

Cuadros de José Moñú, obras del artista Fernando Navarro

Con el título *Mañumanía*, desde el 4 de febrero, tenemos la exposición inaugurada en la galería Cristina Marín con obras de mediano y, sobre todo, gran formato. Exposición que mantiene las coordenadas del intenso color, siempre posado con rara perfección, y las muy sugerentes texturas, con el generalizado expresionismo mediante ese toque muy personal. Los rostros de dramática e impactante presencia, se contraponen a un conjunto de poderosas abstracciones expresionistas que manifiestan ámbitos convulsos más que afines a dichos rostros. Cambiante espacio del drama humano sin pausa desde la creatividad, con la impactante belleza como una especie de barrera que permite la abierta contemplación de cada cuadro.

Tenemos tres obras, no obstante, que rompen la línea indicada. Aludimos a dos cuadros con su personal línea pero añadiendo un farol en cada una, los cuales no encajan en el conjunto al tener demasiado contraste entre el expresionismo dominante y lo figurativo como remate en la zona superior. Por otra parte, también figura un cuadro de gran formato muy alejado de su personal línea, que además lo ha colgado en el gran panel al fondo de la primera sala para darle gran relevancia. Cuando se hace algo así es para sugerir un cambio pictórico. Describimos el cuadro. Dos planos paralelos a la base con el inferior muy cerca de ésta para crear una sugerencia espacial. Sobre la línea que separa ambos planos ubica una especie de copa negra rematada por un círculo blanco que emerge en el centro. Queda claro que nada tiene que ver con su personal expresionismo, ni siquiera con el impactante color. Estamos a la espera de otra exposición para ver qué plantea.

El 10 de marzo, en la galería Cristina Marín, se inauguró la exposición del escultor, pintor y fotógrafo Fernando Navarro titulada *Notas dispersas*, que como tal obedece de manera idónea a la numerosa obra exhibida en ambas salas hecha desde hace años. Artista que es, sobre todo, muy buen escultor abstracto geométrico pero con numerosos y espléndidos *collages* a lo largo de años, en el ámbito de abstracciones y, al mismo tiempo, con incorporación de temas figurativos. Todo sin olvidar su obra pictórica. La exposición, por tanto, obedece a dicho criterio, de ahí que tengamos una estupenda oportunidad para captar sus múltiples enfoques temáticos y las cambiantes técnicas que resuelve con absoluta precisión. Rafael Ordóñez Fernández titula a su prólogo *La Polisemia de las Notas Dispersas*, que es una perfecta definición de la compleja realidad artística inmersa en Fernando Navarro.

Entre las diversas series tenemos las protagonizadas por temas figurativos tipo perritos, gatitos, algún caimán, las ineludibles palabras en inglés, la familia real belga años sesenta o la serie como *Modelo destruido*, de 2015, con dispares personajes dentro de cuerpos geométricos. A destacar dos muy buena series, como *Trozos*, de 1994, mediante el expresionismo abstracto y sugerentes formas y la serie con tres obras tituladas *The King*, *The Queen* y *The Prince*, de 2010, mediante fuertes colore y planos informales. De similar categoría tenemos, por ejemplo, la serie *Cremallera roja*, de 1990, por el juego geométrico, y *Sombras*, de 1998, mediante *collages* a través del papel incorporado. Lo que ofrece la perfecta medida de su alta capacidad artística corresponde a cuatro esculturas con alto juego cambiante de la geométrica y el perfecto estallido de los colores, que tiene su maravillosa réplica en la serie *Las vocales*, de 2015, basada en cinco esculptopinturas sobre pared, siempre con el mismo intenso color que las esculturas y el citado énfasis geométrico acumulándose una forma sobre otra. Geometría como necesidad

interior de un orden preciso e inmutable. La vida humana, en su sentido más vital, corresponde al color. Que en 2015, con 71 años, sea capaz de terminar unas obras con tal dosis de frescura creativa, nos deja repletos de tranquilidad y admiración pues le queda ruleta para mucho tiempo.

Grabados de Natalio Bayo

En la Sala CAI Luzán, desde el 3 de febrero, se inaugura la exhibición *Natalio Bayo. Arte en el libro*, con obras desde 1978 hasta el presente. Prólogo de José María Mur Bernad. La muy amplia exposición se puede definir como un auténtico banquete visual por variedad temática y categoría técnica. Sugeríamos variedad temática, que se comprueba transcribiendo los temas abordados que figuran en el catálogo. Son: *Romeo y Julieta*, *Danza macabra*, *Sant Jordi – San Jorge*, *Breve imaginario vital*, *Kjell Espmark*, *Carmen*, *Canciones de amor*, *Según los caprichos*, *Caballos en la noche*, *Chrysaor*, *Bestiario aragonés*, *Homenaje a la tipografía aragonesa*, *Vida de Pedro Saputo* y *Personajes sin rostro de la historia de Aragón*. Grabados en color o en blanco y negro que plantean muy dispares temas siempre del pasado histórico, con el aliciente de que se ubica en el lugar de cada tema, razón de tanta variedad visual oscilando entre la belleza de cada figura femenina, el amor pasión, la violencia, la muerte, el ámbito mitológico y la religión.

Versatilidad temática de Jaime Sanjuan

Desde el 28 de enero, en galería Kafell, tenemos la exposición de pintura de Jaime Sanjuan Ocabo, nacido en Zaragoza, el año 1981, con estudios en la Escuela de Artes de Zaragoza y Licenciado por la Universidad de Castilla La Mancha. En la actualidad prepara su tesis doctoral sobre arte y nuevas tecnologías, muy afín a la singularidad de sus cuadros que pinta con los dedos sobre una tableta digital. Al respecto conviene recordar que en junio de 1969 se celebraron, en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, los seminarios bajo el título *Ordenadores en el arte*, subtitulados *Generación automática de formas plásticas*, con la participación de artistas con tanto nivel como, entre otros, Manuel Barbadillo, Equipo 57, J.L. Alexanco, José María Yturralde y Elena Asins, premio Nacional de Artes Plásticas que hace años expuso en el Colegio Oficial de Arquitectos, demarcación de Zaragoza. Asimismo, con fecha 25 de junio de 1969, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, se inauguró la exposición *Formas Computables*, con la participación de artistas españoles tan excepcionales como, entre otros, J.L. Alexanco, Amador, Elena Asins, Manuel Barbadillo, Equipo 57, Tomás García, Lugan, Quejido, Abel Martín, Eduardo Sanz, J. Seguí, Soledad Sevilla, Eusebio Sempere y José María Yturralde. Tenemos ambos catálogos adquiridos en la época. Años después, pero antes que Jaime Sanjuan y limitándonos a Zaragoza, tenemos a los pintores Pilar Catalán, José Manuel Broto y Pedro Flores interesados por el uso de dicho medio técnico.

Cuadros de tamaño medio con algunas obras expuestas en el espacio Impulso Lateral del Instituto Pablo Serrano, según se aprecia en los cuadros que tienen como tema un rinoceronte y un pingüino con predominio de negros, grises y blancos.

Exposición con 26 obras de tamaño medio y títulos como, entre otros, *Vanitas*, *Juego de niños*, *Atardecer nuclear*, *El ladrón*, *Inocencia*, *Sabinus*, *El viejo zorro*, *Efecto mariposa*, *Agujero negro*, *Ulmus*, *Corazón roto* o *Naturaleza viva*.

Los temas que plantea son muy dispares y a su indiscutible perfección técnica se une el perfecto color, siempre en su sitio, y la marcada belleza empapada de altas dosis imaginativas con detalles exquisitos. Se puede comenzar con una serie de diez obras basada en un vaso con flores, una pajarita y el detalle del hilo que se desprende de una rama y termina en una diminuta ave para enfatizar en un fascinante y delicado toque. Como contraste tenemos el cuadro *Larga espera*, que consiste en un anciano barbado vestido de astronauta a la evidente <<espera>> de ir al espacio. En dicha línea, por el espacio, es necesario citar *Amanecer*, con dos ballenas volando y dos misiles surcando el espacio, como diáfana crítica contra la violencia y la destrucción masiva. *Vanitas*, sin embargo, es el esqueleto de un pez y dos dados como símbolo del azar ante la imprevisible muerte, mientras que *El viejo zorro* se basa en un zorro sentado en el interior de una fábrica con numerosos ladrillos volando desprendidos de la pared. Muy adecuada atmósfera. A sumar hermosos paisajes, naturalezas muertas y la delicada distorsión de la realidad en *Café desgravedado* mediante las tazas y la sutil mano que coge una. Muy buena exposición que abarca amplios temas siempre salidos de la misma mano como rasgo de su diáfana personalidad.

