Pintura siempre.** Juan Manuel Bonet
- 19\_ **José Luis Lasala y la Fundación Pablo Serrano.** Julio Ramón Sanz
- 23\_ **Vulnerabilidad circunstancial.** Alejandro J. Ratia
- 37\_ **Un opinador exigente sobre arte, galerías y museos de arte contemporáneo**  
Jesús Pedro Lorente
- 45\_ **Paisaje en la memoria. Catálogo**
- 93\_ **José Luis Lasala Morer.** Sabina Lasala





# Pintura siempre

Juan Manuel Bonet

Protagonista destacado de nuestra más estricta pintura-pintura, devenido luego, como la mayoría de los cultivadores de aquella, en abstracto lírico y memorioso, mi recordado amigo José Luis Lasala, zaragozano de 1945, fallecido el año pasado después de una vida de intensa dedicación al oficio de los pinceles, fue además un gestor cultural clave. Su caso, en ese sentido, tiene que ver con el de algunos otros artistas nuestros que se movieron en una coyuntura similar, y pienso en Juan Antonio Aguirre, en Artur Heras en Valencia, en José María Iglesias, en Francisco Molina en Sevilla, en Javier Morrás en Pamplona, en Ceferino Moreno, o en la propia escena aragonense en Enrique Trullenque en Teruel. Una problemática relativamente parecida sería la de Eduardo Rosales, Eduardo Chicharro, Joaquín Valverde, Venancio Blanco y algunos otros artistas que, durante una determinada etapa de sus vidas, dirigieron nuestra Academia en Roma. O la de algunos artistas que derivaron en galeristas, como Chiqui Abril, Pilar Dolz en Castellón, Antonio Machón o, en la propia Zaragoza, Miguel Marcos; de todos ellos, sólo la segunda logró mantener su actividad, en su caso de excelente grabadora, mientras que los demás en un determinado momento colgarían los pinceles.

Al Lasala gestor cultural se deben muchas grandes iniciativas en el campo de la cultura de esa gran institución que es IberCaja, a cuya familia pertenecía como administrativo desde 1964. En este escrito, apenas haré referencia a esa faceta de su vida, de su acción, aunque en numerosos momentos esa brillante gestión, iniciada en 1989, incidió decisivamente en el conocimiento y difusión de artistas que tienen mucho que ver con su propia trayectoria de creador, y estoy pensando por ejemplo en su fidelidad a causas como la de Goya, el nombre más universal que ha dado Aragón a la cultura, o las de algunos seniors tan admirados por él como fueron Fermín Aguayo, Santiago Lagunas, Antonio Saura, Pablo Serrano, Salvador Victoria o Manuel Viola, o en su acción en pro de compañeros de generación

PÁGINA ANTERIOR

**Sin título**, 1987, acuarela sobre papel, 25,5 x 18 cm

como José Manuel Broto o Trullenque. Especialmente relevante fue su papel como primer director de la Fundación Pablo Serrano, desde la que también se ocupó del legado de Juana Francés. En ese sentido, tiene toda la lógica del mundo el que ahora, un año después de su desaparición, este hombre cordial, jovial, curioso por todo, amigo de sus amigos, divertido e irónico pero sin malicia, sea objeto de esta muestra, *Paisaje en la memoria*, cuya comisaria es su hija, la historiadora del arte Sabina Lasala, y que acoge el IAACC Pablo Serrano, el museo de arte contemporáneo de cabecera de Aragón.

Durante la primera mitad de los años sesenta, en clave completamente autodidacta, y contando con el apoyo y la rica biblioteca del coleccionista y entendido en arte Román Escolano, Lasala, dejando atrás su primera vocación, que había sido el ciclismo (por eso Ricardo García Prats, uno de los mejores glosadores de su obra, acierta cuando lo califica de corredor de fondo: en este caso no se trata de una fórmula retórica), Lasala se lanzó a pintar. No conozco su prehistoria, tengo entendido que integrada por obras expresionistas, principalmente paisajes. Pronto, circa 1965, trabajo en experimentos influenciados por la *abstraction lyrique* francesa, dentro de la cual le interesaron especialmente figuras como Pierre Soulages (al que expondría en Ibercaja, lo mismo que a Henri Michaux) o Maria Helena Vieira da Silva, nombre este último que por razones familiares constituye para el firmante de estas líneas, uno de los más preciados recuerdos de su infancia y adolescencia. Sabina Lasala alude, como remoto antecedente de la vocación pictórica de su padre, a su infancia en Manlleu (un cuadro de 2004 se titularía *El último verano en Manlleu*), localidad industrial barcelonesa en que el padre de José Luis era tintorero en una fábrica textil, y donde al adolescente, pronto estudiante en la Escuela Superior de Comercio de Sabadell le habían fascinado unos manuales de las británicas y prestigiosas Imperial Chemical Industries.

También le influye decisivamente una colectiva del grupo informalista ibicenco SYN (integrado por los alemanes Erwin Bechtold, Bernd Berner, Klaus Jürgen-Fischer, y Eduard Micus), que en 1968 recaló en la zaragozana Sala Libros. La muestra que Bechtold realizaría en el Museo Camón Aznar en 2010, sería consecuencia directa, aunque tardía, de aquella fascinación de juventud de Lasala. La historia de SYN, como de todos los grupos y galeristas de la isla moderna por excelencia, la ha emprendido, de modo sistemático, el ibicenco MACE.

Circa 1969, surgen las construcciones geométricas lasalianas, primero collages, y luego relieves de madera de cierto aire a lo Hans



Lasala con la equipación del club ciclista de Manlleu. Hacia 1959



Arp, y que cabría considerar como escultopinturas, por decirlo con un término entonces caro a Carlos Antonio Areán. Aquí es donde arranca la presente exposición. Contempladas hoy, esas obras suyas aurales, realizadas entre el citado año, y 1974, conservan una gran frescura, e irradian energía y viveza, en las antípodas de la negrura que era la dominante en la generación de El Paso. En ellas, el pintor veinteañero a menudo recurre a lo que por aquellos años Gillo Dorfles llamaba «estructuras de repetición», es decir, al uso de un sistema modular, algo de lo que nos habla el título, de una ironía muy lasaliana, del cuadro con el que en 1971 se presentó a la segunda convocatoria del madrileño Concurso Blanco y Negro: *Contratiempo modular*. También nos llaman la atención unos trabajos frágiles, y preciosos, en los que domina el blanco del papel, apenas animado por los pliegues del mismo. También nos llaman la atención unos trabajos frágiles, y preciosos, en los que domina el blanco del papel, apenas animado por los pliegues del mismo, y el que un relieve en grises de 1972, lleve un título, *Proyecto de paisaje*, que parece anticiparse a fases mucho más tardías, en que su autor practicó un paisajismo abstracto.

Siempre a propósito de este ciclo, es interesante el dato de que en 1969, durante su viaje de novios, que lo lleva a Italia, espejo en el que los españoles nos mirábamos entonces casi tanto como en Francia, el pintor recién casado quedara fascinado por las obras de Angelo Bonalumi, Enrico Castellani, Toni Costa, Enzo Mari y otros espacialistas, que le fascinaron, en una colectiva en la milanese y prestigiosa Galleria del Naviglio, bien conocida por su temprano compromiso con el espacialismo, y con el grupo internacional Zero, que aquí ha sido revisitado en los últimos años por muestras celebradas en la Fundación Juan March y más recientemente en el IVAM. Italia sería siempre una referencia muy importante para él, aunque pronto lo que allá le fascinarían serían Fra Angelico, Giotto, Uccello y otros maestros de antaño, como lo ha subrayado su colega y amigo Miguel Marcos en un bonito texto de carácter autobiográfico, en que evoca sus visitas conjuntas a las ciudades en que podían empaparse de aquellos.

Todo lo evocado en las líneas precedentes desemboca en la primera individual de Lasala, celebrada en 1971 en Kalós, sala zaragozana de la que era copropietario Federico Torralba, y que jugó un papel importante en la renovación de la escena artística aragonesa. Gran historiador del arte, Torralba con anterioridad había defendido, contra viento y marea, la modernidad, apoyando, finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, a los Pórtico, o a un Antonio Saura todavía surrealista.



**Sin título**, ca. 1970, acrílico sobre táblex



Lasala en el estudio con pieza  
volumétrica. 1972  
Foto: Pepe Rebollo

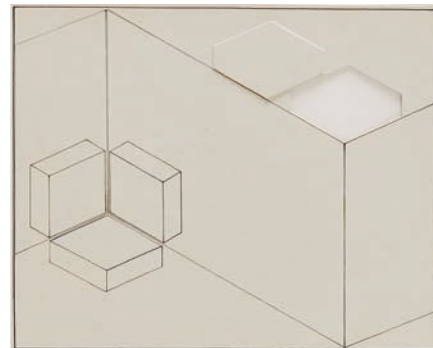
Con Miguel Ángel Arrudi, Juan Gimeno Guerri, y Alejandro Monclús. más los futuros pintura-pintura Broto y Javier Rubio, y con Escolano como mentor, Lasala había participado en un embrión de grupo, Polo, que finalmente no terminó de cuajar. Sí cuajó en cambio un segundo embrión de grupo, Intento, que se dio a conocer con una colectiva celebrada en 1972 en la Institución Fernando el Católico, con Torralba como comisario. Los escogidos en esa ocasión fueron Pascual Blanco, Vicente Dolader, Antonio Fortún, y Lasala. En su prólogo, el profesor aludía a él diciendo que «es lo científico y medido, lo impecablemente limpio y escueto», para luego referirse al módulo, a «formas imposibles», y evocar incluso el universo de las computadoras. Inmediatamente después, aquel mismo año figuró en otra colectiva, esta celebrada en la Galería Atenas, la fundacional de Azuda 40, grupo impulsado por Torralba, y activo hasta 1975, y al que en 2018 la Universidad de Zaragoza dedicaría una muestra, comisariada por Lola Durán. En el mismo coincidió con José Ignacio Baqué, Natalio Bayo, Pascual Blanco, José Luis Cano, Vicente Dolader, Antonio Fortún y Pedro Giralt. De la simple nómina es fácil deducir que, aunque los vínculos personales siempre se mantendrían, especialmente con Cano y Fortún, poco fue lo que, a la larga, compartió Lasala con ellos en lo artístico, más allá de una decidida voluntad de transformar la escena de su ciudad. Junto a los plásticos, desde el principio estuvieron cerca de aquella aventura

poetas como Mariano Anós, José Ignacio Ciordia, Fernando Ferreró, Emilio Gastón (del que en 1976 Lasala ilustraría, con dibujos geométricos, lineales, *Y como mejor proceda digo*), Julio Antonio Gómez o José Antonio Labordeta. En 1972, nuestro pintor había sido uno de los ilustradores, con tres dibujos de estilo también constructivo, de las *Obras Completas*, póstumas, de Miguel Labordeta editadas por Javalambre en su colección Fuendetodos. Sus compañeros de aventura en esa ocasión fueron Broto, Manuel Montalvo, José Orús y Pablo Serrano. Al autor de *Sumido 25* y tantas obras maestras de la vanguardia aragonesa de posguerra nuestro pintor lo había conocido fugazmente en el estudio del fotógrafo experimental Joaquín Alcón, principal colaborador gráfico, con sus característicos retratos solarizados, de los singulares libros de Javalambre, y autor también de Emilio Gastón incluido en frontispicio en su libro antes citado. Otra colaboración poética lasaliana a destacar es, en 1983, su tarea de recreación de los caligramas de Apollinaire para una edición bilingüe de los mismos, a cargo de J. Ignacio Velázquez, editada por Pliegos y Cierzos del Noroeste.

Para completar el retrato del artista joven, hay que recordar además que pronto se comprometería políticamente, primero en el marco de la todavía clandestina Junta Democrática, y luego como militante del PSA, cuya propaganda llevaría su sello durante aquellos años iniciales en que los españoles aprendíamos la libertad. Y a participar en otras tres aventuras intelectuales importantes: la revista *Andalán*, la gran plataforma de la Transición en Aragón, de la que será crítico de arte titular bajo la máscara «Royo Morer», como lo sería de Radio Popular; los murales y acciones realizados en Zaragoza en 1975 en las tapias del cuartel de Castillejos y la sede de la Asociación de Propietarios de La Paz; y la Asamblea Permanente de Artistas Plásticos.

Ya cuando Intento, y luego cuando Azuda 40, Lasala aparecía como un geómetra. Sólo otro de sus compañeros de aventura de entonces navegó por aguas parecidas, me refiero a Dolader. Dentro de su producción de aquellos años encontramos obras también constructivas, e interesantes. De la cercanía a Lasala, en aquellos setenta, de este creador que luego se dedicaría al diseño industrial, nos habla el título de uno de sus cuadros de 1974: *Nocturno modular*.

Las obras de Lasala del periodo 1969-1974, se nos aparecen próximas a lo que por aquella misma época hacían Broto en la propia Zaragoza, Jordi Teixidor o José María Yturralde en Valencia, o Gerardo Delgado en Sevilla. En el texto de Torralba, ya lo he indicado en el catálogo de



**Collage y tinta, c. 1971**

*Intento*, aparece una referencia al cultivo por el zaragozano de «formas imposibles», y ello casi nos lleva del lado de las *Figuras imposibles* que por aquel entonces pintaba Yturralde. No olvidemos, por lo demás, una referencia importante común a todos ellos: el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, gran creación, en 1966, de Fernando Zóbel, otro artista que de alguna manera habría que incluir en una lista de los que compatibilizaron creación y gestión, aunque en su caso, su lado *riche amateur* hace que la propia palabra gestión se quede corta. La huella de los dos pintores que acompañaron al de Manila en esa aventura, Gerardo Rueda y Gustavo Torner, se advierte en la obra de todos los mencionados, incluido Lasala, así como, coetáneamente, en la de Elena Asins.