Paisajes de Rosa Castellot,

imaginación liberada de Sylvia Pennings, dibujos y esculturas de Steve Gibson

En el Palacio de Montemuzo, desde el 22 de enero, tenemos la exhibición *Rosa Castellot. Las orillas*, con prólogos de Rafael Ordóñez Fernández y Victoria Sotés Rodríguez. Obras, entre 2013 y 2015, mediante grafito, grafito y pastel o grafito, pastel y lápiz, como norma sobre cartón o sobre papel. Primera exposición individual en 1969, con 27 años, aunque se observa que entre 1985 y 2003 deja de exponer por razones que desconocemos. Artista que nace en Madrid, año 1942, y desde su jubilación, con años dedicada a la enseñanza, vive y trabaja en Santa Lucía de Ocón (La Rioja).

Rosa Castellot ha tenido la suma delicadeza de molestarse en realizar algunas obras basadas en paisajes del Ebro o el galacho de La Alfranca. Lo expuesto obedece a paisajes durante diversas estaciones del año, incluyendo nevadas y el agua, mediante exquisitos colores, nunca estridentes, que atrapan los secretos de la naturaleza con impecable capacidad evocadora. A sumar un natural sentido de la sobriedad para ahondar en la radical quietud o el controlado movimiento, de modo que la vegetación y el cambiante paisaje respiran en su interior como si fuera la única propietaria.

En el Palacio de Montemuzo, desde el 30 de marzo, se inaugura *Sylvia Pennings. Los cuentos son*, con prólogo de Chus Tudelilla que define de manera muy precisa las fuentes de la pintora a través de los cuentos de hadas, auténtico arranque

imaginativo con máxima capacidad evocadora en el resultado artístico. Dibujos y cuadros de 2015 y 2016.

El bosque, en toda Europa, fue durante siglos el lugar donde todo podía ocurrir, donde habitaban animales extraños con altas dosis de peligro para el hombre. Hay un libro alemán con grabados de la época, quizá siglo XVII, en donde figuran los animales que vivían en la Selva Negra, por supuesto terroríficos pero inventados. Aquí, en las obras de Pennings, el único animal con dosis de peligro es el eterno lobo, capaz de nutrir la imaginación humana desde hace siglos. Sin olvidar los maravillosos dibujos de pequeño formato, auténticas joyas, con los árboles como único tema, el gran bosque copa protagonismo en obras tipo *Sonidos del bosque*, de 2015, con la desbordante imaginación mediante círculos flotantes acoplados al espacio. Una variante del paisaje se da en cuadros tipo *No abandones el camino*, de 2015, y *Te prohíbo abrir esta puerta*, de 2015, con el bosque y la nieve como protagonistas, sin olvidar el sendero central conducente hacia territorios ignotos. Paisaje que tiene otro punto culminante en el lienzo *¿Será acaso una ratita que roe mi casita?*, de 2016, cuyo título nada tiene que ver con la realidad pintada, pues estamos ante una muy extraña y sugerente laguna por las formas ovaladas y los colores, que se remata con el bosque al fondo y tres viviendas perfil soledad. Una paloma blanca, con su carga simbólica, cruza el territorio. A sumar obras con Blancanieves, dos botas con alas, la manzana envenenada o la sugestiva alteración de toda realidad en dibujos tipo *Metamorfosis*, de 2015. El conjunto de la exposición es un auténtico lujo para el espectador, que vive con intensidad los múltiples enfoques temáticos.

Desde el 18 de febrero, en el Espacio Tránsito del Centro de Historias, tenemos la exposición de Steve Gibson titulada *Las Armas 300*, que como es sabido consiste en dibujos de gran formato sobre cartulina y lápiz grafito y tamaño natural de

cada retratado. Es la segunda exposición, aquí con 13 retratos a renovar durante tres meses hasta completar los 30 dibujos, como proyecto basado en 300 retratos a concluir en diez años, que parten de las fotos hechas por personas a la entrada del estudio que tiene el artista en el barrio de San Pablo. Al mes recibe entre 150 y 400 retratos y un ordenador selecciona 30 cada año. Estamos ante una especie de fascinante y variado registro social de personas tan dispares que son un auténtico placer visual. La exposición se amplía mediante tres esculturas, dentro de su personal línea, basadas en tres figuras infantiles con su típico tratamiento de la superficie muy potenciada por el color, sin olvidar una bella cabeza de mujer sorprendida en su intimidad mediante los típicos rulos. Todo se completa con un espectacular e impactante autorretrato, escultura tamaño natural, con el artista vestido de manera informal, es decir, deportivos, vaqueros y camisa roja.

Imaginación fotográfica de Anka Zhuravleva, fotografías en instalación de David Latorre

En la galería Spectrum Sotos, desde el 21 de enero, se pueden admirar un excepcional conjunto de fotografías cuadrangulares tamaño medio de la rusa Anka Zhuravleva, seudónimo de Anna Belova, nacida el 4 de diciembre de 1980. Antes de un comentario sobre su obra cabe transcribir aspectos de su vida escritos por la artista, que son de una sinceridad aplastante,

como debe ser. El ambiente artístico en la casa paterna, sobre todo la madre, influye para que el año 1997 ingrese en el Instituto de Arquitectura de Moscú. Pierde a sus padres, lo cual cambia su vida, hasta el punto que <<trabaja en un salón de tatuajes, canta en un grupo de rock y comienza beber. Para subsistir trabajará como modelo apareciendo en las revistas *Playboy* y *XXL*. Un pintor ruso, amigo de su novio, le enseña la técnica de la pintura al óleo y durante unos años, desde 2002, expone sus cuadros. A partir de 2006, con 26 años, empieza a trabajar en la fotografía>>. En 2013 se traslada a Oporto con su marido. Su vida es un intachable ejemplo de superación.

Para la artista la fotografía, tal como indica, "es un placer, empezando por la idea que nace en mi mente hasta los últimos retoques con el *photoshop* o revelando en el cuarto oscuro". También aclara en su texto que en la exposición presenta tres series diferentes: "Color Tales (Cuentos en color), Distorted Gravity (Gravedad distorsionada) y The Aquatic (Lo acuático)". En nuestra crítica preferimos mostrar el conjunto. Pero antes recordamos que fue modelo y apareció en las revistas *Playboy* y *XXL*. Lógico. En una fotografía expuesta se autorretrata solo el rostro con la melena hacia arriba, flotando, pues está dentro del agua rodeada de peces para mostrar una atmósfera mágica. Rostro de total belleza con mirada medio nostálgica por los párpados algo caídos.

Veamos las fotografías expuestas. El color, en su conjunto, es de gran variedad, pues obedece al tema, razón para que captemos desde los llamativos a los muy controlados, sin olvidar los propios de un paisaje o de un interior. Las figuras femeninas, siempre una por fotografía salvo excepción, son jóvenes y de gran belleza, por tanto sublimadas, que visten con excepcional elegancia y variedad, como natural eco de su etapa siendo modelo. También adoptan muy diferentes posturas siguiendo los tres temas sugeridos por la fotógrafa. En su entorno tenemos, por ejemplo, peces y medusas, así como la figura contemplando los peces en la calle desde una

habitación o volando, en medio de un paisaje con pajaritas, cazando mariposas, inmersa en una oscura y solitaria calle, en una calle rodeada de bicicletas o junto a un tranvía, contemplando el mar, en un columpio situado a gran altura sobre la calle, en una habitación con una figura sentada y otra volando junto con las tazas y una silla, en un interior rodeada de naranjas gigantes o en diversas habitaciones con natural estar.

Exposición de radical creatividad con la generalizada belleza por delante sin un fallo. Todo natural, sin forzar las cosas por muy irreales que sean, pues atrapan para verlas con la lógica de una artista inmersa en su cambiante imaginación.

Desde el 19 de febrero, galería Antonia Puyó, tenemos la exposición *Arquitectura, cuerpo e indumentaria*, con eficaz prólogo de Semíramis González. Lo importante de la exposición es la idea llevada a la práctica, que David Latorre traslada con absoluta precisión creativa al servicio de la impecable puesta en escena. Estamos ante un conjunto de fotografías en color correspondientes al antiguo Acuartelamiento La Merced, de manera que refleja el paso del tiempo a través de las ruinas y la melancolía de los jardines con su inmutable quietud. Todo se completa, como fiel eco de las fotografías, mediante una impecable instalación en el suelo, basada en tejas rotas y dispares escombros, que el visitante transpira al pisarla sin remedio para sentir la huella de tanto deterioro.

Esculturas de Moisés Gil y cuadros de Eduardo Lozano

En el Torreón Fortea, desde el 21 de enero, tenemos la exposición *Moisés Gil. Reflexiones sobre el espacio escultórico*, con impecable y muy abarcador prólogo de Romà de la Calle, Catedrático de la Universidad de Valencia. Estamos ante un excepcional artista nacido en Cocentaina (Alicante) el año 1963, lo cual significa que tiene una dilatada trayectoria escultórica desde su primera exposición individual en 1985, con 22 años.

Esculturas, entre los años 2006 y 2015, dentro de una línea inconfundible en lo formal y en los materiales basados en acero y aluminio, sobre todo, y acero y poliestar. Las obras son la combinación de dos temas. Las viviendas son de acero oscuro y las figuras humanas de aluminio o poliestar para contrastar mediante el color y, por supuesto, el tema. Lo que se entiende como vivienda varía mediante unas hermosas abstracciones geométricas que son obras de arte sin necesidad de la figura humana, aunque es cierto que ésta ofrece un contraste que rompe tanta racionalidad. Al respecto, basta con citar las esculturas *Enfrentamiento*, 2006, con dos figuras subiendo dos rampas dispuestas a pelearse, *Desde el precipicio*, 2013, con la figura que se sujeta para no caer al abismo, *Ensimismado*, 2014, con la figura en actitud de pensar, *Horizontal*, 2015, con la figura en dicha posición, *Reflexivo*, 2015, con la figura en actitud reflexiva, *Haciendo camino*, 2015, con la figura caminando, o *Espacio privado*, 2015, con la figura rodeada por la geometría. Las restantes esculturas muestran una arquitectura plana con ventanas y puertas, que sirven para ubicar una o varias figuras. Dicha figura es muy corpulenta y expresionista en el sentido de la musculatura, que vive y siente dispares circunstancias, en ocasiones íntimas, pues basta con citar títulos como *Meditación*, 2014,

con la figura sentada sujetándose las piernas y el rostro entre éstas, *Bajando*, 2014, con la figura bajando la escalera, *Proyección del pensamiento*, 2014, con la figura en actitud reflexiva *Pensamientos opuestos*, 2015, con dos figuras en cuclillas y la cabeza entre las piernas, *Ciudad*, 2015, con numerosas figuras, o *Comunicación*, 2015, con varias figuras dispuestas a comunicarse. Figuras, según indicábamos, que respiran dispares actitudes producto del pensamiento o de la realidad más o menos cotidiana, en ocasiones un tanto descriptivas. Si nos dieran a elegir, sin ánimo extraño, preferimos las esculturas que son abstracciones geométricas pero eliminando cada figura.

Titulada *Eduardo Lozano. Aire libre*, desde el 17 de marzo en el Torreón Fortea, con prólogo del escritor Ismael Grasa, tenemos un conjunto de cuadros con aclaradores títulos como *Cielo*, *Tempestad*, *Nube*, *Campos y nubes*, *Tormenta*, *Paisaje de verano*, *Campos*, *Campos al anochecer*, *Ocaso*, *Barranco*, *Naturaleza*, *Río*, *Paisaje* o *Paisaje urbano*. Todos de 2015. Dicho así, en plan frío, parece como si estuviéramos ante el paisajista de turno. Nada de nada. Las partes se fusionan para crear extraordinarias obras de arte. Tenemos, por tanto, las cambiantes y exquisitas texturas, un maravilloso sentido del color con sus puntos perfil estallido, la sensación de movimiento, la infinita variedad de planos informales y la suelta técnica, todo en su sitio, que se conjugan para que reine el ámbito de la sugerencia con el tema anunciado a través del título. Siempre sin olvidar que lo sugerido puede transformarse, si procede, en excepcionales abstracciones expresionistas.

Esculturas de Bertrand Gracia Velasco, fotografías del excepcional Eloy Esteban Cantín,

El 21 de enero, en galería Finestra Estudio, se inauguró la exposición de Bertrand Gracia Velasco, nacido en Burdeos (Francia) el año 1976, pero viviendo en Zaragoza desde los dos años. Las esculturas, salvo una mano, son de 2014 y 2015.

Su exposición se divide en dos bloques muy diferenciados. En 2015 publica el libro *Hannya*, en donde posa el muy complejo proceso hasta concluir las fascinantes máscaras fiel eco de la gran cultura japonesa, sin duda de gran calidad y belleza con expresiones faciales muy enigmáticas y diversos colores. Como variante tenemos tres máscaras con rostros amenazantes y cascos tipo Darth Vader, el más que malo perfil Guerra de las Galaxias.

El resto de la exposición se basa en esculturas con el alabastro como protagonista y alguna mezclado con el hierro. Tenemos, por tanto, tres expresivas manos gigantes y, quizá, cierto toque de amenaza. Dicha fuerza expresiva, una de sus naturales cualidades a la vista del resultado, queda palpable en el desnudo femenino con los brazos erguidos y en dos torsos masculinos. El muy coherente uso del alabastro, dentro de amplias variedades formales, queda diáfano en la escultura que tiene como base un bloque de alabastro tal como salió de la cantera, de modo que se detecta el muy variado campo formal. Desde una esquina surge una varilla de hierro, sección circular, que surca ondulante el espacio hasta introducirse en el alabastro del otro lado. Cuando nace y acaba la varilla

coloca dos pajaritas de hierro que rompen su condición ondulante para mostrar un matiz mágico conocido desde la infancia. Escultura muy interesante, además, porque el bloque de alabastro en estado puro sirve como base para una intervención con dicha varilla de metal.

El escultor ha querido exhibir sus posibilidades en dos campos muy dispares sin vínculos formales y temáticos. Hasta aquí muy bien. Para la próxima exposición lo aconsejable es que mantenga su línea figurativa, dentro de la evolución que sea, eludiendo los temas de otra cultura y adentrándose en obras dentro de lo que siente como íntimo transformado en arte.

En la galería Finestra Estudio, desde el 25 de febrero, se recupera la obra fotográfica de Eloy Esteban Cantín, Zaragoza, 1958-2015, gracias al empeño de la familia, de un grupo de amigos y de la galería Finestra Estudio que nunca falla. Sus fotografías, que tenemos incrustadas en la cabeza para siempre, pueden definirse como extraordinarias por su gran categoría artística. El artista expuso por primera vez en Vitoria el año 2000, con 42 años. La exposición se titula *Furia* y el catálogo, con reproducción de dos obras, tiene un precioso y breve prólogo de Pablo Pérez Palacio con el equivalente a títulos que luego desarrolla para definir tan complejas fotografías. Títulos como *Coraje*, *La idea encerrada*, *En los trepidantes vértigos*, *Vibraciones delatoras*, *Masas de color*, *iNada!* y *Entonces*.