Son bellísimos los cuadros y papeles que poco después, en el momento álgido de la pintura-pintura, hacia la que evolucionaría (como evolucionarían Broto, Gerardo Delgado, Miguel Marcos, Javier Rubio, Teixidor o Gonzalo Tena), realiza Lasala, algunos de los cuales se van a volver a ver ahora en esta muestra. Rothko, el pintor de lo sublime, sería siempre, como lo ha subrayado Antón Castro, el auténtico Dios del zaragozano. Durante aquellos años de la Transición, Rothko, que circa 1960 ya había contado mucho para los de El Paso (incluido Viola), o para Ràfols Casamada, y que más tarde contaría también para Nacho Criado, nos llegaba a la península vía lecturas principalmente francesas. Por aquel entonces Lasala pinta algunos cuadros de gran radicalidad, esencialidad y austeridad, explícitamente titulados *Homenaje a Rothko*, uno de los cuales, de 1978, y de casi dos metros de alto, está incluido en la presente muestra. Pero incluso si no existiera ese ciclo explícitamente puesto bajo la advocación rothkiana, está claro que ese inmenso pintor, que se había suicidado en el Nueva York de 1970, era entonces uno de los faros del zaragozano, como lo era también Barnett Newman. Pintura reducida a lo esencial. Pintura ortogonal, que nos recuerda que en sus inicios tanto Rothko como Newman bebieron mucho de Mondrian. Pintura cromáticamente grave, blancos, grises, negros, azules... Pintura silenciosa. Pintura que por momentos sugiere, como la de Rothko, horizontes. Pintura que tiene mucho de minimalista, aunque, por decirlo gráficamente, más cerca de Agnes Martin, Robert Ryman o incluso un precursor como Morris Louis, que de la sequedad de Donald Judd, Carl Andre y otros sistemáticos.

Dato epocal, que siempre me ha llamado la atención: en 1973 nuestro pintor le trae de Francia a Gonzalo Tena un ejemplar, que aquél le ha solicitado, de *L'enseignement de la peinture*, seminal libro de



Montaje de Cano en la exposición de Azuda-40 de la Lonja de 1973



Desplegable de exposición Pepe Rebollo en Galería Atenas, 1974

Marcelin Pleynet, que en 1978 sería traducido por Javier Rubio para Gustavo Gili. (Por mi parte, la primera persona que me enseñó la edición original, de Seuil, de ese libro clave, en su estudio de París, y varios años antes de mi encuentro con su autor, fue Aguayo, que, aunque estaba lejos de los planteamientos teóricos del poeta y crítico de arte telqueliano, entonces tan en el candelero, había encontrado en las páginas de ese volumen, cosas que le habían interesado, que le habían resultado de provecho). Ya está muy historiado, entre otros por Javier Lacruz, el proceso de asimilación de todo aquello por nuestra generación. Un hito decisivo lo constituyó en ese sentido, en 1976, la colectiva *Pintura 1*, celebrada en la Fundación Joan Miró de Barcelona, primera ocasión que tuvo el firmante de estas líneas de ver en directo cuadros de Lasala, uno de los incluidos en ella. Su obra de esa línea se ve por lo demás en Zaragoza (Atenas, 1976) y en Tarragona (Xiris, 1978). Un cuadro suyo de 1977, sin título, no se ha vuelto a poder contemplar por estos pagos, pues acabó volando lejos, a Santiago de Chile y su Museo de la Solidaridad Salvador Allende; el pintor lo había donado a esa institución, entonces en el exilio, con motivo de una nutrida exposición de apoyo de los artistas españoles a ese museo, exposición que tuvo lugar en los bajos del Mercado Central de Zaragoza. Al mismo ciclo pertenece la colectiva de pintura-pintura celebrada en 1979 en la Sala de Cultura de la CAN de Pamplona, con Broto, Grau y Miguel Marcos. Y otra, aquel mismo año, en el desaparecido Museo de Arte Contemporáneo del Alto Aragón, de Huesca, y conjunta, nuevamente con Miguel Marcos. Este último, ya definitivamente galerista, lo expondrá en 1985 en Zaragoza, en esa sala que cuantos la frecuentamos recordamos como un lugar muy especial, en que lo enseñado nunca te dejaba indiferente. En 1991, algunas de las obras del Lasala de aquel tiempo figuraron en la magna colectiva de exhaustiva revisión *Pintura pintura aragonesa*, comisariada para Ibercaja por quien más sabe del tema, que es Javier Lacruz.

A partir de los ochenta, Lasala inicia una evolución lírica, un camino por el que lo acompañan Broto o Xavier Grau. Frente al sistema, se tiende entonces a privilegiar la impresión, la intuición («la intuición consciente, controlable y razonable», le dirá a Antón Castro en una entrevista)... Para Lasala, como otros de los pintura-pintura que compartieron con él ese camino, fueron faros importantes, en el arranque, Sam Francis, Joan Mitchell o Motherwell, y estoy mencionando a tres de los pintores norteamericanos más afrancesados, que miraron mucho del lado del Monet de las *Ninfeas*, o de Matisse. Pintores norteamericanos que los de nuestra generación española



Marcos y Lasala en la exposición *Broto, Grau, Lasala, Marcos*, Pamplona, 1978



Marcos, Lacruz, Grau y Lasala en la presentación exposición *Pintura-Pintura aragonesa 1974-78*, Ibercaja, 1991



le debemos al amigo Pleynet. A esos nombres, a propósito de los cuales se ha hablado de un *impresionismo abstracto*, Lasala siempre añadía a Esteban Vicente, el segoviano de Nueva York, tan amigo de la naturaleza desde sus años *pintura fruta* a la sombra de Bores, hasta su periodo final en que tan importante era para él su jardín en East Hampton.

El «santoral» de Lasala, se abrió entonces, en esa construcción de un proyecto lírico, y celebratorio del mundo en torno, a figuras que cuando la pintura-pintura no estaban entre las influencias consideradas «correctas». El caso paradigmático sería en ese sentido el de Morandi, al que en una ocasión definió como un «alquimista del silencio». Recuerdo debates de los años teoricistas, en los cuales el boloñés podía ser motivo de disputa. Reivindicación, por parte de quienes nos ahogábamos en ese teoricismo, y repulsa, por parte de quienes persistían en sus dogmas. Pero ya Severo Sarduy, el poeta y narrador cubano, muy venerado por la gente de *Diwan* y de *Trama*, había demostrado, en dos sonetos paralelos, ambos admirables, que se podía tener en un altar a Rothko, y en otro al pintor de los humildes tarros y botellas.

Pintura, la del Lasala del periodo que empieza entonces, impresionista abstracta, paisajista abstracta, de carácter expandido, acuoso, líquido (con reminiscencias del *dripping* pollockiano), nebuloso, turneriano, aéreo (a veces cabría encontrar afinidades con los miembros del *nuagisme*, movimiento parisiense de los cincuenta, que contó en sus filas con dos catalanes, Manuel Duque y Fernando Lerín), esencial, de gran luminosidad y gran intensidad cromática, en la que cantan el amarillo, el rojo, el rosa, el naranja, el azul, el verde... Pintura que habla del mundo, evocando, siempre en clave abstracta, ciudades, jardines, lluvias, mares, frutos, mimosas y otras flores... Significativos en ese sentido dos cuadros de 1982, especialmente luminosos y felices, como de un Bonnard revisitado en clave abstracta: *Puerta del jardín de los geranios* y *Melocotonero en flor*. (Bonnard, por cierto, era uno de los pintores favoritos de Rothko). Pintura que incorpora pasta de papel y madera, y resinas, pero que nunca podría calificarse de matérica, porque domina la sensación de vacío, de mundo flotante. Pintura de variación musical sobre ciertos motivos, y no hay que olvidar, en ese sentido, al Lasala melómano. Pintura que en muchos momentos es la obra de alguien que, por decirlo con sus propias palabras en una entrevista, quiere «volver los ojos a las pequeñas cosas» y «sentir la emoción de lo sencillo», un programa que casi podríamos calificar de bonnardiano.



En otros cuadros, esas pequeñas cosas remiten a un mundo que está más allá del jardín de los geranios. Lasala fue alguien muy enraizado en su tierra natal, pero a la vez un gran viajero y gran lector, ávido de conocimiento de otras latitudes y otras culturas. Su amor por Aragón lo ejemplifican cuadros alusivos a Calanda, a los Monegros, al Somontano y sus vinos, a una cita en el zaragozano Pasaje Palafox, o (él también) al *Perro semihundido* de Goya (y, ya, de Saura). Luego irían sumándose otros amores. Amor por Silos o San Isidoro de Dueñas. Amor por la Andalucía de Medina Azahara, de los olivares o de la cal tan cara a nuestros fotógrafos de la generación AFAL. Amor por Arles, Carcassonne (objeto de un muy hermoso cuadro de 1986, de dos metros por dos, en rojo y blanco, especialmente esencial y despojado, que se va a contemplar en la presente muestra), Moissac, Munich, Vézelay y otras ciudades francesas, pero también por Bélgica (Sabina Lasala ha hablado del éxtasis de sus padres, en Gante, ante el retablo del Cordero místico de Jan Van Eyck), y sobre todo por Italia, el país del arte, donde la letanía de sus títulos incluye realidades que se llaman Bomarzo, Caravaggio, el Etna, Giorgione, Herculano, Pompeya, la Toscana, y dentro de ella, por encima de cualquier otra ciudad, Florencia y los Uffizi...

Ya he hecho referencia a la estrecha relación de los miembros de la generación abstracta aragonesa con los poetas de su tierra. En ese sentido, nada tiene de extraño que en la producción de Lasala, pintor letraherido como pocos, abunden las alusiones literarias y culturalistas, entre otros a Dante, Molière, los japoneses, Victor Hugo, Proust (el escritor por excelencia de la memoria), Valle-Inclán, Cernuda (al que pide prestado el título de su exposición de 1996 en un espacio expositivo tan singular como la Lonja de Zaragoza: *La realidad*

**Nos haces una falta sin fondo  
(Homenaje a Jesús Val), 2006,**  
óleo sobre lienzo y madera



**En un lugar de la memoria,**  
***El quadern gris*, 2006,**  
óleo sobre lienzo y madera

*y el deseo*), Josep Pla y su *Quadern gris*, Ramón J. Sender (la figura más singular de la literatura aragonesa del siglo pasado), Torrente Ballester, César Vallejo, Neruda, Alejo Carpentier, Cortázar, García Márquez, Mujica Laínez, Rulfo.

El Lasala más personal y más íntimo afloró en su individual más confesional, *La memoria rota*, celebrada en 2013 en el Museo Camón Aznar, hoy Goya, de Zaragoza, e íntegramente compuesta por cuadros de gran intensidad lírica. Muestra en memoria de su mujer, Angelines Royo, con la que se había casado en 1969, y que fallecería en 2011. Muestra de duelo, que comisarió Sabina. Presidida por el cuadro que le daba título, un díptico de 2012 de casi cuatro metros de ancho, incluía, entre otras elegías, una que ahora se va a volver a ver en el IAACC, y cuyo título, estremecedor, le pidió prestado a Cesare Pavese: *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*. Si Rothko quería expresar emociones básicas, qué duda cabe de que el rothkiano que fue toda la vida Lasala, en esa muestra se adscribió más que nunca, con más melancolía que nunca, a esa consigna.



**Vista de Toledo**, 2010, óleo sobre lienzo y madera

Nunca estuve, y bien que lo siento, en la casa de los Lasala en la localidad zaragozana de San Mateo de Gállego, proyectada en 1980 por Roberto Benedicto y el recientemente fallecido José Manuel Pérez Latorre, precisamente el arquitecto del IAACC. Pero me la imagino como un lugar ameno, como debía serlo el jardín de Esteban Vicente, que tampoco pisé nunca. Y dentro de esa casa, me imagino su estudio como un lugar de alguna manera parecido a esas celdas monásticas que en 1978, en su viaje a Grecia, le habían emocionado todavía más que los templos.





for the forest 78



# José Luis Lasala y el Museo

Julio Ramón Sanz

El 29 de julio de 1985 se firma el acta de creación de la Fundación-Museo Pablo Serrano, cumpliendo así el deseo del escultor de que Zaragoza y Aragón contase con un museo que albergase su obra. Para ello Pablo Serrano donó al pueblo aragonés gran parte de su legado escultórico. A partir de ese momento, y superando la muerte del propio escultor en noviembre de ese mismo año 1985, la fundación comienza a trabajar para materializar los deseos de Serrano.

Diez años después, en junio de 1995 el Patronato de la Fundación acuerda disolverla por imposibilidad de continuar con el mandato con el que nació. Días después nace el IAACC Pablo Serrano como tal mediante el Decreto 218/1995, de 5 de julio, de creación del Instituto Aragonés del Arte y la Cultura Contemporáneos Pablo Serrano. Pasados los años, el decreto de creación fue modificado por el Decreto 223/2014, de 23 de diciembre, del Gobierno de Aragón. Con todo ello, en su artículo 4 quedó establecido que la Institución «se vertebrará en torno al arte de los siglos XX y XXI, con un especial énfasis en los artistas aragoneses más relevantes o en los períodos artísticos más significativos en Aragón, incorporando también a aquellos artistas y movimientos plásticos nacionales e internacionales que se consideren convenientes para su mejor comprensión».

El nuevo proyecto, ya como institución propia de la Comunidad Autónoma de Aragón, recoge el espíritu de Pablo Serrano junto con el propósito largamente deseado de crear el Museo aragonés de arte contemporáneo.

Amparado por esta encomienda, recogida en el artículo 4 del decreto de creación del IAACC Pablo Serrano, nace en 2019 el proyecto *Aragón y las artes. 1939-1995* con el que poner de manifiesto la creación artística realizada en Aragón en ese periodo y su aportación al panorama nacional e internacional. La instalación en el IAACC Pablo Serrano de una exposición de arte contemporáneo con carácter per-

PÁGINA ANTERIOR

**Sin título**, 1978, acuarela sobre papel, 25,5 x 18'5 cm



Pablo Serrano, Juana Francés, Antonio Embid y otros participantes del homenaje a Serrano en Crivillén, agosto de 1985

manente permite poner en marcha toda una serie de acciones encaminadas a investigar y poner en valor los artistas y movimientos culturales y artísticos que se dieron en ese periodo. A través de exposiciones monográficas se va a poner el foco en quienes en la historiografía y museografía recientes no han recibido la atención que merecen por su contribución a la creación artística y cultural de Aragón.

Sin lugar a dudas, José Luis Lasala es una figura que merece esa puesta en valor. Antes que otro desarrollo profesional desempeñado a lo largo de su vida, Lasala fue un artista, un creador que formó parte del entramado cultural y artístico por el que transitó con una implicación sin fisuras. Formó parte de movimientos artísticos como Azuda 40, pero fue mucho más allá. Fue un artista con un lenguaje propio, fiel a su forma de sentir el arte y conocedor de lo que acontecía en su entorno más cercano, pero también en el panorama nacional e internacional.

Hay que destacar, además, que entre su círculo de amigos se encontraba el escultor turolense Pablo Serrano, lo que le condujo por unos caminos que ni siquiera había podido imaginar unos años atrás. En la junta extraordinaria del Patronato de la Fundación Museo Pablo Serrano del 26 de mayo de 1986 José Luis Lasala fue nombrado director a propuesta de Juana Francés<sup>1</sup>. Este nombramiento no hace otra cosa que recoger la voluntad del propio Pablo Serrano manifestada reiteradamente, dado que el de Crivillén no se sentía capaz de asumir esta responsabilidad y consideraba que Lasala era la persona idónea<sup>2</sup>.



Valeria Serrano Spadoni  
y autoridades durante el acto  
de inauguración del Museo Pablo  
Serrano. 27 de mayo de 1994

A partir de este momento asumió el cargo con una implicación encomiable trabajando principalmente en dos líneas. Por un lado, llevar a cabo todo un programa de exposiciones con la obra de Pablo Serrano tanto por Aragón como por el resto de España y Europa con el objetivo de dar a conocer la figura del escultor y que tras su muerte su legado se mantuviese vivo; al mismo tiempo que, junto con otros miembros del Patronato de la Fundación, se encontraba en la tarea de supervisión de la construcción de la sede de la Fundación-Museo. Tras un largo proceso no exento de dificultades, el Museo Pablo Serrano abrió sus puertas el 27 de mayo de 1994. Este legado, conformado por esculturas representativas de toda la producción de Serrano, incluyó también su archivo y biblioteca personal relacionadas con su obra.

Disuelta la Fundación al año siguiente, José Luis Lasala se desvinculó laboralmente del nuevo proyecto, aunque no dejó de velar por la figura y legado de Serrano.

Rendir homenaje al que fue el director del Museo Pablo Serrano mediante la organización de una exposición que recoge la esencia de su producción artística en el IAACC Pablo Serrano, heredero de aquel, y en la sala 94, sala de exposiciones que se conserva tal y como fue inaugurada en 1994, es de justicia. Es de justicia no sólo por el cargo ostentado y su compromiso con el legado de Pablo Serrano, sino también por la contribución que éste realizó como artista, crítico y humanista a la creación contemporánea aragonesa.

- 
1. Archivo de la Fundación Museo Pablo Serrano (AFMPS). Caja 148, carpeta 7, doc. 2. IAACC Pablo Serrano.
  2. AFMPS. Caja 148, carpeta 5, doc. 2. IAACC Pablo Serrano.





# Vulnerabilidad circunstancial

Alejandro J. Ratia

La España del tardofranquismo estaba cerca y lejos de la Europa democrática. En Francia e Italia se vivía por entonces en un contexto inédito, y posiblemente irreplicable de libertad, cuyo eco era imposible censurar. Llegaba este aire fresco a la península como llega, en un teatro, el del abanico del de al lado, generando envidia, pero aliviando el sofoco. El régimen podía asemejarse a esos padres carpetovetónicos que se quedan solos en sus principios, y que vetan a su hijo cuanto ya disfruta el resto de sus compañeros de clase, restricciones que aplican sólo a la práctica, pues en la teoría, todo lo que necesitan saber sobre los placeres prohibidos se aclarará en el patio de recreo. La democracia terminaba siendo la película que no viste, pero que te contaron. Y la cultura era aquel patio de recreo donde el alumno reprimido cobraba conciencia de cuanto se perdía. La dictadura alentaba la curiosidad. Los más inteligentes se acorazaban contra su propaganda. Y unos cuantos agentes culturales andaban a la que salta, intentando interpretar con sus sismógrafos las ondas de terremotos extranjeros.

En la Italia de 1962, un joven filósofo, Umberto Eco publica una colección de ensayos que hizo época: *Obra abierta*. La editorial Seix Barral tardaría poco en editarla, lo hizo en 65. Un retardo poco significativo.

El primer capítulo del libro pone las bases de una «Poética de la obra abierta», aplicable a la literatura o a las artes plásticas. Quiero creer que, en el arte español de aquel tiempo, la idea de la «apertura», podía tener una lectura muy especial, incluso revolucionaria, en tanto que el espectador ganaba grados de libertad, que podían consumirse en la contemplación de una obra óptica, inocente en apariencia, pero que abría una fisura epistemológica difícil de cerrar. Las formas eran las primeras en expresarse en libertad. «En el fondo -aclara Eco- la forma es estéticamente válida en la medida en que



Lasala en el balcón del estudio de la calle Gavín.

Foto: Pepe Rebollo

PÁGINA ANTERIOR

**Sin título**, 1977, tinta sobre papel, 33,5 x 25,5 cm



puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar de ser ella misma»<sup>1</sup>. Introduce un ejemplo clarificador, diferenciando la apertura de una obra de arte y el cierre semántico del cartel que indica una calle. «El arte -añade-, más que conocer el mundo, *produce* complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal»<sup>2</sup>.

Esta idea de la apertura podía aplicarse, curiosamente, a varias tendencias plásticas en pugna. El Expresionismo Abstracto o el Informalismo, muy bien digeridos por el mercado, estrellas en las bienales, hallaban respuestas y alternativas en prácticas más frías y objetivas, que aprendían de la ciencia y de los medios de comunicación. El teórico Gilo Dorfles y los artistas Bruno Munari y Atanasio Soldati propusieron en Milán, ya en 1948, el Movimiento per l'Arte Concreta. Otro italiano, Giulio Carlo Argan, vendría a decir que las dos alternativas a la «muerte del arte» en los 60, eran el Op Art y el Pop Art<sup>3</sup>.

El arte neoconcreto y sus variantes ópticas y cinéticas serían, para Simón Marchán Fiz, ejemplos de «apertura de segundo grado», aquella que no sólo abre alternativas de lectura, sino que evita presentar las obras como acabadas, pues el espectador debe participar. «La obra, como proceso abierto, permite individuar nuevos perfiles y posibilidades de forma»<sup>4</sup>, dice. Identifica también Marchán Fiz, el juego entre innovación y redundancia dentro de estas corrientes, siendo la redundancia el reino de lo «trivial, previsible, banal»<sup>5</sup>, que cobraría el protagonismo, dando pie a algo así como una inteligibilidad no sentimental.

Estas ideas me interesan para contextualizar un breve texto de José Luis Lasala, joven pintor de 27 años, que se explicaba así en un catálogo de 1972<sup>6</sup>: «El trabajo con unos elementos mínimos me implica en la valoración formal de éstos y en el análisis completo de sus posibi-



Vista de la exposición de Lasala en Salamanca. 1972

---

1 Umberto Eco. *Obra abierta*. Seix Barral. Barcelona, 1965. Traducción de Francisca Perujo. Pág 30

2 Ibid. Pág 43

3 Citado por Vicente Aguilera Cerni en «Antes del arte: una hipótesis metodológica», 1968. Incluido en la publicación *Antes del arte*. IVAM. Valencia, 1997. Pág. 61

4 Simón Marchán Fiz. *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal. Madrid, 1986. Pág. 114

5 Ibid. Pág. 125

6 Escuela de nobles y bellas artes de San Eloy. Caja de Ahorros de Salamanca. 1972

lidades estéticas; siempre considerando la participación del espectador en la resolución de la obra». Aclara que no pretende polemizar con ese espectador, ni emocionarlo, «sólo invitarle a penetrar en mi mundo, y una vez allí los dos, hablarnos de cualquier trivialidad».

Este texto tuvo que ser bastante meditado, pues la ocasión era relevante. Se trataba de una de sus primeras individuales, jugando además fuera de casa (fuera de Zaragoza y de Aragón), en una sala de provincias, sin duda, en Salamanca, pero en una sala que tenía su prestigio, donde habían expuesto personajes importantes como Juan Genovés o Lucio Muñoz. Una ocasión que le brindaba la presencia coyuntural en Salamanca, como catedrático, de Federico Torralba, el historiador del arte zaragozano.

Reparemos en que Lasala habla, expresamente, de «resolver» las obras con el concurso del espectador, utilizando términos que encajan con la idea de la «apertura» de Umberto Eco, y de una «apertura» claramente de segundo orden, pues no solicita que estos objetos, ajenos a la representación, se interpreten, sino que se resuelvan, como algo dejado a medias. Y nos debe llamar la atención además que se ofrezca al espectador una conversación trivial, basada en un consenso sobre elementos plásticos mínimos, nada esotéricos. Una forma de priorizar la redundancia frente a la innovación, como diría Marchán Fiz.

El que este artista se explicase, y que lo hiciera tan bien como lo hizo, tiene que ver con un desdoblamiento suyo entre pintor y crítico, entre quien produce y quien elucubra, que se materializaría (precisamente por entonces) con el nacimiento de un seudónimo, o más bien, heterónimo, Royo Morer, que firmaba sus críticas de arte en *Andalán*, revista nacida aquel mismo año 72.

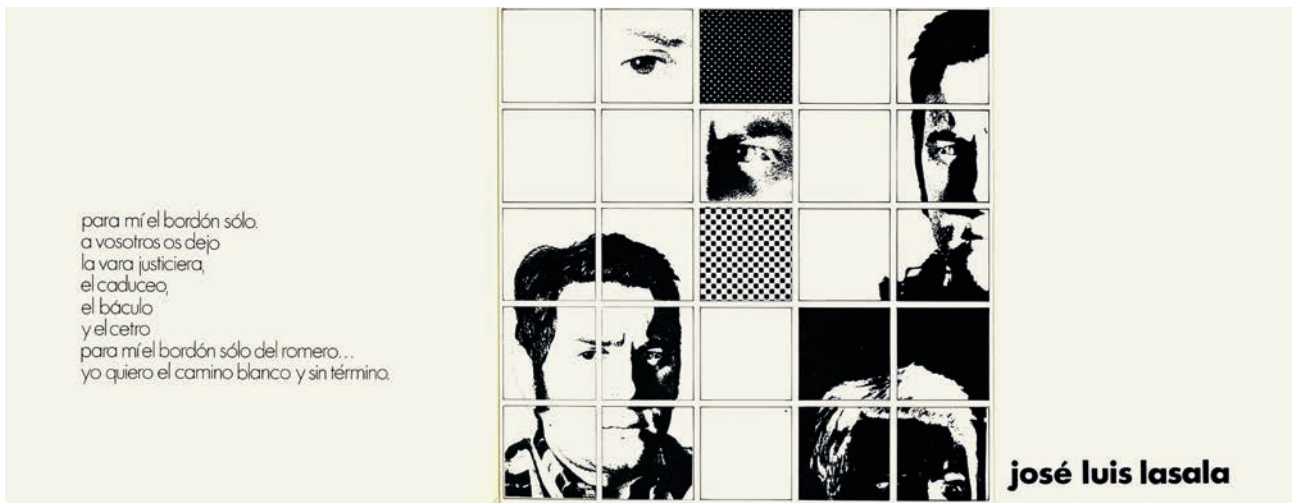
A ese tal Royo Morer le encomienda, por cierto, Ricardo García Prats, como comisario, que cuente la vida de José Luis Lasala en un catálogo de 2002, *Viaje por la epidermis* (Ayuntamiento de Alcañiz). El heterónimo se aprovisiona de humor para hacerlo. «Lo de la pintura le vino tarde, -cuenta- más o menos a los veinte, después de conocer a Román Escolano que le llenó la cabeza de pajaricos: le dio una temporada por leer y, sobre todo, ver libros de arte contemporáneo y visitar exposiciones y escuchar música francesa...»<sup>7</sup> El coleccionista Román Escolano le llevaba doce años a Lasala, pero compartía con él lugar de trabajo (la Caja de Ahorros que se conoce hoy como Ibercaja). El



Vista de la exposición de Lasala en Salamanca. 1972

---

<sup>7</sup> *Viaje por la epidermis*. Ayuntamiento de Alcañiz, 2002. Pág. 11



acercamiento era inevitable. Escolano estaba al tanto de cuanto acontecía en Madrid, Barcelona, o en París. En su casa, Lasala y sus compañeros de generación hallaron multitud de libros, discos, un fondo documental precioso, revistas internacionales, algunos originales y una colección de arte gráfico que no haría sino crecer. No olvidemos a la mujer de Escolano, a la lingüista Carmen Olivares, profesora en la Universidad, con inquietudes intelectuales iguales o mayores. Umberto Eco o Roland Barthes no eran desconocidos, desde luego. El deslumbramiento del José Luis Lasala veinteañero fue inevitable. Yo mismo recuerdo, aunque años después, la borrachera de información visual que deparaban los carpetones que Román Escolano guardaba en sus armarios<sup>8</sup>.

Díptico de la primera exposición individual de Lasala, Galería Kalós, 1971

Hacia 1965, las primeras aproximaciones a la abstracción de Lasala vinieron influidas por los pintores, moderadamente líricos, de la Escuela de París, el tipo de artistas afines al grupo Pórtico, y a la Escuela de Zaragoza. He podido ver cuadros suyos de por entonces que remiten a María Helena Vieira da Silva, por ejemplo. Cuadritos algo miméticos, pero nada desdeñables. La evolución desde ese tipo de abstracción hacia un arte más frío, de corte geométrico y científico, o en otros casos, más irónico, será algo común en su generación. Algo que no tardaremos en ver en Lasala, que producirá collages con geometrías de papel, de colores antinaturales, y también formas que

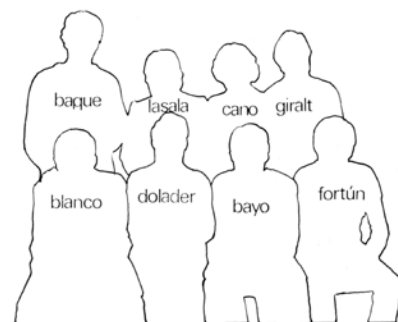
<sup>8</sup> Esas carpetas se trasladaron en 1996 al IAACC Pablo Serrano, gracias a la donación del coleccionista, y sus serigrafías, grabados, litografías, etcétera, así como su fondo documental, se conservan allí.

recuerdan a Hans Arp, recortadas en madera o invitadas a participar en comics suprematistas. Esto en 1967 o 1969. No sorprende que le interesasen las cosas que expuso Gonzalo Tena en 1971, en la galería Kalos, donde él mismo había expuesto. Tena practicaba entonces un curioso pop hibridado con geometría y simples juegos de perspectiva.

Ninguna anécdota dadaísta pervive, no obstante, en ese 1972, en las imágenes que acompañan a ese significativo texto antes citado, el de su exposición de Salamanca. Sigue experimentando la pintura sobre madera, el leve juego de volúmenes, el uso del papel y el collage, pero las formas pasan a ser elementales, con ángulos de 90 y 45°, como en la perspectiva caballera. Esta simplicidad privilegia las paradojas. En los limpios dibujos a tinta, resueltos con útiles y espíritu de delineante, no se termina, por ejemplo, de priorizar un sentido u otro de la perspectiva, izquierda o derecha, arriba o abajo. De un modo más simple, pero tal vez más efectivo, se plantea los mismos problemas que Yturralde (a quien desde luego conocía) en sus «Figuras imposibles». La comprensión del contemplador oscila, por lo tanto, entre la ficción tridimensional o la ornamentación laberíntica. Si hablamos de redundancia, en los términos de Marchán Fiz, nos percataremos también de que las figuras no suelen multiplicarse sino por dos o por tres, y que cada una gana por ello individualidad, por ser la primera, segunda o central, nunca una ocurrencia indiferenciada. De un año más tarde, de 1973, son composiciones donde el número tres dará la clave. Y otro ángulo, el de 120° (es decir, 360/3), que se vincula a otra modalidad de perspectiva, la isométrica, tan interesante para representar objetos industriales como inductora de contradicciones visuales.