Como fotógrafo, siguiendo lo escrito en una hoja, fue un profesional autodidacta interesado por la fotografía social y luego por la industrial y publicitaria, para comenzar como trabajos artísticos con el paisaje y la arquitectura . Su obra, de pronto, da un vuelco para interesarse por la abstracción hasta su prematura muerte. Una rigurosa

abstracción que podría definirse como una especie de trasplante de la condición humana al campo geométrico y expresionista cuando se da. Los fondos de las fotografías son en negro salvo una en color rojizo, que sirven como gran colchón espacial para desarrollar su principal temática. Tenemos, por tanto, tres bases: fondo, color y tema principal geométrico o expresionista en una obra. El intenso color es de tal categoría y variedad que atrapa sin descanso, en muchas ocasiones con sensaciones vibrantes y etéreas, por tanto capaces de ofrecer movimiento a través de la geometría para invadir el espacio circundante. Tenemos, pues, abstracciones expresionistas, planos informales flotantes y palpitante geometría, en muchas ocasiones uniendo, por ejemplo, pirámides truncadas con cuadrados, triángulos y otras formas. Fotografías, vistas en conjunto, que ofrecen un ámbito racional mezclado con el mundo íntimo del inconsciente, para mostrar, según indicábamos, la infinita condición humana. Una auténtica gozada para recordar siempre.

Gran colectiva de grabados, cuadros de Marina Iglesias, fotografías de Vicky Méndiz

Escribir una crítica sobre algunas exposiciones colectivas es infrecuente. Hay excepciones. En la galería A del Arte se inauguró, el 13 de enero, la colectiva *Obra Gráfica Contemporánea*, que significa un gran esfuerzo para reunir a tan excepcionales obras con el grabado como gran eje. Ante lo absurdo de un comentario sobre cada grabado, transcribimos el

listado de los artistas, con españoles y extranjeros, que evidencian su muy alto nivel entre obra figurativa y abstracta. Son: Eduardo Arroyo, José Hernández, Joan Hernández Pijuan, Luis Gordillo, Albert Ràfols-Casamada, Gustavo Torner, Equipo Crónica (integrado por Rafael Solbes y Manolo Valdés), Pablo Palazuelo, Antonio Saura, Miguel Ángel Campano, José Manuel Broto, Roberto Matta, Abraham Lacalle, Josep Guinovart, Antoni Clavé, Antoni Tàpies, Perejaume (Pere Jaume Borrell), José Manuel Ballester, A.R. Penk (Ralf Winkler), Juan Genovés, Pablo Picasso, Bonifacio Alonso, Miguel Ángel Blanco, Enrique Brinkmann, Óscar Manesi, Juan Martínez Moro, Monir (Monirul Islam Patwary), Blanca Muñoz y Santiago Serrano.

Marina Iglesias, desde el 17 de febrero en la galería A del Arte, nació en Cádiz el año 1991 y termina sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. En su prólogo, *Mensajes de algún código secreto*, afirma:

Todo aquello que abre una brecha, que nos lleva a otra cosa que nos inquieta, que en sí mismo nos conduce a una serie de preguntas, que posee similitud de capas o estratos de entendimiento, y que desde la humildad nos motiva a movernos: es ahí hacia donde he ido conduciendo mi interés, donde he buscado mis referentes. Y este interés se enraíza principalmente en la pintura. Una pintura que no deja de mirar otros medios. Y sigue: Partiendo de imágenes mediáticas y sobre todo del cine, reformulo este recurso mediante la pintura. Así, extraigo fotogramas de películas y recontextualizo la imagen en un nuevo medio, investigando la interacción entre el lenguaje matérico del óleo y el medio cinematográfico.

La clave, por tanto, es que cada cuadro parte de un fotograma de muy dispares películas. Cuadros de 2015, sobre todo, y

2016, que alcanzan muy alto número, 61, gracias a una serie de 10 x 15 cm., lo que significa una paciencia infinita. Casi toda la obra es sobre tabla y la de mayor formato sobre lino. Se parte de un sobrio color y de la indiscutible técnica, siempre al servicio de infinidad de temas, en muchos casos de películas muy conocidas. Violencia, primeros planos de rostros agresivos o que han sufrido los estragos de la violencia, máscaras, el curioso cuadro *Cowboy* (es decir, vaquero o vaca chico traducido literalmente) que nos muestra la figura de espaldas con el típico sombrero. Cabe recordar que todo lo relacionado con la figura del cowboy del Oeste, con tantas películas, es absolutamente español, desde las pezuñas hasta el sombrero, sin olvidar la terminología específica. También tenemos fotogramas con dosis de terror o el estupendo primer plano de una boca abierta que enseña los dientes como hipotética amenaza perfil animal.

La exposición es muy atractiva, ni digamos para los amantes del cine, y como idea, partir de fotogramas, tiene su alta dosis de originalidad. Como no se puede estar siempre con dicho punto de partida, creemos, claro, esperamos con impaciencia el desarrollo de otra etapa.

En la galería A del Arte, desde el 30 de marzo, se inaugura *Vicky Méndiz. Honne / Tatemaie*. Fotógrafa nacida en Zaragoza el año 1978 y beca de la Casa de Velázquez en agosto de 2015. La artista, en su breve prólogo, comenta facetas de interés que aclaran las numerosas fotografías exhibidas siempre en color. Afirma:

Honne / Tatemaie es un trabajo que realicé en Japón en 2013. El resultado del mismo son una serie de fotografías y un libro autoeditado en el 2014.

Honne / Tatemae indaga en la ambigüedad y el misterio generado por la tensión entre la cara que uno muestra en sociedad (tatemae) y los aspectos escondidos del verdadero ser (honne).

De este modo, al realizar este trabajo, Japón llegó a ser un espejo de mí misma.

El color es muy medido, sin estridencias, como si obedeciera a la realidad de lo fotografiado, siempre al servicio de gran variedad de temas. Veremos, por tanto, la extremada educación japonesa con sus delicadas reverencias, aves, las manos posadas sobre la corteza de un árbol para captar su irregularidad y el latido de su corazón, primeros planos de la vegetación, la mariposa posada sobre una mano, el bosque, dispares paisajes o un plano de numerosas estrellas como ejemplo de infinitud. Todo para captar la intimidad de lo ajeno como si fuera una proyección del pensamiento raptado por la cámara fotográfica.

Criterios de conservación del arte contemporáneo: La restauración de escultura pintada expuesta al aire libre

1. INTRODUCCIÓN

Gran parte de las obras de arte contemporáneo han adquirido

una dimensión histórica tal que los criterios tradicionales de conservación de bienes culturales pueden serles aplicados sin restricciones (Macarrón, 2005: 52-54): por ejemplo, el respeto por la dimensión material, estética e histórica de la obra y el discernimiento, reversibilidad y retratabilidad de los materiales empleados en los tratamientos. Sin embargo, la realidad del arte contemporáneo es notoriamente distinta y la amplia experiencia en el arte más tradicional no sirve para gestionar numerosos problemas del arte actual (Rava, 2006: 79,83).

Uno de los factores fundamentales que afectan a los criterios de restauración de la obra de arte contemporánea es que éstas se encuentran protegidas por los derechos de autor, que incluyen el derecho moral y de explotación de la obra. El derecho del autor a ser consultado antes de que se lleve a cabo la restauración se encuentra avalado por la jurisprudencia. Aunque no está claro si debe seguirse su opinión de manera exacta cuando se lleva a cabo una intervención conservadora, si debería, al menos, ser tomada en cuenta (Kabel, Folder y Beunen, 2005).

La restauración de escultura pintada y expuesta al aire libre ha dado lugar en un gran número de casos a la abolición de los principios mencionados en párrafos anteriores y aplicados al arte tradicional, debido precisamente a la existencia de los derechos morales de autor. Cuando una escultura pintada es expuesta al sol, aunque su pintura sea altamente resistente, es cuestión de tiempo que el sol y la actividad meteorológica en general causen decoloración y levantamientos en ella. Estos deterioros, especialmente el de la decoloración, son imposibles de subsanar con los tratamientos de restauración convencionales, de modo de las obras son en muchos casos repintadas, a veces después de haber eliminado la pintura original, debido a la prevalencia del derecho moral que puede exigir que la obra recupere su aspecto primigenio.

A continuación, se hará referencia a los tipos de pintura y

soportes más empleados habitualmente en este tipo de obras, sus problemas de conservación y los criterios de actuación aplicados en estos casos por parte de museos de arte contemporáneo de todo el mundo.

2. Pinturas utilizadas en arte contemporáneo expuesto al aire libre

En general, en el ámbito artístico se emplean todos los tipos de pintura disponibles en el mercado, muchas de ellas de carácter meramente industrial. Normalmente la escultura pintada expuesta a la intemperie suele tener como soporte el metal, debido a la resistencia de este material (fundamentalmente acero, aluminio) a la acción de los factores meteorológicos y en ellas suelen emplearse pinturas a las que se atribuye cierta durabilidad (epoxi, poliuretano, etc.). A pesar de ello, cada cierto tiempo, como se ha indicado, las capas han de ser renovadas. Sin embargo, la escultura realizada para ser ubicada en recintos cerrados, protegida de la climatología, puede haber sido realizada en cualquier tipo de soporte: escayola, madera, metal, etc. y en muchos casos la pintura no es tan resistente como la aplicada en obra al exterior.

2.1. Relación de pinturas empleadas en escultura contemporánea

De entre la amplia gama de pinturas empleadas en arte contemporáneo, el medio acrílico ocupará un lugar fundamental, mucho más que, por ejemplo, la pintura al temple tradicional o al óleo, aunque también estos tipos de pintura se utilizan, junto a otras más novedosas, como la alquídica, nitrocelulósica, las basadas en acetato de polivinilo, etc. El empleo de los acrílicos es fundamental en pintura, aunque existen numerosos ejemplos de su utilización en escultura, normalmente expuesta en interior.

La pintura acrílica se difunde en los años 50 en el ámbito geográfico estadounidense (Pollock, Noland, Rothko) y a partir de los 60 en Europa. Conserva las cualidades más importantes del temple tradicional, como la rapidez de secado y la posibilidad de aplicar de manera sencilla planos uniformes de color pero, frente a este temple, presenta una gran flexibilidad y resistencia a la humedad y además una vez seco, no se disuelve en agua. La buena elasticidad de las capas pictóricas acrílicas hace que sean adecuadas para ser aplicadas sobre soportes móviles como tela o madera (se ven afectadas en menor medida por los movimientos de dilatación y contracción derivados de la higroscopicidad de estos soportes).

Otro aspecto positivo que favorece la utilización del medio acrílico es su versatilidad. Las capas pueden aplicarse directamente sin preparación sobre vidrio, metal e incluso tabla o lienzo, debido a su capacidad de adherencia. Por ello, en el ámbito escultórico su utilización es masiva (p. ej. la obra *Paint Chips*, de Kris Scheifele, está realizada con escamas de pintura acrílica; en *14 – Yin Yang*, de Kaufman, la pintura acrílica se ha aplicado sobre una puerta metálica; *Lehman Brothers I*, de Isaac Cordial, está realizada en cemento y ha sido pintada con pintura acrílica).

Existen dos tipos de pintura acrílica: Uno de ellos se diluye en agua (normalmente es un copolímero disperso en agua mediante la ayuda de un surfactante) y es el empleado mayoritariamente por los artistas. Se denomina dispersión acrílica. El otro se diluye en disolventes orgánicos, como los hidrocarburos, y suele aludirse a él como solución acrílica.

Así, la marca Magna fue introducida en los años 40. En este caso el aglutinante era una solución acrílica constituida por poli(n-butilmetacrilato). Su disolvente era esencia de trementina y tenía la particularidad de que podía ser rediseñada una vez seca. Fue utilizada por Kenneth Noland, Roy Lichtenstein o Morris Louis. Dejó de producirse en los años

70, pero a partir de los 80 se ha producido una pintura similar denominada MSA.

Rohm and Haas produjo en 1953 la primera dispersión puramente acrílica, que fue denominada Rhoplex AC-33. Aún hoy en día, las dispersiones que emplean numerosos fabricantes de pinturas son elaboradas por esta compañía y se conocen como las series de productos Rhoplexâ (AC-22, AC-33, AC-234, AC-634) (Primal en Europa). Estas dispersiones son copolímeros y estaban constituidas básicamente por metacrilato de metilo y acrilato de etilo. Sus formulaciones han ido modificándose y así, desde finales de los 80 están constituidas fundamentalmente por metacrilato de metilo y acrilato de butilo. Además de esta composición general, las pinturas suelen incluir una gran variedad de aditivos. Parte de éstos se introducen durante la fabricación del polímero, otra proporción se añaden durante la fabricación de la pintura y algunos son adicionados por el propio artista.

Entre los primeros, pueden citarse los iniciadores (generan el proceso de polimerización), amoníaco (mantiene el pH entre 8 y 10), coloides protectores, conservantes, monómeros acrílicos y surfactantes (empleados a fin de reducir la tensión superficial).[\[1\]](#) Dentro de las sustancias añadidas durante la fabricación de las pinturas se encuentran los agentes dispersantes, conservantes, estabilizantes, espesantes y agentes que evitan la formación de espuma. Entre los elementos añadidos por el artista, fabricantes como Liquitex® ofrece un gran surtido de productos; por ejemplo, un medio para adelgazar el acrílico de modo que pueda aplicarse mediante pulverización (airbrush médium), cargas que proporcionan texturas al acrílico (Thick Lava Flakes), otro medio que proporciona un aspecto fibroso al acrílico (Blended Fibers), aditivos que pueden mezclarse con los acrílicos para fluidificarlos y evitar marcas de pincel (Flow Aid), gel que contiene pequeñas esferas transparentes (Glass Beads), etc.

La película formada con pintura a base de dispersión acrílica

implica el desarrollo de un fenómeno de coalescencia: las partículas del polímero amorfo, que se encuentran suspendidas en agua mediante la acción de los surfactantes y otros aditivos, se unen entre sí debido a la evaporación del agua. Se genera así la capa pictórica acrílica (Jablonski, Learner y Golden, 2004).

Aunque la película acrílica presenta numerosas ventajas (flexibilidad, buena adherencia a los soportes) experimenta, como las generadas por el empleo de otros aglutinantes, sus particulares patologías y problemática de conservación (Kampasakali, Ormsby, Pheni, Schilling y Learner, 2011).

Frente a la pintura acrílica, el medio oleoso reúne ventajas que el primero no puede suplir, como la sencilla aplicación de veladuras y fundidos de color y la posibilidad de aplicar gruesos empastes. Se utiliza mucho más en el ámbito pictórico que en el escultórico (aunque artistas como Maialen Iriarte, por ejemplo, lo emplea en su *Lamia*, obra de cerámica pintada al óleo, e Ima Pérez-Albert lo utiliza en la pintura de la base de su obra *Tres Cuerpos Celestes*, de metal y madera pintada al óleo). En la actualidad, los pigmentos al óleo presentan algunas diferencias con respecto a los tradicionales. Continúa utilizándose como aglutinante aceite de lino, pero se han introducido otros, de cártamo y amapola. Por ejemplo, Winsor & Newton emplea una mezcla de aceite de cártamo y linaza como aglutinante. También se incluyen aditivos en su formulación (secativos, agentes dispersantes y estabilizantes) aunque no tantos como en el caso del medio acrílico. Los óleos solubles en agua se fabrican con aceite de linaza y aceite de cártamo, pero los aceites en ellos han sido modificados de modo que pueden mezclarse con agua.

Las pinturas a base de acetato de polivinilo aparecieron en el mercado en los años 40y contienen gran cantidad de aditivos. Se han utilizado ampliamente en el ámbito doméstico y a partir de aquí en el artístico. Artistas como Sydney Nolan (*Women and Billabong*) o Kenneth Noland (*Gift*) las han incorporado a sus

obras. Puede recordarse también la obra de Yves Klein (Victoria de Samotracia, 1962, MNCARS). En la elaboración del International Klein Blue para este autor, Edouard Adam, droguero en París, consulta con un químico de la compañía Rhone-Poulenc. Éste experimenta entonces con Rhodopas M60A (resina de acetato de polivinilo) y adiciona además acetato de etilo y alcohol etílico para formular la pintura (Haiml, 2007).

El medio alquídico también ha sido empleado ampliamente en escultura contemporánea. Fue introducido en los años 30, aunque su difusión se produce en los 50. También se han utilizado mucho en el ámbito doméstico y suelen ser denominados esmaltes. Estas pinturas secan más rápidamente que el óleo y forman películas más elásticas. En la actualidad, fabricantes tan conocidos como Winsor & Newton comercializan ampliamente estas pinturas en forma de colores artísticos.