Tanto en ciertos collages, con su juego de recortables, donde sólo un mínimo relieve crea las formas, como en las obras en madera, de mayor tamaño, el papel de las sombras es definitivo y, por lo tanto, el papel de movimiento del espectador, que revela nuevos contenidos al desplazarse. La monocromía no es tal. Las sombras pintan mucho. No es casualidad que este mismo fenómeno se dé en la ornamentación mudéjar, en sus torres de ladrillo.

Este neo-constructivismo, lleno de juegos ópticos, que involucra al espectador, estaba desde luego en el ambiente. Entre las carpetas que coleccionaba Escolano, contaban las famosas *Cuatro estaciones*, de Sempere, del 65, la *Metempsychosis*, del 68, de Abel Martín, o el libro objetual, lleno de recortables, de Julio Plaza, del 69. Carpetas que el coleccionista adquirió en el momento su edición, y que serían (a buen seguro) examinadas y discutidas con sus



Azuda-40. Foto: Pepe Rebollo

amigos. En 1968, llegó a Zaragoza (a la Diputación Provincial) la exposición «Nueva Generación», y en ella, entre una baraja de alternativas al Informalismo, varios practicantes de la abstracción geométrica: Manuel Barbadillo, Elena Asins o Teixidor, junto a los citados Yturralde y Plaza. Ese mismo año, otra colectiva en la galería Libros, la del grupo SYN (creado alrededor del alemán Bechtold, residente en Ibiza) convocaría también un arte autónomo, ambiguo «pero no nebuloso», que busca «una nueva simplicidad que al mismo tiempo es compleja» (y cito de su programa de 12 puntos, en el folleto editado por René Métras en Barcelona, 1967).



Otros artistas esconden sus influencias, y sus deslumbramientos. No es el caso de José Luis Lasala. Confiesa, por ejemplo, el impacto que le causó esa exposición del grupo SYN, y cómo influyó en su obra<sup>9</sup>. Filtrando los recuerdos con la ironía de Royo Morer, habla también de su viaje a Italia del 69 (de luna de miel, por cierto, junto su mujer, Angelines), donde conocerá el arte concreto local, aquel que apadrinaba Gilo Dorfles: Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Enzo Mari, Toni Costa. Obras en relieve, experimentos ópticos, etcétera.

En las conversaciones con Román Escolano, esta moda de la abstracción geométrica se vinculó a una tradición local, la del arte mudéjar. Esta idea propició un proyecto, frustrado, de crear un grupo constructivista aragonés que se hubiera llamado «Polo», con Román Escolano, José Luis Lasala y el pintor Juan Gimeno Guerri como impulsores, y al que se propuso que unieran otros artistas como Arrudi, Broto y Monclús<sup>10</sup>. Un asunto al que, debo confesar, le dieron poca o ninguna importancia tanto Escolano como José Luis Lasala en las bastantes conversaciones que tuve con ellos.

Lo que sí tuvo éxito fue la creación de otro grupo, algo más tarde, un grupo que, esta vez, tendría un nexo generacional, sin una teoría ni estilo o compartidos. Se trata de «Azuda 40», que se estrenaría con una colectiva en 1972. José Luis Lasala está en él desde el principio, e incluso desde su prehistoria, la del grupo llamado «Intento». Se puede deducir, además, del testimonio del propio Lasala, que el nombre fue cosa suya, y que en ese nombre subyacía ese interés citado por unir modernidad y tradición aragonesa, el mudéjar, de nuevo.<sup>11</sup>

---

9 «Diálogo con José Luis Lasala. El hombre que se atrevió a pintar». Conversación con Antón Castro contenida en el catálogo *La realidad y el deseo*. La Lonja. Ayuntamiento de Zaragoza, 1996. Pág. 16.

10 Ibid. Pág. 15

11 Ibid. Pág 17.





Blanco, Bayo,  
Lasala y Fortún,  
integrantes de  
Azuda-40, 1974  
Foto: Pepe  
Rebollo

Sería largo tratar el asunto de Azuda y su repercusión. Baste constatar que, pese la brevedad de su existencia (del 72 al 75) a quienes lo formaron se les sigue recordando como miembros de este grupo. Respaldado por Federico Torralba, peso pesado del arte en Aragón, y urdido por su mano derecha, el pintor y galerista Antonio Fortún, podemos considerarlo como el equivalente local de la «Nueva Generación» de Juan Antonio Aguirre. Como en ella, se planteaba un recambio del Informalismo. Como en «Nueva Generación», asoma entre ellos el Pop, que interfiere incluso en los abstractos gestuales (cuyos colores dejan de ser naturales, cuyas formas pasan de ser trágicas a lúdicas), y no puede faltar la geometría, que manejaban Vicente Dolader y, por supuesto, José Luis Lasala.

El propio Torralba precisaría que «de todos los componentes de Azuda 40 seguramente Lasala es el más severo y el que más se ha preocupado de la decantación de su arte, meditándolo siempre mucho, y no sólo pensándolo, sino también en la realización...»<sup>12</sup>. Este «ascetismo» y una querencia hacia la teoría lo alejaba, ciertamente, de los otros pintores de Azuda, y lo acercaba más a otros personajes con quienes también tenía trato. Lasala no tardaría mucho en embarcarse con ellos en una nueva aventura, aventura que, frente a la relevancia local de Azuda, tendría una repercusión nacional. Se trata del movimiento pintura-pintura, cuyos protagonistas fueron en buena proporción aragoneses: un teórico, Federico Jiménez Losantos, y tres pintores, José Manuel Broto, Javier Rubio y Gonzalo Tena, a quienes se sumaron al final Miguel Marcos y José Luis Lasala.

La historia de pintura-pintura se desarrolla entre Zaragoza y Barcelona, y me atrevería a decir que también en Madrid. Su núcleo duro, los fundadores de la revista «Trama», eran jóvenes aragoneses trasladados a Barcelona para estudiar (Losantos, Broto, Rubio y Tena), a quienes se uniría el catalán Xavier Grau. Pero debe recordarse que la revistas *Trama* (74-77) y *Diwan* (78-82), portavoces de sus ideas, se editarían en Zaragoza por Alcrudo editores (dato relevante, que el hijo de Pepe Alcrudo, promotor del grupo «Pórtico», patrocinara «Trama»), y también que varias de sus exposiciones se hicieron en la región.

En 1976, en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, en la Plaza de los Sitios, y organizada por cineclub Saracosta (que era algo más que un cineclub), se inaugura una de las exposiciones claves del grupo, la titulada *6 pintores*. Es importante, porque al citado núcleo duro,

---

<sup>12</sup> Federico Torralba Soriano. *Pintura aragonesa contemporánea*. Guara Editorial. Zaragoza, 1979. Pág. 186.



Vista del mural colectivo  
en Castillejos, 1975.

Foto: José Luis Lasala

el que se había presentado en la Maeght barcelonesa, con Tàpies como padrino, se le sumaban dos pintores de otros puntos, Teixidor y Carlos León. Frente a la idea de Tàpies, ya no era un asunto catalán, tampoco aragonés, pues se planteaba algo más general, una revisión de las bases de la pintura, en un momento en que «pintar», desde el punto de vista teórico, podía parecer una provocación. Otros pintores como Gerardo Delgado o Chancho podían haberse sumado sin problemas. Al final se trataba de reducir la pintura a lo básico, a sus principios materiales, sin sacrificar la pincelada, sin supeditarse a nada, partiendo de los desarrollos de la corriente francesa *support/surface*, de los ejemplos norteamericanos, y llegando a resultados muy específicos.

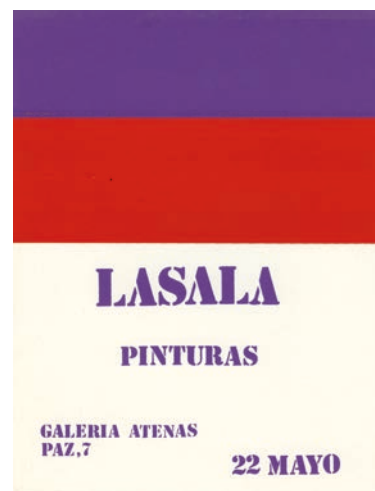
Por supuesto que, en la Zaragoza del 76, fuera de contextos reducidos, no se entendía que la pintura debiera justificarse o repensarse, dado que casi nadie sabía de Duchamp o de la coyuntural hegemonía del arte conceptual. Aún tenían que explicarse por allí cosas como la abstracción. El arte geométrico, dada su afinidad con la ingeniería, dado su aire científico, podía ser digerido. Pero lo que presentaban aquellos 6 pintores era más difícil de entender. Es significativo que, frente a una crítica negativa de Ángel Azpeitia en el *Heraldo de Aragón*, Royo Morer (esto es, José Luis Lasala) saliera en su defensa en *Andalán*. Habla allí de la necesidad de esa exposición, y expresándose casi como un miembro más del movimiento, diagnostica «una

crisis de conciencia sobre la función del arte y su papel protagonista en un determinado contexto social»<sup>13</sup>.

Se puede pensar que aquella contundente exposición del 76 decidiría a José Luis Lasala a unirse a ese movimiento. El caso es que, a finales de ese año, su nombre se suma ya a una nueva colectiva de pintura-pintura, más ambiciosa, donde el censo se amplía hasta 14, y que se celebra en la Fundación Miró de Barcelona. Y dado que, de cara a un manifiesto en mosaico, solicitaron a cada artista una opinión, nos interesará ver qué aportó, en concreto, Lasala: «El análisis de la Historia de la Pintura –escribió– me ha enseñado que ésta requiere una traducción más amplia que la exclusivamente óptica. Partiendo de esta afirmación es fácil comprender que conceda a la ‘reflexión teórica’ un valor prioritario dentro del proceso de elaboración de mi pintura»<sup>14</sup>.

Ese pronunciamiento deja claro que las cuestiones «ópticas» y «fenomenológicas», como las planteadas por Yturralde y cuantos rodearon al crítico valenciano Aguilera Cerni en su propuesta «Antes del Arte», quedaban atrás. Los amigos de «Trama» las calificaban directamente de aberrantes. En realidad, las obras que andaba haciendo hacia el 75, antes del impacto de pintura-pintura, eran ya ajenas a esos juegos ópticos, y manejaban el color como código, en disposiciones oblicuas (sus «banderas» o «corbatas») u horizontales (sus «paisajes»). Colores planos al modo de Albers y de la abstracción Hard Edge americana.

Al contacto con los «Trama» y sus compañeros de viaje, se sube al carro teórico de la revista francesa *Tel Quel*, con teorías marcadas por el materialismo histórico y dialéctico, y que podía traducirse, a efectos prácticos, en que el pintor no debe aventurarse fuera de la pintura, pero entendida en su especificidad no como torre de marfil, sino como cometido histórico. Por ello, en las obras que producirá Lasala por entonces comprobaremos que el soporte –lienzo o papel, con su tamaño, sus límites– y los instrumentos o materiales –brocha, pigmento, disolvente, con sus veleidades intrínsecas– tienden a ser los exclusivos argumentos de la obra. Podemos fijarnos en alguno de sus papeles, por ejemplo, en uno protagonizado por largos brochazos verdes. Dos de ellos descienden por el borde del papel, sin llegar al final, concluyendo de modo libre, como un muñón, los otros se acumulan en el centro, frenándose ante un límite horizontal estricto. Entre los



Invitación de la exposición individual de Lasala en Galería Atenas, 1976

13 José Luis Lasala (Royo Morer) «Los pintores de Saracosta». Andalán, 1/2/1976

14 Javier Lacruz Navas. *El grupo de Trama*. Volumen II. Mira editores. Zaragoza, 2003. Pág 64





**Sin título**, 1978,  
acuarela sobre papel,  
25,5 x 18'5 cm

brochazos laterales y centrales se abre una sutil brecha. En ésta y en el resto de las obras de esa época la geometría es siempre imperfecta, los colores dejan de ser puros, los pigmentos acrílicos y su relación con el agua se delatan. La cosa puede aparentar ascetismo, pero tiene bastante de regodeo. Comprobémoslo en la confesión de José Luis Lasala: «En la época del soporte superficie, pintura-pintura, descubrí la diversión, el divertirse pintando al margen del materialismo histórico». Y añade: «Me estaba percatando de que el color puede tener pulsión, que el soporte puede jugar un papel primordial en la resolución del cuadro, que el cuadro muchas veces es puro accidente»<sup>15</sup>.

Dirá Javier Lacruz<sup>16</sup>, al final de su imprescindible tratado sobre «Trama», en dos volúmenes, que Broto, Tena y Grau dan por concluido en capítulo pintura-pintura en 1978, que Javier Rubio deja la práctica del arte por la crítica, y que los últimos en apuntarse al movimiento, dos buenos amigos, Miguel Marcos y José Luis Lasala se quedan a cerrar la puerta. Su exposición a dúo de 1979 en Huesca (Museo de

---

15 Del citado «Diálogo con José Luis Lasala. El hombre que se atrevió a pintar». Pág. 18.

16 Javier Lacruz Navas. *El grupo de Trama*. Volumen II. Pág. 268

Arte Contemporáneo del Alto Aragón) sería la última de aquella tendencia.

Sintomáticamente, la década de los ochenta estaba a la vuelta de la esquina. Si aquellas prácticas y aquellas teorías sirvieron para justificar la pintura, parecía que llegaba el momento de discurrir por ella sin complejos. Esto es lo que harán quienes participaron en aquella historia. Broto, Tena, Grau, Carlos León... Lasala... La pintura vuelve a ser un vehículo, pero no de propaganda o crítica, sino personal y cultural. Es algo que caracteriza en general a los ochenta: retiradas las legañas del Franquismo, se descubren ciertos placeres sin sentir mala conciencia. España entra en un territorio de normalidad, de cosmopolitismo, y sus escritores, cineastas o pintores pueden pasar a tratar de temas tanto universales como privados. En la obra de José Luis Lasala entra en juego el paisaje, antes latente, entran la arquitectura, los recuerdos, los viajes, los museos, la pintura de los maestros, Rothko o Turner, en una abstracción que no deja de tener contenidos. Donde perdura el criterio de orden y estructura.