Las pinturas nitrocelulósicas también se han empleado en arte contemporáneo. Son de las más antiguas y se emplean abundantemente en pintura de maquinaria industrial, muebles y motores y en el repintado de coches mediante pulverizado. Artistas como Richard Hamilton la han empleado en sus obras (The Solomon R. Guggenheim Museum, 1965-66 pintura aplicada mediante pulverización). Este tipo de pintura contiene nitrato de celulosa. Normalmente se preparan mezclando esta sustancia con una resina alquídica y un plastificante (ftalato) (Learner, 2007).

En escultura al aire libre, se emplean por lo general pinturas más duraderas o resistentes a los agentes atmosféricos que las ya citadas, especialmente en la actualidad, ya que se busca cada vez más que éstas sean permanentes. En numerosos casos se aplican sistemas, es decir, capas sucesivas de pintura, constituidas por polímeros o copolímeros complejos, que se superponen unas a otras y en los que cada uno de esos estratos cumple una función determinada.

Se emplean frecuentemente sistemas de tres capas, en los que la primera es un imprimante rico en cinc, la capa intermedia es una resina epoxídica y, por último, una capa de acabado de poliuretano acrílico alifático aporta el color. Estos sistemas tratan de garantizar cierta durabilidad del color y brillo de la pintura a través del tiempo.

Por ejemplo, hasta hace poco, la Calder Foundation (<http://www.calder.org/contact/conservation>)^[2] encargada de velar por la adecuada conservación de la obra de Alexander Calder, recomendaba en su página web la aplicación de tres sistemas de pintura diferentes en la conservación de las obras de este autor:

1. Pintura Sherwin-Williams Zinc Clad II, no. B69V3, a base de silicato de etilo con gran contenido en zinc. Las pinturas enriquecidas con zinc protegen de la corrosión mediante protección galvánica (efecto galvanización). Para la capa superior se utilizaría la pintura Keeler & Long Co-polymerized Silicone-Alkyd Enamel in flat finish N0.P3. Se denominan normalmente como esmaltes alquídicos de silicona y son ampliamente utilizados en la actualidad.

2. Imprimación a base de Tnemec F. C. Typoxy Series 27 (pintura epoxi-poliamida). Capa superior: Tnemec Endura-Shield Series 175 (poliuretano acrílico alifático). Terminación: Tnemec Endura Clear Series 76 (también poliuretano acrílico alifático).

3. Sub-imprimación: Pintura Sherwin-Williams Zinc Clad II, no. B69V3 (silicato de etilo con gran contenido en zinc). Imprimación: Rust-Oleum Industrial Enamel High-Performance Acrylic no. 5269 (red) o nº 5281 (grey) (esmalte acrílico). Última capa: Rust-Oleum Industrial Enamel High-Performance Acrylic (esmalte acrílico).

Los sistemas de pintura tan complejos también se utilizan en escultura expuesta en interior, pero son más útiles en

exterior. En general, respecto a las pinturas más utilizadas en exterior, para metales, puede hacerse referencia, por ejemplo, a los productos epoxi, que se emplean tanto como imprimación como para capa final. Se suministran en forma de dos componentes y tienen tiempos de trabajo variables (desde unos minutos hasta 24 horas normalmente). Presentan excelentes cualidades, como una gran adherencia y resistencia a la abrasión y a los agentes químicos, pero son sensibles a la luz solar (radiación UV) y experimentan decoloración y merma en el brillo con el tiempo, cuando son expuestas a la intemperie. Algunas imprimaciones epoxi tienen un alto contenido en zinc (efecto inhibidor de la corrosión). Es muy habitual su empleo bajo capas de pintura a base de poliuretano

(http://www.nervion.com.mx/web/literatura/productos_epoxicos.php).

Las pinturas de poliuretano son productos que presentan una gran resistencia a los agentes químicos y atmosféricos, además de una excelente adherencia a diversos tipos de superficies. La gama de estos productos es muy amplia y se pueden aplicar sobre muy diversos tipos de materiales. Además, presentan una gran permanencia de brillo y color y, por ello, se utilizan a menudo como capa final de los sistemas epoxídicos (<http://www.nervion.com.mx/web/literatura/poliuretanos.php>).

Las pinturas a base de polisiloxanos son más resistentes que los recubrimientos epoxi y los poliuretanos. Presentan una alta protección anticorrosiva y resistencia química. Se están utilizando en el ámbito escultórico por su alta durabilidad. Por ejemplo, la familia polisiloxano de Nervión no contiene isocianatos ni plomo y se utiliza en forma de sistema. Se recomienda un imprimante inorgánico rico en zinc y un acabado de epoxi-polisiloxano. Sobre esta capa no es necesario aplicar un estrato último a base de poliuretano. Aunque es un sistema de dos capas, el fabricante indica que iguala o supera al de tres capas mencionado en párrafos anteriores. La mayor

durabilidad de los polímeros inorgánicos basados en la química del silicio se basa en que en su estructura molecular tienen enlaces químicos del tipo –Si-O- (-silicio-oxígeno-), que son los que mantienen unidos los átomos y cuyo valor de energía de enlace supera en aproximadamente 100 Kjoules/mol a la fuerza de enlace – C-C- (-carbono-carbono-) de los polímeros orgánicos, como es el caso de los (epoxídicos y poliuretanos) (<http://www.inpralatina.com/200908281408/articulos/proteccion-de-superficies-y-control-de-corrosion/proteccion-anticorrosiva-con-epoxi-polisiloxano.html>).

Para finalizar, pueden mencionarse también las pinturas a base de fluoropolímeros, que fueron desarrolladas en 1938. Han sido utilizadas en el ámbito doméstico (utensilios de cocina y ropa hidrófuga e ignífuga), la industria del automóvil, aeroespacial, etc. Este tipo de pinturas tiene muy buenas propiedades anticorrosivas, estabilidad a las condiciones climáticas, resistencia al calor, al agua y a la radiación UV. Por todas estas buenas cualidades se utilizan en la industria, en ambientes marinos y se están empleando, asimismo, en el ámbito escultórico, como se verá posteriormente (http://www.nervion.com.mx/web/literatura/literatura_familia.php).

3. El soporte

Como se ha indicado, la escultura pintada, exhibida al aire libre, experimenta diversos tipos de deterioro. Algunos de ellos tienen que ver con la propia pintura (decoloración, descamación) y otros con la naturaleza del soporte, que suele ser mayoritariamente metálico y se traduce en que sobre éste puede desarrollarse el fenómeno de la corrosión, que puede tener carácter general o puntual y deriva a su vez también en la aparición de levantamientos en la pintura. Cuando la corrosión se ha generalizado, resulta muy complicado frenarla sin recurrir a eliminar por completo la pintura para aplicar

un tratamiento efectivo.

Los soportes metálicos más utilizados en escultura pintada son aceros al carbono, acero corten, acero galvanizado, aluminio y bronce. De todos ellos, los metales y aleaciones metálicas más empleados en escultura al aire libre para ser cubiertos por capas de pintura son aluminio y acero al carbono.

El acero es una aleación de hierro y carbono que presenta una pequeña proporción de este último (alrededor de 1,8% como máximo). Normalmente el acero que se utiliza en escultura es laminado. Este proceso puede desarrollarse en caliente, proceso más habitual, o en frío. El lingote de material, de acuerdo al primer proceso, se calienta al rojo vivo en un horno (denominado foso de termodifusión). Después, se hace pasar el material entre rodillos metálicos. Los rodillos van acercándose hasta que por fin la lámina de acero adquiere la delgadez requerida. Se utilizan para ello trenes de laminación y el acero se produce en forma de chapas, varillas, perfiles, etc. El trabajo en frío se lleva a cabo habitualmente a temperatura ambiente y con él se produce alambre y chapa.

En escultura contemporánea el acero se emplea habitualmente en forma de planchas de acero que son soldadas posteriormente. Existe una gran variedad de aceros. Se denominan normalmente haciendo referencia a su contenido en carbono o a la presencia en ellos de otros metales. Los aceros al carbono pueden tener cantidades variables de este último, con lo que pueden obtenerse aceros con diversas durezas. También existen aceros aleados o especiales, que han sido modificados mediante la adición de otros metales. Algunos de los más utilizados contienen cromo y níquel.

El acero inoxidable es uno de estos aceros aleados. Apesar de lo que su nombre parezca indicar, se oxida en ambiente oxidante: se genera una capa de óxido crómico (Cr_2O_3) adherente, transparente y autorregenerante, que impide la acción de los agentes corrosivos. Esta capa pasiviza o

estabiliza la aleación. Incluso si la superficie del acero se rayara, la capa se recompone debido a la acción del oxígeno o del agua. Existe una amplísima variedad de aceros inoxidable. Algunos de los más utilizados son los austeníticos, que contienen grandes cantidades de cromo (16%-25%) y níquel (6-22%). (Euroinox, 2004, p. 7). En algunas esculturas se pinta el acero inoxidable. Pueden ponerse como ejemplo las realizadas por Jaume Plensa, en concreto "Nomade", que se encuentra en el Bastión St-Jaume, Antibes, Francia. Mide 8 metros de alto y está realizada con letras de acero inoxidable pintadas.

El acero diseñado para que sea expuesto al aire libre y que por ello recibe el nombre Weathering Steele se conoce habitualmente también con su nombre comercial, COR-TEN o, sencillamente, acero Corten. En este caso se trata de una aleación en la que intervienen pequeñas cantidades de cromo, níquel, cobre y fósforo. Sobre su superficie se aplican ciclos de humectación y secado que dan lugar a la formación de una fina película de color rojizo de carácter protector, compuesta por óxidos de hierro hidratados (fig. 1). Esta pátina protectora está constituida por una parte interna, firmemente adherida al metal y compuesta fundamentalmente de goetita ($\text{FeO}(\text{OH})$) amorfa, y otra capa constituida también por óxidos de hierro pero en forma cristalina (Scott y Eggert, 2009, p. 118). Este tipo de acero no suele ser pintado, aunque pueden encontrarse algunos ejemplos de esculturas pintadas, como por ejemplo una obra de María Luisa Sanz, situada en la Avda. de las Retamas con Juan Ramón Jiménez, Alcorcón (Madrid).



Fig. 1. Salvador Victoria: *Homenaje a André Moutet. Investigador espacial*, 1987. Toulouse. Acero Corten soldado (en este caso el material no ha sido pintado). Puede observarse la característica pátina anaranjada de la aleación.

El aluminio es uno de los metales que más se utiliza actualmente como soporte de la escultura pintada. Son especialmente conocidas las obras de Roy Lichtenstein (por ejemplo *Brushstroke*, 1996, del MNCARS) aunque existen otras muchas, como *Parra en otoño*, de Carmen Laffón, constituida por hojas de aluminio pintadas al óleo y estructura de acero (Palacio de San Telmo, Sevilla, 2010).

Este metal se caracteriza por su escaso peso y resistencia a la corrosión, cualidades que propician su empleo en escultura al aire libre. Su resistencia se basa, como ocurre con otras aleaciones, en la existencia de una fina capa de óxido natural y adherente, que protege la superficie de la corrosión. La industria a veces recurre a un proceso de anodización o anodizado para intensificar la protección del metal. Se trata

de generar una capa de óxido de aluminio (alúmina) que se genera por medio de procedimientos electroquímicos. La protección del aluminio dependerá del espesor de la capa (Molera, 1990).

La anodización se utiliza también para tintar el aluminio en una amplia variedad de colores. La capa de óxido que se forma con el anodizado es porosa, transparente y tiene la capacidad de absorción de un colorante, bien sea por deposición de sales (electrocoloración) o por la inmersión en una disolución de un colorante orgánico.

El aluminio, con el acero galvanizado, constituye un sustrato con difícil agarre para la pintura. Esta no se adhiere sobre el aluminio debido a la formación casi instantánea, de óxidos sobre los que la pintura tiene no se adhiere bien. Algunas pinturas basadas en siloxanos logran transformar estos óxidos en capas más estables (Wolfe, 2014).

El acero galvanizado es una aleación metálica que también se emplea, pintada, en el ámbito escultórico, aunque no tan frecuentemente como el aluminio. Es un acero con recubrimiento de zinc altamente resistente a la corrosión. Este recubrimiento se obtiene mediante un galvanizado, normalmente en caliente, en varias fases. La primera de ellas consiste en realizar una limpieza con sosa caústica del acero. A continuación, se decapa el óxido mediante la utilización de una solución de ácido sulfúrico en caliente (entre otros tratamientos). Después, se sumerge el acero en un baño de cinc fundido (temperatura entre 445°C-450°C). A esta temperatura, el hierro y el cinc llegan a formar aleaciones. Se enfrían las piezas con agua o aire. Del interior al exterior se forman capas: Gamma, delta, zeta y eta. La última no contiene acero (sólo cinc) y proporciona el típico aspecto gris al acero. Las ventajas de este material frente al acero al carbono no galvanizado es su mayor resistencia a la corrosión atmosférica. El galvanizado produce tres efectos:

- Protección por efecto de barrera física: aislamiento frente a un medio ambiente que podría ser bastante agresivo.
- Protección catódica o de sacrificio. El zinc se comporta como la parte anódica de la corrosión. Por tanto, proporciona protección electroquímica.
- Restauración de zonas desnudas: Proceso de autocurado: la corrosión que se produce en el zinc logra tapar las discontinuidades que pueden existir en el recubrimiento a causa de diversos daños, como un golpe fuerte o rayas.

Si al recubrimiento galvanizado se suma una pintura, la protección aún es mucho mayor. Por ejemplo, se ha utilizado pintura en la obra realizada en acero galvanizado de Viktor Ferrando que lleva con título Dinamic cosmosis, expuesta en la Feria de la Construcción Constructec (IFEMA, 2012) (http://www.nervion.com.mx/web/por_sector/galvanizado.php).

Las pinturas, en general, presentan una escasa adherencia a este tipo de acero. Cuando se aplican, se adhieren al soporte pero, una vez secas, se levantan. Normalmente, los fabricantes de pintura no recomiendan su aplicación directa sobre el galvanizado. En el proceso de secado de las pinturas se producen ácidos orgánicos u otros compuestos agresivos para el zinc, que reaccionan con el soporte produciendo compuestos solubles de este metal en la zona entre la pintura y el soporte. Al ser las pinturas más o menos permeables a la humedad, se va produciendo la disolución de los compuestos hasta que puede observarse que la pintura se despega.

Por ello, es habitual, para mejorar la adherencia de la pintura, exponer el acero a la intemperie para que se recubra de una capa de pasivación (compuesta por carbonatos de cinc, insolubles). Entonces, sobre el soporte han de emplearse pinturas con aglutinantes resistentes a los álcalis (no saponificables).

No siempre se recomienda esta exposición del acero a la

intemperie por ciertas razones: por ejemplo, a veces no es posible esperar a que se forme la capa de pasivación; por otra parte, en atmósferas industriales se genera sulfato de cinc, soluble, que se disuelve en agua de lluvia, lo que supone el ataque y adelgazamiento de la capa protectora de cinc

(<http://www.nervion.com.mx/web/certificados/POR%20QUE%20PINTAR%20GALVANIZADO.pdf>).

En algunos casos, las compañías dedicadas a la elaboración de pinturas recomiendan las mismas para el acero galvanizado y para el aluminio. Por ejemplo, Pinturas Nervión aconseja la aplicación de una imprimación previa, DUREPOXY® 50, imprimación epoxídica de 2 componentes, de secado rápido, que contiene un alto contenido de partículas inhibidoras de corrosión y es adherente sobre sustratos de aluminio y acero galvanizado. El acabado se realizaría con POLYNER® 75, pintura de poliuretano de 2 componentes de acabado brillante. También recomienda POLYLITE 160-DTM®, pintura a base de poliuretano para aplicación directa a metal (sin imprimación). (<http://www.nervion.com.mx/web/literatura/E1401P050.pdf>).