Miguel Marcos deja de pintar, pero crea una galería que será crucial en el triunfo de la Nueva Pintura. En 1985 una exposición de José Luis Lasala en su espacio zaragozano de la calle del Ciprés dejaba claro el movimiento del pintor hacia la subjetividad. Aquella temporada en Miguel Marcos no estuvo mal: acompañaron a Lasala Carmen Calvo, Alfonso Fraile, Menchu Lamas, José Morea y Juan Antonio Aguirre, más una importante colectiva de escultores. Esa variedad de discursos y la seguridad con que se expresaban se había ganado una década antes, gracias a un trabajo de zapa. Este trabajo crítico, el del arte neoconcreto, el de la Pintura-pintura, es digno de reivindicarse ahora. De hecho, se está haciendo. Reivindicar estas etapas de José Luis Lasala es parte de ello.

Vuelvo al joven pintor y al texto para su exposición de Salamanca. 1972. Y leo: «Esa renuncia a lo tradicionalmente bello supuso un compromiso íntimo con mi obra representando ésta el reflejo perfecto de la circunstancia incidente. La evolución de mi pintura está, por tanto, en función de esa vulnerabilidad circunstancial». Es notorio que ese compromiso íntimo de que habla convivió durante toda su vida con otros compromisos, el político, el social, desde luego. Pero de la cita, lo que más me interesa es «esa vulnerabilidad circunstancial» que aparece como paradójica semilla, una forma de expresar algo inefable.



Foto de grupo Galeria Miguel Marcos. Primeros años 80.



five feet 95

# Un opinador exigente sobre arte, galerías y museos de arte contemporáneo

Jesús Pedro Lorente\*

Muchos han sido los artistas que han ejercido como críticos de arte y, sin ir más lejos, en la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte tenemos unos cuantos; pero José Luis Lasala lo hizo en tiempos anteriores a la existencia de la AACA y, en todo caso, se habría mantenido al margen de ese tipo de organizaciones reglamentadas por su carácter indómito. O al menos así se describía él mismo en las páginas de, cuando Luis Ballabriga le hizo una larga entrevista en la que, entre otras cosas, habló sobre sus artículos andalaneses: «Escribía con un seudónimo que todo el mundo conocía. Soy 'Royo' y mi segundo apellido es 'Morer'. Creo que era un crítico duro. Ya he dicho que me considero un hombre informado y creo que el pintor es la persona que más entiende de pintura, que mejor ve y siente la pintura. (nº 4432/433, agosto 1985, p. 47). Esa convicción de que nadie sabe más de arte que un artista le animó a compartir sus opiniones en las páginas de *Andalán* desde 1972 a 1979 con fe contagiosa pues, tomándole el relevo, le sucedieron otros compañeros pintores como José Luis Cano o Vicente Villarrocha. Se cansaron pronto, quizá porque la vocación principal de todos ellos era hacer arte más que comentarlo, pero en los años epigonales de *Andalán*, que ya a duras penas sobrevivía como revista cultural, José Luis Lasala volvió a colaborar firmando –con su verdadero nombre– algunos artículos publicados entre 1982 y 1987 sobre nuestro sistema artístico. En realidad, ese siempre había sido el tema de fondo en muchas de sus valoraciones, menos centradas en enjuiciar obras y sus autores que en comentar su respectivo papel en el mundillo cultural. Un engranaje del que él mismo formaba parte con creciente influencia, como pintor y también como gestor –fue director de la Obra Cultural de

PÁGINA ANTERIOR

**Sin título**, 1995, acuarela, madera y collage sobre papel, 35 x 25 cm

---

\* Presidente de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte  
IP del grupo Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, Universidad de Zaragoza,



Ibercaja durante dos décadas-; pero sin hacer gala de ello. «Pinto poco» solía decirme con sorna, aludiendo a la vez a su limitado poder en aquella entidad y a su condición de artista a tiempo parcial. Le gustaba describirse como un *amateur* de la pintura, que con ella sentía felicidad y ese amor le llevaba a un alto nivel de exigencia en sus juicios; no fue el típico crítico-compañero-de-filas de un grupo o tendencia, sino que combinó elogios y reproches hasta para sus amigos, e incluso para sí mismo.

«José Luis Lasala ha dejado los montajes en madera para echarse en brazos del efectismo y sus cinco lienzos más bien parecen un bonito juego de estilo que una obra madurada y sensata. Aparte una presumible precipitación, me parecían más válidas conceptualmente sus obras anteriores.» (nº 52, noviembre 1974: p. 15). Si esa opinión de Royo Morer era severa, no lo fue menos con otros colegas, incluso sus queridos camaradas de Azuda-40. Tampoco le tembló el pulso al escribir críticamente sobre artistas que formaban parte del equipo inicial andalano, como los hermanos Pascual Rodrigo -la Hermandad Pictórica- aunque sí asumió la veneración de ese periódico por Pablo Serrano u otros maestros aragoneses como José Orús y Salvador Victoria. Sin embargo, acusaba a Viola de repetirse por comercialismo, cosa que aún reprochaba más a Beulas y los «beulistas». Tampoco se libraron de sus críticas quienes habían cambiado de estilo, si a su parecer la deriva era una ruta equivocada, como en el caso de Ricardo Santamaría y Fermín Aguayo, de quienes lo que más le interesaba era su etapa zaragozana, pues a su juicio habían empeorado tras marchar a Francia. Prefería la coherencia de Daniel Sahún, Julia Dorado, Juan José Vera y Santiago Lagunas, referentes previos de integridad; en cambio, le entusiasmaban menos los pintores informalistas de El Paso, como casi todo lo que viniera del «Centro» peninsular, en tanto que seguía con mayor simpatía las corrientes artísticas de las periferias, particularmente catalanas o levantinas, pero también algún andaluz como Luis Gordillo, líder de la «nueva figuración». Curiosamente, su opinión sobre esa corriente dio un giro total tras haber deplorado «un elitista y no poco nefasto libro de Juan Antonio Aguirre titulado *Arte Último*» (nº 60, marzo 1975: p. 14), pues cuando tuvo oportunidad de ver cuadros de este autor y pintor reconoció su «grave error» ante la evidencia de una vía entre pintura abstracta y figurativa pues la división entre ambas «no existe objetivamente» (nº 192, noviembre 1978: p. 12). A la par supo apreciar exploraciones feministas por otros derroteros alejados de sus apuestas favoritas, por ejemplo al valorar los cuadros de Isabel Villar, desmintiendo el calificativo de «naïf» que les había dado J.A.



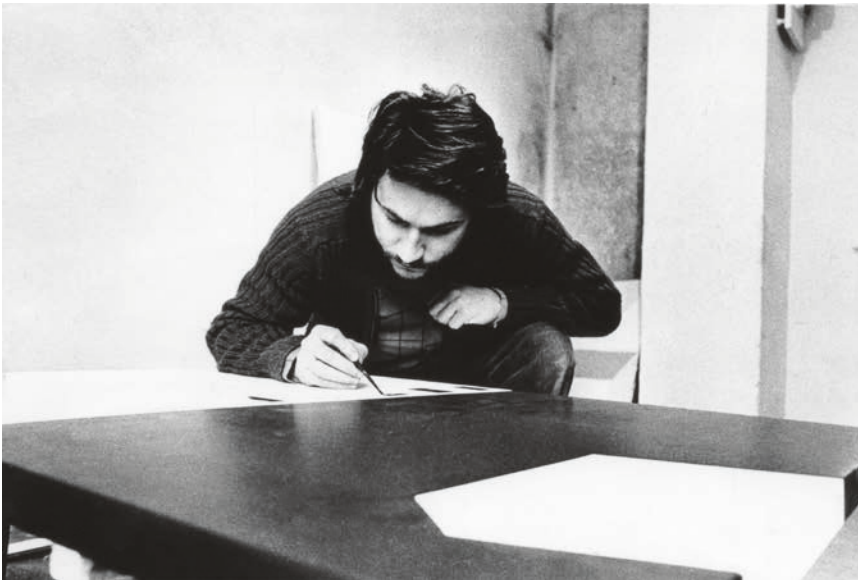


Vallejo Nájera (nº 34, febrero 1974: p. 15), o al alabar la originalidad de Pilar Burges, por sus experimentos con cristal decorado junto a María Pilar Ruiz de Copegui (nº 103, diciembre 1976: p. 15). Además, quiero destacar que también comentó exposiciones de fotografía, con tal entusiasmo por Rafael Navarro que llegó a escribir una larga digresión sobre fotografía como arte (nº 83, febrero 1976: p. 14). Eso sí, el foco de su aprecio como pintor y crítico estuvo en la pintura-pintura, a base de vivos colores y poéticos grafismos abstractos sin ilusión de profundidad, cuyo máximo representante sería José Manuel Broto, a quien mantuvo inquebrantable apoyo; pero también prodigó elogios para el arte realista de compromiso social y el pop -Arranz Bravo y Bartolozzi más que los Crónica-.

Otro ídolo suyo era el coleccionista Román Escolano, a quien conocía bien por trabajar juntos en CAZAR: en su casa había visto por primera vez grabados pop y ambos compartían el deseo de que otros ciudadanos de la clase media remediasen el subdesarrollo del sistema artístico aragonés, tan raquíptico entonces. Por ello, Royo Morer alabó el mercadillo de los domingos en la Plaza Santa Cruz,

montado por El Cachirulo, espléndido marco para los cordajes de Maturén, revelados a los «ojos vírgenes» de un público no habituado. (nº 29, noviembre 1973: p. 14). Igualmente jaleó la difusión del arte en barrios obreros, sobre todo cuando en el verano de 1975 llevaron prisionero al director de *Andalán*, Eloy Fernández Clemente, a la cárcel de Torrero y en las tapias cercanas pintaron un mural colectivo en su honor con el lema VIVA SAN ELOY: «la primera manifestación de arte auténticamente urbano con la que topa Zaragoza» según Royo Morer, quien rechazaba «comparaciones innecesarias con las Brigadas Urbanas de Violeta Parra y con consideraciones puristas acerca del Arte Colectivo» (nº 68/69, julio 1975: p. 5). Otro frente de actuación desde las bases sociales eran plataformas esporádicas, como el cineclub Saracosta o el bar La Taguara, donde en sus inicios expusieron habitualmente Azuda-40 y también Enrique Larroy para gran satisfacción de quien probablemente era uno de los más asiduos clientes, que alabó en *Andalán* la notoriedad de ese bar entre los *connaisseurs*, pues según él hasta había aparecido mencionado en la revista *Croniques de l'Art Vivant* como plataforma del arte emergente (nº 36, marzo 1974: p. 15). También la Facultad de Letras, el Museo Provincial y la Escuela de Artes Plásticas les daban oportunidades a los artistas principiantes, con la complacencia del crítico, que aplaudió a los «pintores del Cineclub Saracosta»: Broto, Grau, León, Rubio, Teixidor, y Tena (nº 82, febrero 1976: p. 14).

Menos le entusiasmaban los circuitos comerciales dedicados al arte convencional y que tampoco frecuentarían los lectores de *Andalán*, improbables visitantes de las exposiciones del Gran Hotel, que mencionó en una ocasión, pero para pedir «un mayor rigor en la programación» (nº 13, marzo 1973: p. 14); del mismo modo, solo una vez comentó una muestra, de Tàpies nada menos, en el edificio Aida (nº 147, enero 1978: p. 17). A las galerías de retardatario gusto burgués provinciano solo excepcionalmente les dedicaba reseñas cuando sí traían obras modernas, como las de Juana Francés en la Galería Gastón, de la que citó entonces otras exposiciones anteriores demostrando haberlas visto, aunque había preferido callar (nº 211, marzo 1979: p. 16). Tampoco reseñó muchas muestras del Casino Mercantil o de la galería Berdusán, que pocas veces le gustaron, especialmente la del escritor Ramón J. Sender, cuyos cuadros criticó duramente en una columna titulada «Zapatero a tus zapatos» (nº 90, junio 1976: p. 19). Por el contrario, cubrió con regularidad las exposiciones de galerías comerciales más punteras, como la veterana Libros, regentada por Víctor Bailo, o N'Art, del anticuario Mariano Naharro, aunque sobre todo comentó las de la Galería Atenas, del



Lasala pintando en su estudio,  
1972.

Foto: Pepe Rebollo

profesor Federico Torralba, y en menor medida se refirió a la oscense S'Art, de Ángel Sanagustín, quizá porque no viajaba regularmente a Huesca. También saludó con ilusión e hizo seguimiento frecuente de las nuevas galerías más vanguardistas, como Prisma, abierta en la primavera de 1973, Pepe Rebollo en enero de 1978, Traza pocos días después, Spectrum desde la primavera de 1978 e incluso llegó a hacerse eco de la importancia de la galería Miguel Marcos en los años ochenta, cuando le dedicó una entrevista de cinco páginas en la que también se refirió a la carrera anterior del galerista como pintor abstracto de intereses muy cercanos a los del propio Lasala (nº 432, febrero 1985).

Con las exposiciones programadas por la obra cultural de las cajas de ahorro nunca fue muy complaciente, en particular con las de la «Caja Grande» para la que él trabajaba. No le gustaba nada la sala Gambrinus, por ser incómoda y porque presentaba arte comercial muy convencional, salvo alguna rara excepción (nº 38/39, abril 1974: p. 15). Tampoco fue muy entusiasta de las exposiciones patrocinadas en otros lugares por la CAZAR cuyo responsable de programación, Gonzalo De Diego, apenas recibió una vez su felicitación por una muestra itinerante gestada con un grupo de pintores que tras recorrer quince poblaciones terminó en la Lonja «con más pena que gloria» (nº 174, julio 1978: p. 12). Aún más duro sería con una gran «exposición museal» en su nueva sede central de Plaza Paraíso para lucimiento de «elefantes sagrados» prestados por la Fundación Juan

March, aunque acababa expresando el deseo de que futuras itinerancias apostasen por un *aggiornamento* (nº 369 diciembre 1982: p. 45-46). En esas actividades iba muy por delante la «Otra Caja», que es como solía referirse a la CAI, con exposiciones de artistas emergentes regionales en la Barbasán, aunque con un público de tiros largos con el que no simpatizaba Royo Morer. Su certera crónica sociológica de la inauguración de la nueva Sala Luzán en el paseo Independencia acababa lamentando que allí había representados pocos artistas activos en Aragón (nº 139, noviembre 1977: p. 13). Sería un argumento muy reiterado en reseñas posteriores; pero que redactó con especial gracejo al hacerse eco de una muestra organizada por Federico Torralba en la madrileña Galería PROPAC del Banco Occidental, a cuya inauguración fueron invitados los once pintores aragoneses participantes –Lasala entre ellos– para contestar «amablemente las preguntas que, a propósito del momento artístico aragonés, les eran formuladas por las duquesas, marquesas y exministros asistentes» (nº 108, marzo 1977: p. 14).

Muchos debieron ser los puentes que tendió Federico Torralba entre las superestructuras sociopolíticas y jóvenes artistas como José Luis Lasala, quien siempre se mostró agradecido e incluso le dedicó un laudatorio dossier (nº 390, octubre 1983: p. 40-43). Gracias a su mediación el grupo Azuda-40 dio la campanada en la Lonja con un cuadro colectivo en la Bienal de Pintura y Escultura del Ayuntamiento y la CAZAR, un certamen que Royo Morer calificó de «medianejo», porque no concurrieron los artistas ya consagrados (nº 30, diciembre 1973: p. 14). Mayor entusiasmo mostró cuando recaló en la Lonja la antológica itinerante «Arte 73» de la Fundación Juan March: «la exposición más importante que se ha visto jamás» (nº 34 febrero 1974: p. 15). Poco le duró el contento, pues en seguida volvió a su mordacidad e incluso se atrevió a clamar, como Jesús echando a los mercaderes del templo, contra la Primera Feria de Arte en la Lonja porque el Ayuntamiento había cedido a las galerías su sala más señera, convirtiéndola en escaparate comercial de nombres nacionales ya consagrados (nº 102, diciembre 1976: p. 14). Algo así ya había apuntado en sus críticas al Premio San Jorge de Pintura de la DPZ, donde estaban «los de siempre», con nada nuevo respecto a lo visto previamente en la Galería Atenas (nº 17, mayo 1973: p. 15). No se arriesgó a seguir tirando de ese hilo, mostrándose luego menos caustico con las exposiciones del palacio provincial, aunque continuó fustigando al premio San Jorge. Tampoco fue muy benévolo en sus raros comentarios sobre algunos eventos oscenses, incluidos los simposios de escultura en Hecho, reprochándoles su escasa representación aragonesa y su



baja calidad (nº 125, agosto 1977: p. 13). Más complaciente fue su única reseña de una actividad de la DPT, la exposición itinerante «Teruel, pintura y escultura actual» con espléndido catálogo para sus protagonistas –Gonzalvo, Encuentra, Lamiel, Mateo, Serrano, Tena, Trullenque, Victoria–, aunque echaba en falta mesas redondas con los artistas y el público (nº 202, enero 1979: p. 9).

Por último, a pesar de su respeto por Torralba y su labor al frente de la Institución Fernando el Católico de la DPZ, no tuvo reparos en mostrar su escasa estima por el «cochambroso Museo de Goya en Fuendetodos», pero sin querer compartir la carta de protesta de algunos artistas recomendándoles no participar u organizar una muestra paralela (nº 65, mayo 1975: p. 15). Una «versión mejorada» fue el Museo de Arte Contemporáneo en Veruela inaugurado en 1976 por la DPZ, aunque lamentó su localización alejada y deploró las graves lagunas históricas de su colección, que hubiera debido comenzar con obras de Pórtico y culminar con el arte aragonés más reciente, pero su queja principal sería la ausencia de catálogo y de reuniones o debates que le dieran calor vital (nº 181, septiembre 1978: p. 12). Lo comparó entonces con el Museo del Alto Aragón en Huesca, del que ya antes había escrito que carecía de una selección rigurosa y de una financiación suficiente de la DPH, a pesar del meritorio esfuerzo de Félix Ferrer (nº 102, diciembre 1976: p. 14). Lasala apoyaba esas instituciones descentralizadoras, pues hacía tiempo que venía proclamando que en España para apreciar el pulso del momento artístico nacional hay que ir a Santillana, Villafamés o Cuenca (nº 26, octubre 1973: p. 7); pero él creía que una gran ciudad como Zaragoza debía tener su gran Museo de Arte Moderno y Contemporáneo. Quiso el destino que su último artículo en *Andalán* lo escribiera como novel director de la Fundación Pablo Serrano (nº 466/467, enero 1987: p. 49). Que el IAACC le rinda merecido homenaje es señal de que vamos por buen camino, según las perspectivas de opinador tan exigente.



PAISAJE EN LA MEMORIA. CATÁLOGO



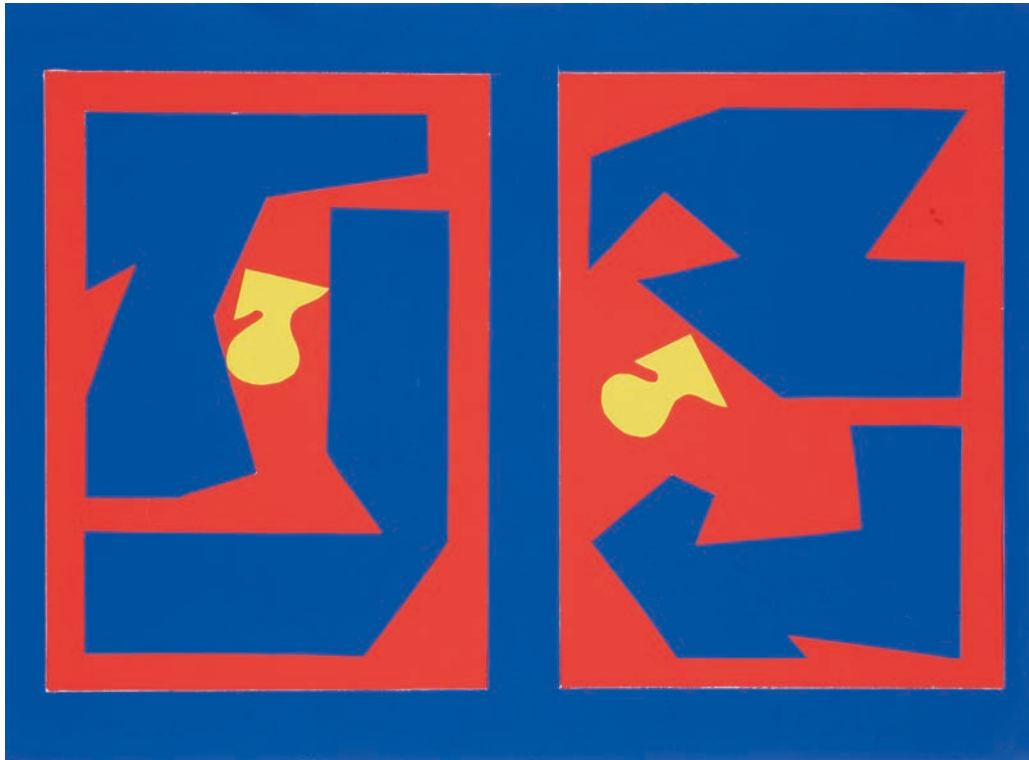




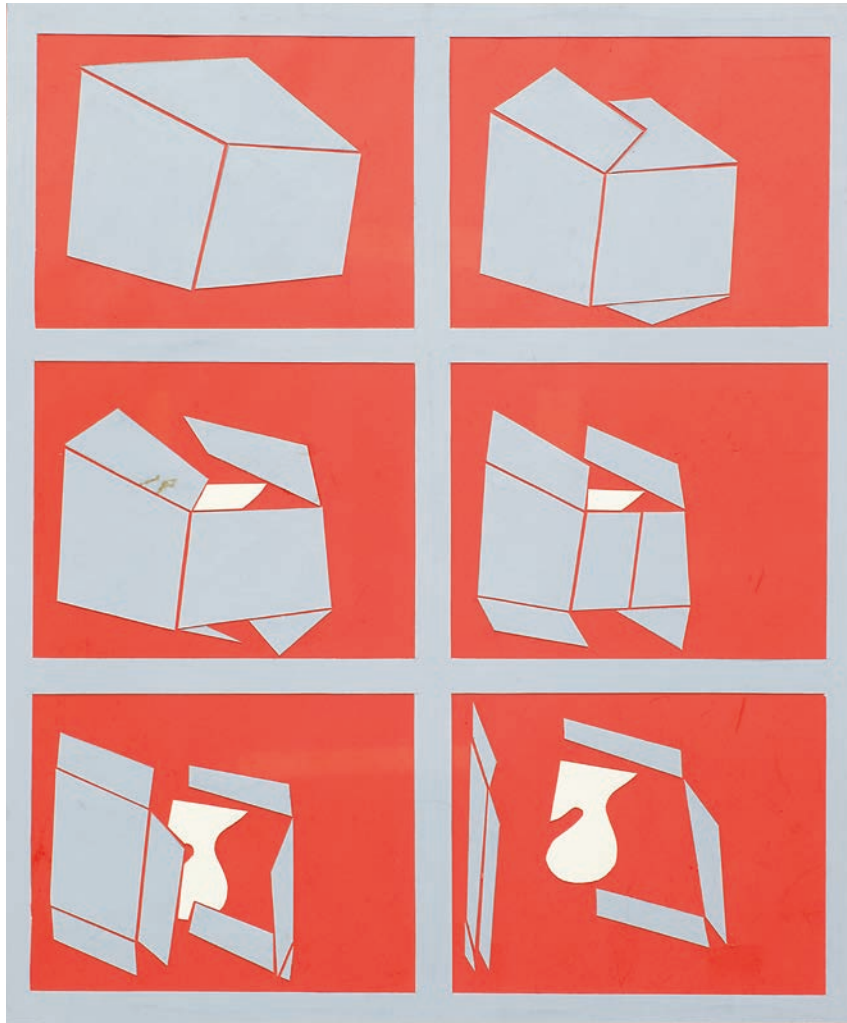
**Pintura**, 1967, acrílico sobre madera, 30 x 39 cm



**Pintura**, 1968, acrílico sobre madera, 100 x 80 cm. Colección Alejandro San Martín



**Sin título**, ca. 1968, papel pintado y recortado, 22,5 x 30 cm



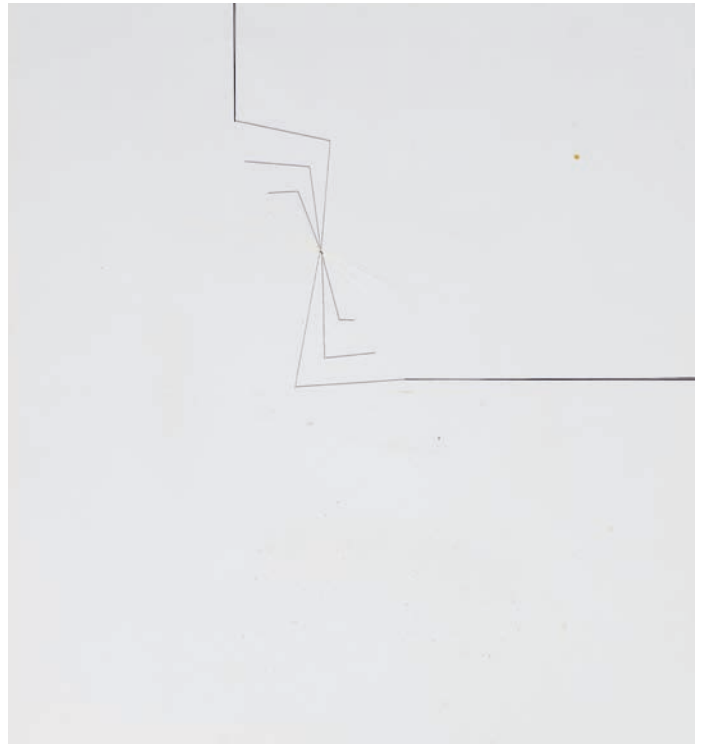
**Sin título**, 1968, collage, 47 x 40 cm



**Sin título**, ca. 1970, acrílico sobre tablex recortado, 19 x 22 cm (anchura y profundidad variables)



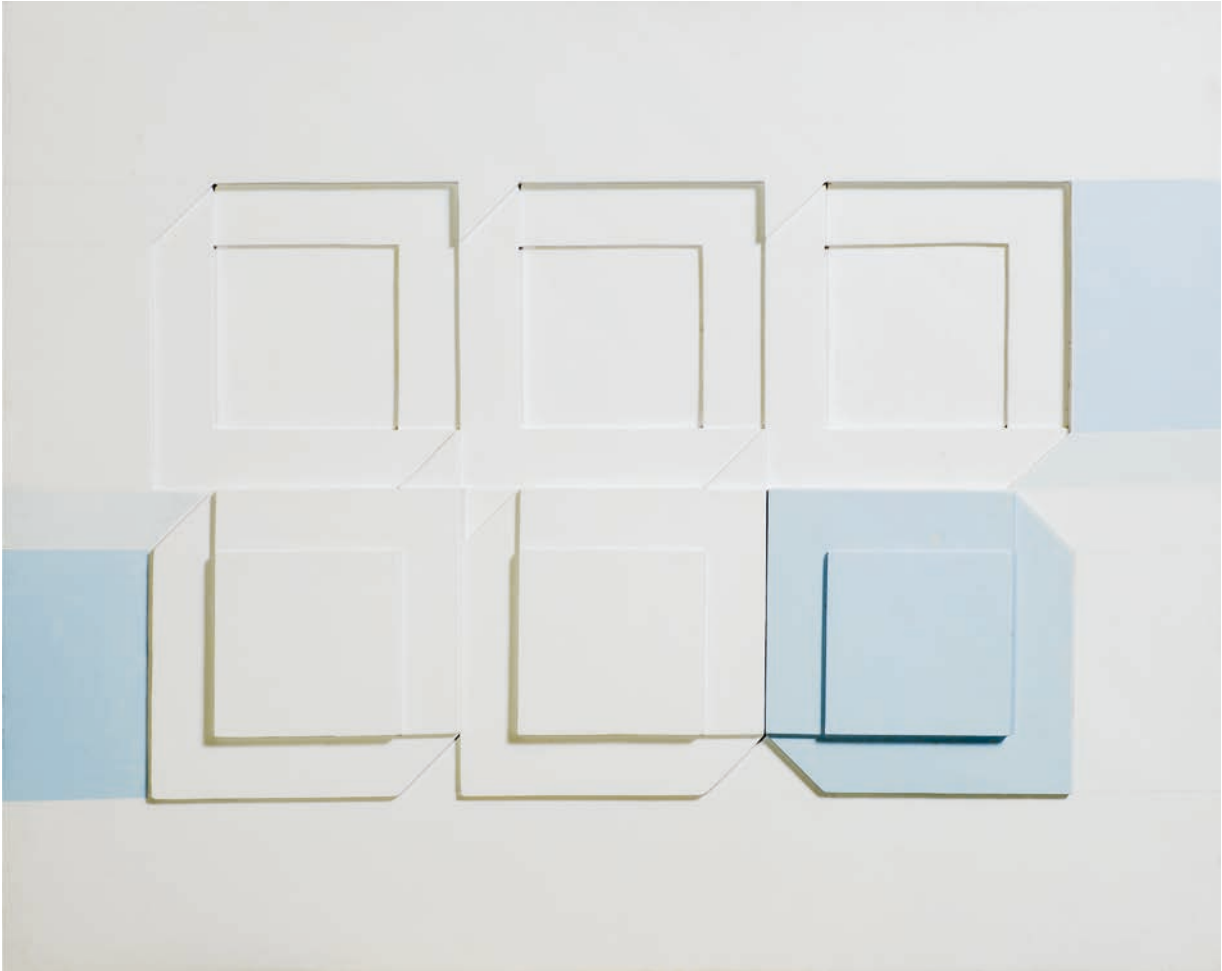




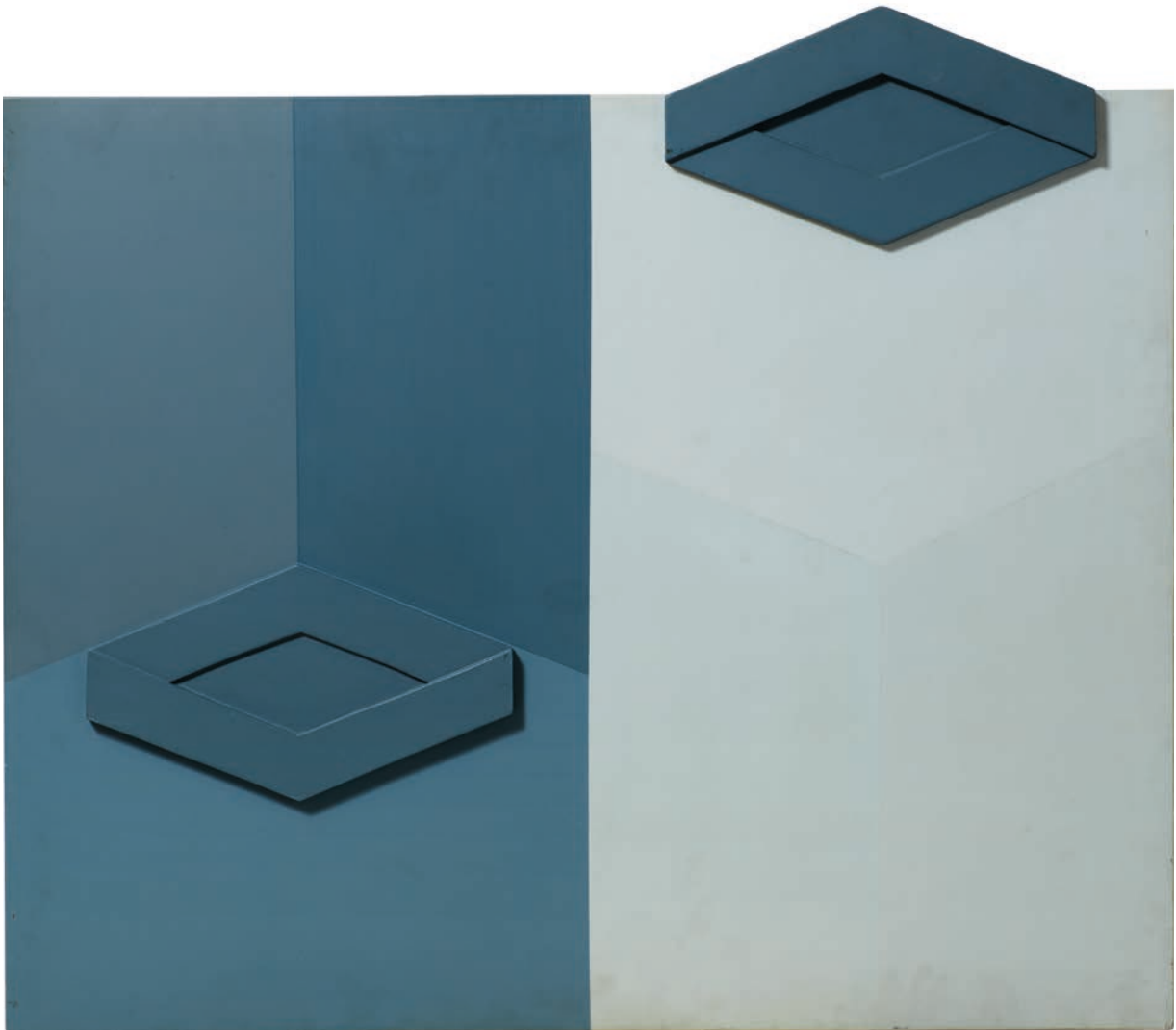
**Tres estudios. Collage**, 1970, cartulina recortada y tinta, 28 x 26,5 cm



**Composición**, 1970, acrílico sobre madera, 100 x 80 cm



**Proyecto de paisaje**, 1971, acrílico sobre madera, 80 x 100 cm



**Sin título**, 1972, acrílico sobre madera, 80 x 100 cm

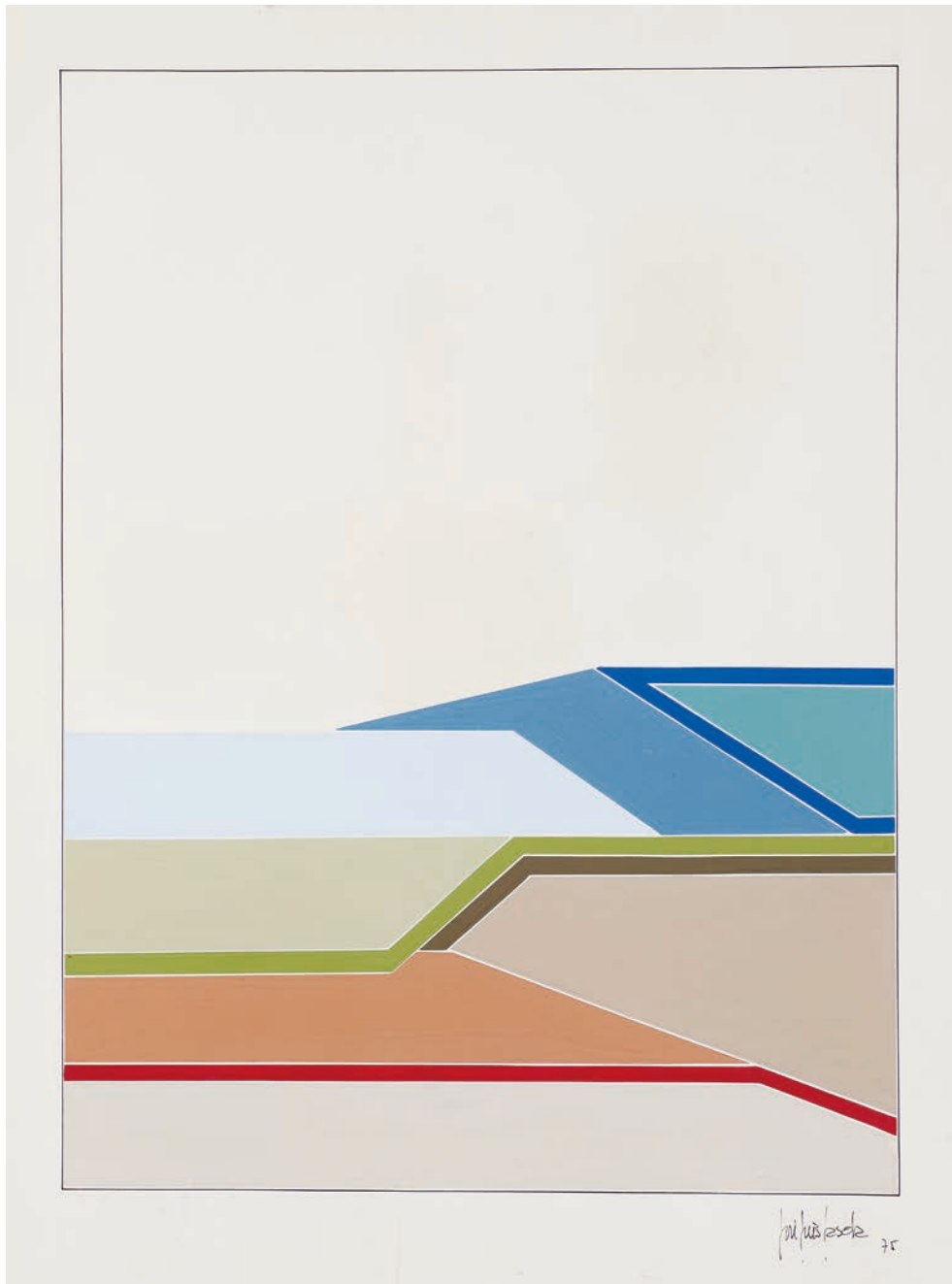




**Hipótesis al frente**, 1971, acrílico sobre madera, 80 x 100 cm

**Crónica de una semana de debate**, 1972, acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm





**Paisaje**, 1975, técnica mixta sobre papel, 65 x 50 cm



**Paisaje**, 1975, técnica mixta sobre papel, 65 x 50 cm







**Sin título**, 1974, acrílico sobre madera, 52 x 70 cm





**Pintura**, 1975, acrílico sobre lienzo, 120 x 120 cm



**Pintura**, 1976, acrílico sobre lienzo, 150 x 120 cm





**Pintura**, 1976, acrílico sobre lienzo, 150 x 120 cm. Colección Mariano Esteban Palá

**Pintura**, 1977, acrílico sobre lienzo, 195 x 130 cm



**Pintura**, 1977, acrílico sobre lienzo, 195 x 130 cm





**Homenaje a Rothko II**, 1981, óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm





**Homenaje a Rothko IV**, 1981, óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm



**Cazalla con hielo II**, 1983, acrílico sobre lienzo, 146 x 114 cm









---

PÁGINAS ANTERIORES IZQUIERDA:

**Melocotonero en flor**, 1982,  
acrílico sobre lienzo, 195 x 130 cm

PÁGINAS ANTERIORES DERECHA:

**Puerta del jardín de los geranios**, 1982,  
acrílico sobre lienzo, 195 x 130 cm

**Pipermin**, 1984, técnica mixta sobre lienzo, 162 x 130 cm



**Tinto Somontano**, 1984, técnica mixta sobre lienzo, 162 x 130 cm



**Bomarzo**, 1996, óleo, pasta de papel y madera sobre lienzo, 200 x 200 cm





**Carcassonne**, 1996, óleo, pasta de papel y madera sobre lienzo, 200 x 200 cm









---

PÁGINAS ANTERIORES:

**Lo esencial es invisible a los ojos (díptico)**, 2005,  
óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm c/u





**Vendrá la muerte y tendrá tus ojos**, 2012, óleo sobre lienzo, 130 x 195 cm



**José Luis Lasala Morer**  
1945-2022

Sabina Lasala





Lugares de la memoria. Mostar, 1992, acuarela sobre papel, 25,5 x 18 cm

JOSÉ LUIS LASALA MORER, pintor, crítico de arte, gestor cultural y viajero incesante, nació en Zaragoza en 1945, en el tiempo en el que las hojas amarillas y naranjas tapizan las aceras. Cuando tiene apenas 6 años, sus padres Lola, José y la pequeña Lola, migran a Cataluña, quedando José Luis al cuidado de sus tías y abuela paterna. La familia establecida en Manlleú aumenta con la llegada de Pedro Alfonso y Chon y en la segunda mitad de los 50 José Luis se traslada a vivir con ellos durante un largo periodo en el que se forma en peritaje mercantil, crea numerosas amistades, participa del boom del ciclismo provocado por Bahamontes y emulándolo acumula kilómetros en las patas por la comarca del Osona, lee a Pla, Espriu y sigue la Nova Cançó.

En 1964 vuelve a Zaragoza para ingresar como administrativo en la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, empresa en la que transcurrió toda su vida laboral y en la que conoció a Román Escolano. Es precisamente Román, según José Luis le cuenta a Antón Castro en *La realidad y el deseo* de 1996, «el hombre mejor informado de Zaragoza», el catalizador, la persona que le da a conocer...

... los mejores libros que pudieras imaginar y escuchar los mejores discos, sobre todo de música francesa. La primera vez que escuché a Jacques Brel, George Brassens o Leo Ferré fue en su casa. La primera vez que vi reproducciones de arte abstracto fue en libros que tenía Román Escolano. Tenía una colección importantísima de obra gráfica y de pintura. En su casa por primera vez vi cuadros de Santiago Lagunas o de Fermín Aguayo; vi cosas de Millares, o una litografía con texturas de Tapies, o de Hernández Pijuan.

Lasala comienza a pintar en 1965 pero desecha insatisfecho su producción, indaga en la poesía y conoce, también a través de Escolano, al fotógrafo Joaquín Alcón y otros componentes de la Peña Niké, poetas como Miguel Labordeta o Ciorda. En los dos años posteriores sigue trabajando en distintos lenguajes pictóricos hasta afianzar un estilo en torno a la figura esquematizada, plasmada en ensamblajes y pintura acrílica. En 1968 tras la exposición de la I Medalla Provincial de Educación y Descanso, y motivados por Escolano, se produce un



Jose Luis con sus padres, Lola y José, Zaragoza hacia 1948

intento de creación de un grupo integrado por Juan Gimeno Guerri, Joaquín Monclús, Miguel Ángel Arrudi, Javier Rubio, José Manuel Broto y Lasala.

Después de esa tentativa José Luis consigue establecer su estudio, cedido por Gimeno Guerri, en la Calle Gavín. Comienza a visitar con más frecuencia la galería Kalós, en el Pasaje Palafox, ha establecido amistad con Federico Torralba. En una de esas visitas conoce a Angelines Royo, dependienta en Calzados El Cisne, con quien se casa en mayo de 1969 para empezar una vida común, inaugurada con un viaje a Italia, consagrado a ver arte.

Juntos recorrieron Florencia cada año durante sus 42 años de matrimonio. Tras la muerte de Angelines en 2011, son infinitas las veces que José Luis pudo recorrer la ciudad en su memoria, buscando los pasos de Angelines hasta ese punto preciso del Puente Carraia donde contemplaban la ciudad al atardecer.

Tras el nacimiento de Virginia en 1969, Miguel Galindo, compañero de trabajo y miembro del Partido Comunista de Zaragoza, acude al estudio un día acompañado de José Antonio Labordeta. Desde ese encuentro con José Antonio, donde se fragua un gran entendimiento, Lasala va a entablar amistad con el entorno de Labordeta y retoma el contacto con la Peña Niké, acercándose especialmente a Emilio Gastón y Enrique Grilló.

Concorre al I Premio San Jorge de Pintura de Zaragoza con una pieza con la que obtiene un accésit, y participa en dos exposiciones colectivas: el IX Salon Franco-Espagnol de Talance (Burdeos) y la exposición Pintores zaragozanos en Bilbao. En el acto de entrega de premios del San Jorge conoce a Natalio Bayo, José Luis Cano, Vicente Dolader, pintores con los que compartió inquietudes en Azuda 40.

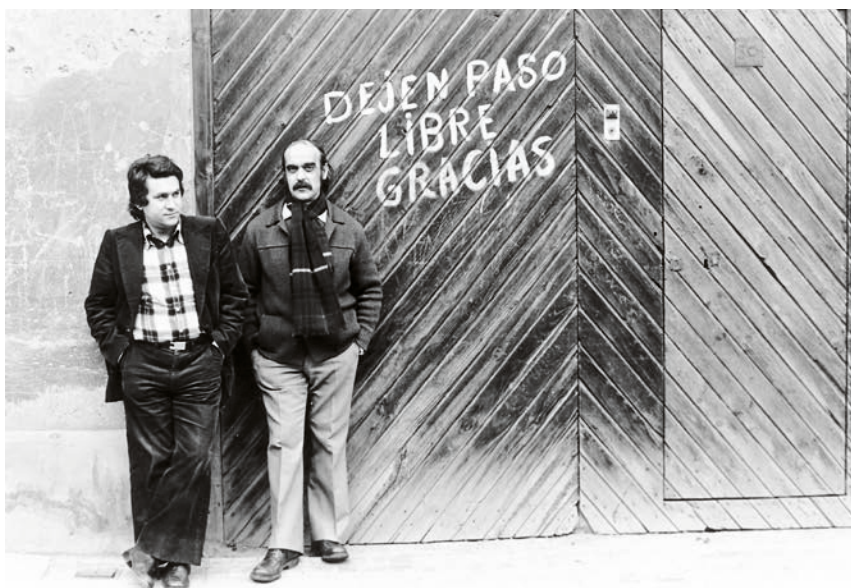
En marzo de 1971 José Luis inaugura su primera exposición individual en Kalós y colabora, como crítico de exposiciones en el programa de radio 'Alrededor del reloj', dirigido por Plácido Serrano en Radio Popular de Zaragoza, donde comparte colaboración con Eloy Fernández Clemente, Mariano Anós, Guillermo Fatás, Agustín Sánchez Vidal, y otros. Sigue trabando amistades con Alberto y Julio Sánchez Millán, Joaquín Carbonell, etc.

Esta breve biografía no quiere ser una enumeración de exposiciones o de proyectos en los que participó Lasala, mucho menos se trata de establecer un listado de nombres con los que trabó amistad, pero qué duda cabe de que somos vivencia, experiencia y recuerdo. Propios y de aquellos a los que amamos.

Es importante destacar que a principios de los 70 se produjo una explosión cultural en Zaragoza. Era un momento en el que casi todo estaba por construir.

En septiembre de 1972 se presenta en Aínsa el periódico *Andalán* y José Luis se convierte en su primer crítico de arte, firmando sus artícu-





Lasala y Labordeta en 1973.  
Foto de Pedro Avellanad

los como Royo Morer, y es miembro de la Junta de Fundadores. De su paso por *Andalán* escribe Jesús Pedro Lorente en esta misma edición.

En los siguientes años la carrera artística de Lasala se consolida con diversas exposiciones, certámenes, seminarios y la intensa actividad del grupo Azuda-40, formado por José Ignacio Baqué, José Luis Cano, Pedro Giralt, Pascual Blanco, Vicente Dolader, Antonio Fortún y Natalio Bayo, con el que establece una relación familiar que durará toda la vida.

Se suceden los viajes con Angelines por el extranjero, excursiones continuas por Aragón con familia, amigos, bocata y bota. Se 'ocupará' para las reuniones y celebraciones la vieja casa de los Royo Pellicer en el Camino de Miraflores, quedan de aquellas jornadas y de muchas otras, maravillosas fotos de Pepe Rebollo. A mediados de los 70, José Luis va a comenzar a transitar el paisaje, y lo hará durante el resto de su producción pictórica, incluso cuando en 1975, año en el que nace Sabina, su segunda hija, pinta una serie de «banderas». Imagino que él, en este momento, diría algo como: «una bandera no es sino expresión de un paisaje, natural o impuesto. Una perversión del paisaje».

En 1977 pinta el medianil del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y expone en el mismo COAA y en la Galería Xiris (Tarragona), regentada por su amigo y también pintor, Miguel Marcos, con quien ya había compartido proyecto expositivo con la muestra itinerante *Colores y formas por sí mismos* y un año más tarde con *Lasala-Marcos* en el Museo de Arte Contemporáneo del Alto Aragón. Miguel y María Jesús serían presencia constante cuando la familia Lasala se trasladó a vivir a San Mateo de Gállego en marzo de 1980, a una vivienda proyectada por Roberto Benedicto, José Manuel Pérez Latorre y el propio José Luis. La



Fotografía de grupo, con Paquico Royo, en 'la Torre' de camino de Miraflores, c. 1972  
Foto: Pepe Rebollo

decisión de ir a vivir al campo en el entorno de Zaragoza, fue una idea compartida entre varios amigos, pero solamente los Lasala Royo y los Carbonell Navarrete la materializaron. Tampoco se pudo materializar el regreso a Aragón de los padres, Lola y José, a la vivienda que se construyó contigua para ellos por el fallecimiento de José en 1981.

La puesta en marcha de la vivienda, construida en una antigua viña, requirió mucho trabajo, que fue compartido con los padres de Angelines, Paco y Ángeles, y con las constantes visitas de los amigos. Aquella casa era realmente como Juan Manuel Bonet la imagina en el delicioso texto que aporta a esta publicación «Pintura siempre», lugar de encuentro mimado por la exquisita anfitriona, voraz lectora y excepcional cocinera que era Angelines. La familia se amplía en 1983 con la llegada de Isabel, la 'sanmateana' y también se enriquece con la integración en la dinámica del pueblo a través de Jesús Val, Conchita Castillo y su entorno. Serán también muy apreciadas las amistades cultivadas en Zuera, con el poeta y melómano Antonio Pérez Morte y con Javier Puyuelo y María Jesús, que derivaron en varios carteles de fiestas y la colaboración ya reciente de José Luis en la Fundación Odón de Buen.

Ese lugar entre el río Gállego y los Monegros, de tierra siena, pedregal, almendros en flor, verdes infinitos, cielos apabullantes de atardeceres rojos (como los del siempre presente Serrat); ese entorno cambió la pintura de Lasala, que comienza a trabajar con óleo e introduce elementos arquitectónicos arropados por vegetación, que transmutan posteriormente en vasos y una posterior vuelta, a finales de la década, a lo arquitectónico.



Vista del mural colectivo  
de Castillejos, 1975  
Foto: José Luis Lasala

A mediados de los 80 Antonio Embid le propone asesorar a Cortes de Aragón para el incremento de la colección artística de la institución y ese mismo verano participa en la organización del gran homenaje a Pablo Serrano en su pueblo natal, Crivillén. De manera inmediata se constituye la Fundación Pablo Serrano. Cuando Pablo le ofrece ser director del proyecto, los Lasala Royo viajan a Argentina y Uruguay, donde rastrear obra de Serrano a la vez que residen en la casa de los Chaquiriand Fontella, «la familia de ultramar» a la que conocieron en Roma a principios de los 70 y con la que persiste una fuerte amistad.

Queda conformada una primera colección del legado Serrano sin sede, y se crea una exposición itinerante que recorre España y viaja a Roma hasta poder dar con un espacio para alojar las obras. En este momento conoce a Ricardo García Prats, una de las personas que mejor conoce la obra y más ha escrito sobre José Luis.

Se sucede un amplio número de exposiciones individuales y colectivas cuando es nombrado jefe de Obra Cultural de Ibercaja, un trabajo que le permite 'expandirse' profesional y personalmente y en el que crea para la empresa una sólida línea de actuaciones en torno al patrimonio, la promoción editorial y musical, colaboraciones con otros actores culturales de la región y proyectos expositivos de alcance internacional, funciones que desarrolla con total entrega hasta su jubilación en 2010.

Cuando señalo que su labor profesional le permite expandirse lo hago con toda intención: José Luis siempre buscó la palabra, el enriquecimiento a través del diálogo, incluso la confrontación de opiniones y los





Angelines, José Luis, José Antonio y José Ramón en El Saso, 1981.

años 90 le brindaron muchos y muy buenos paisajes en los que debatir. Por aquel entonces tiene lugar la exposición de Pablo Serrano en Consejo de Europa de Estrasburgo, deja la Fundación Serrano, es nombrado académico de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis y conoce a Juanjo Gallardo, un vivaz marchante de arte de origen sanmateano afincado en Platja d'Aro, y a Robert Vandereycken, amistad que promueve el nombramiento en el año 2000 como miembro de la Real Academia de Ciencias, Artes y Letras de Bélgica.

En lo plástico, Lasala reincide en el paisaje y en lo arquitectónico, con una serie llamada Lugares de la memoria que expone, entre otros lugares, en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Zaragoza. Experimenta con la cerámica en el taller de Fernando Malo y se relaciona con ese grupo de ceramistas del colectivo de San Felipe y después Correlimos. Su técnica al óleo se enriquece con pasta de papel mezclada con cola y *gesso*, también con piezas de madera que le preparan en la carpintería local de «los Lou». Esta técnica, acompañada por títulos evocadores como *Bomarzo* o *Carcassonne* (obras que se pueden ver en esta muestra del IAACC Pablo Serrano), es la que se pudo contemplar en José Luis Lasala. La realidad y el deseo, en los meses de abril y mayo de 1996 en La Lonja, en cuyo catálogo, además del texto de Rafael Fernández Ordoñez, está esa preciosa conversación antes referida con Antón Castro. Antón, que ya había escrito para Lasala el texto «Al hombre le define su memoria...» para la exposición de 1990, preocupado por la tristeza de José Luis al enviudar, le encargó una serie de entregas semanales tituladas «Encuentros» en las que Lasala contaba cómo había conocido a personalidades del

mundo del arte, las escribía con ilusión, pero no pudo encontrar su antigua pasión por la escritura que Antón intentó espolear en él.

La entrada del nuevo siglo se anticipa con la llegada de la primera nieta de los Lasala Royo, Lucía, a la que años más tarde seguiría Julia. Con el medio siglo entrado, la estabilidad laboral le permite una actividad pictórica intensiva en su estudio de San Mateo, que da lugar a varias muestras, como las de UNED, con textos de la muy querida y añorada María Jesús Buil. También en la encantadora galería dirigida por ella, La Carbonería, y sin dejar Huesca, y en ambos espacios a la vez, en la sala de la Diputación: *Lasala. Las razones del azar*, para febrero de 2006. Una exposición que, cito de nuevo a Bonet, «Decir el mundo. Decirlo con lenguaje abstracto, elemental, conciso. Decirlo en clave lírica. Tales han sido las pautas que han regido, desde los años ochenta hasta hoy, la pintura de Lasala». Abre la muestra un políptico dedicado a su amigo prematuramente fallecido Jesús Val y subyace en toda la producción un triste presagio, muy palpable en la técnica del óleo, que aparece ahora 'inestable', diluido en partes por disolvente. Aparece en la nostalgia de los recuerdos que evoca, 1968. A las siete en el pasaje Palafox, en las referencias literarias, *En un lugar de la memoria. El Quadern gris*, siendo totalmente evidente en títulos como *¿Qué haría si un día perdiese tu sendero?* o *Visitando los infiernos sin Dante*.

Desde finales de 2010 se producen una concatenación de circunstancias que sumen a José Luis en una profunda depresión: la muerte de Labordeta a finales de septiembre, su jubilación y retirada del entorno cultural, el fallecimiento de su madre, Lola Morer, y la pérdida de su compañera y soporte vital, Angelines Royo el 15 de enero de 2011. Intenta pasar el duelo en el entorno más cercano de San Mateo, pero su salud se resiente y sufre un ictus en septiembre.

Lasala pintó por última vez para crear una serie de lienzos y acuarelas homenaje al amor de su vida. *La memoria rota* pudo verse, e incluso «sufrirse» en el Museo Ibercaja Camón Aznar entre diciembre de 2012 y febrero de 2013 pero José Luis no consiguió exorcizar el dolor de la pérdida con esa muestra.

Todavía siguió viajando un tiempo. Especialmente emotivos fueron los encuentros con sus hermanas y cuñado Chon, Lola y Joan en Ibiza, donde aún visitó en alguna ocasión a Erwin Bechtold. También disfrutó buscando la compañía familiar del entorno de Sallent de Gállego, con Elena Royo, Ángela y Carlos Bergua, o tomando el aperitivo en la calle Arzobispo Morcillo con Paco Royo, Leticia Tey, María y Jorge.

Durante los siguientes años tuvo la suerte de ver nacer dos nietos más: Acher y Martín, y estuvo arropado por su familia y las amistades que había cultivado a lo largo de su vida, y eran muchos los que le visitaban regularmente para charlar: Alejandro San Martín, Pepe Barco, Natalio Bayo, Miguel Ángel Tapia, Ángel Sesma y Pilar Garrido, Alberto Millán y Rosa Arriazu, Pepe Bofarull, Juana De Grandes, Marisol Barrera,



**Visitando los infiernos  
sin Dante**, 2010, óleo  
sobre lienzo

Ricardo García y Pilar Vilar, Juanjo Gallardo, su primo José Manuel Rey y la tía María Lasala, Gregorio Sanz y María Jesús, Mariano Esteban y María Samitier, Pilar Aldama y Ricardo Tolosa, Maribel Solanas, María José Albero y Fernando, Javier Puyuelo y Mariano del Cos, Javier Ginés, Pascual Jiménez de Bagües, la «cuadrilla del Álamo» y tantos otros.

Hasta su fallecimiento el 24 de agosto de 2022, José Luis Lasala anduvo organizando planes de viajes con su mapa de carreteras Michelin, indagando en internet. Los preparaba para amigos que le pedían referencias sobre cómo llegar, qué ver y dónde comer en tal y cual sitio, los preparaba, creo, porque era su manera de volver a coronar ese puerto de carretera, disfrutar la parada a almorzar, visitar cada ciudad, emocionarse con una obra maestra en un museo, escuchar de nuevo *Margherita* de Coccianta y pintar, una vez más, paisaje en la memoria. Con Angelines.





Angelines y José Luis en 1970.Foto: Pepe Rebollo

# paisaje en la memoria

14 diciembre 2023\_25 de febrero 2024