4. TRATAMIENTOS APLICADOS A ESCULTURA CONTEMPORÁNEA AL AIRE LIBRE

En un gran número de casos, las grandes esculturas expuestas al aire libre son realizadas en metal, fabricadas en fundiciones y pintadas por profesionales. Normalmente, se emplean pinturas empleadas en el ámbito industrial, del tipo de las mencionadas (poliuretano, resinas epoxi, fluoropolímeros, polisiloxanos, etc.) y son aplicadas en forma de sistema (imprimaciones y capas finales).

Cuando una escultura es expuesta al aire libre, la labor del conservador-restaurador se complica ya que, a pesar de su supuesta durabilidad, la pintura se decolora y pierde brillo, presenta arañazos y pulverulencia, se levanta y aparece

corrosión.

Los tratamientos consistentes en realizar repintes puntuales no suelen ofrecer resultados satisfactorios, ya que es complicado lograr el tono exacto de la pintura original y ambas pinturas evolucionan de manera distinta en cuanto a color (Mack, Sturman y Escarsega, 2006). Por ello, en numerosas ocasiones, se repintan completamente las obras. Por tanto, desde el momento de su concepción, se entiende que estas superficies pintadas tarde o temprano se verán afectadas por el medioambiente y son, por tanto, perecederas a medio plazo, con lo que tienen que ser renovadas periódicamente, como se ha indicado. Interviene, por tanto, como se recordara, el derecho moral de autor y, normalmente, consultados los artistas, se intenta devolver a las obras su aspecto original. El American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works (AIC) indica: “Los requerimientos estéticos del artista pueden necesitar de prácticas que sacrifiquen el material original y superficial a fin de obtener un resultado específico” (AIC 1997, en Mack, Sturman y Escarsega, 2006).

De acuerdo a la experiencia de la National Gallery of Art (NGA), la duración en un estado aceptable de las pinturas al exterior se sitúa entre uno y seis años. Esta institución ha intentado, en colaboración con artistas y fundaciones, desarrollar otras alternativas, otras pinturas con el mismo color y brillo que las originales pero con mayor durabilidad. Tratan así de limitarse en lo posible los repintados, debido a su alto coste (medios de montaje-desmontaje de las obras, tratamientos con andamiajes, etc.).

Otra dificultad en la restauración de las obras mediante la aplicación de nuevas capas pintura tiene relación con que a veces las pinturas originales son poco estables, y, por tanto, cuando tratan de emplearse las mismas para que la obra recupere su aspecto original, se sabe de antemano que se degradarán prontamente. Otra dificultad surge porque cuando tratan de emplearse pinturas más duraderas éstas, a veces,

tienen una gama muy reducida de colores (por ejemplo los fluoropolímeros). Por otra parte, otro de los problemas que surgen se debe a que las reacciones que pueden generarse entre las pinturas y el soporte no están suficientemente estudiadas (Learner y Rivenc, 2014).

A la hora de elaborar y aplicar una pintura con un color igual a la original es necesario realizar mediciones de color mediante un colorímetro (fig. 2). Estos equipos, cuando se emplean en la realización de mediciones periódicas, sirven también para observar la velocidad de la alteración del color en la pintura. En general, como medida de conservación preventiva, debería realizarse la medición del color en las obras prácticamente después de su creación, a fin de observar la evolución del color de la pintura y de manera que en el futuro pueda volver a pintarse con el color adecuado, fiel al original.



Fig. 2. Colorímetro del laboratorio Lab[Mat] de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

El equipo, entre otra información, aporta la relativa a los tres parámetros que representan la luminosidad de color ($L^*=0$ negro y $L^*=100$ indica blanca), su posición entre magenta y

verde (a^* , valores negativos indican verde mientras valores positivos indican magenta) y su posición entre amarillo y azul (b^* , valores negativos indican azul y valores positivos indican amarillo).

También es importante conocer el brillo de las pinturas originales aplicadas en las esculturas, ya que la que se elabore y utilice en su restauración habrá de reproducir esta característica de la manera más fiel posible. En la medición del brillo se emplean brillómetros, que aportan la información en unidades de brillo (UB).

En ocasiones, se encuentran restos de la pintura original de las obras bajo varios repintes, que servirán como referencias a la hora de elaborar la pintura para la nueva restauración (Winner, 2014).

A veces, cuando los deterioros aún no son especialmente importantes, se opta por subsanarlos a la espera de que se conviertan en problemas más notables. Por ejemplo, una de las obras del Getty Center, Gandydancer's Dream, de Mark di Suvero (1987-88), presentaba en el momento de su restauración una pintura un poco desvaída y pequeñas descamaciones. No se abordó entonces la aplicación de nuevas capas de pintura, sino reintegraciones puntuales con Golden Acrylics. Estas pinturas no son idóneas como material permanente al aire libre, pero momentáneamente solucionaron las pequeñas pérdidas (The Getty Conservation Institute, 2010).

Para el futuro, se tiene en cuenta que, cuando en 1991 la obra es adquirida por la Compañía Stark, el artista suministra la pintura Rust-oleum black paint, así como rojo y amarillo Decrarust (esta última pintura es alquídica). Sin embargo, el estudio del artista ha ido cambiando su manera de pintar las obras y en la actualidad aplica un SISTEMA: una base que contiene zinc, una imprimación epoxi y una pintura a base de poliuretano. Para futuros repintados el estudio recomienda la marca Tnemec, por su color y durabilidad.

Otro ejemplo puede ser la obra Spiny top, curly bottom (1963), de Alexander Calder, cuyo propietario también es el Getty. Cuando llega allí, en el 2004, la pintura se encuentra en buen estado, pero el color rojo no se corresponde sin embargo con el que utilizaba Calder. Como la pintura no se encuentra en mal estado (no está decolorada) de momento no se plantea el repintado, pero para el futuro la Calder Foundation piensa que la escultura debería recuperar su color negro original. Por el momento, el tratamiento que se aplica a la obra es muy similar al citado para Gandydancer's Dream (The Getty Conservation Institute, 2010).

Algunos grupos de investigación han realizado pruebas de realización de retoques puntuales en esculturas monocromas, difíciles de igualar en cuanto a color, como se ha indicado, y las pinturas han sido sometidas a pruebas de envejecimiento acelerado a fin de comprobar su permanencia. Uno de los mejores resultados ha sido obtenido con una pintura a base de poliuretano de dos componentes (van Basten, Stigter, Kensche, y Peschar, 2014), aplicada mediante pulverización.

También estos tratamientos, de carácter puntual, suelen ser aplicados en obra pintada a mano y polícroma. En estos casos, pueden existir veladuras y las pinceladas suelen ser irregulares. Como ejemplo puede citarse a Lifesaver Fountain, de Niki de Saint-Phalle. En la restauración (2010) de esta obra, pintada con pintura acrílica, se emplean de manera puntual pinturas más duraderas, a base de poliuretano de dos componentes (Breder, 2014).

Otros tratamientos son más invasivos y se aplican cuando la pintura presenta un grado de decoloración importante y levantamientos generalizados. Es especialmente conocida la actuación sobre la obra Three Brushstrokes (Roy Lichtenstein), que en 2005 se incorpora al J. Paul Getty Museum. Constituye un óptimo ejemplo de colaboración con los herederos de los derechos de autor, que en este caso están representados por la Roy Lichtenstein Foundation. Esta institución facilitó

muestras de referencia realizadas por el asistente de Lichtenstein, James DePasquale, quien había pintado la superficie de la obra en origen. Gracias a esta colaboración se logró conocer exactamente la naturaleza de las pinturas originales. Puede destacarse en este estudio también la importancia que se concede a la identificación precisa del color y brillo de las muestras mediante los datos que aportan equipos como el colorímetro y el brillómetro. Igualmente, debe destacarse la referencia a la evolución de la composición química de las pinturas industriales a lo largo del tiempo, que trae como consecuencia la dificultad de hallarlas en el comercio cuando la restauración lo requiere (Wolfe, 2014).

Referente a este último punto, puede exponerse el tratamiento aplicado a la obra *The Jousts* (1963, Alexander Calder) que implicó el contacto del Getty Center con la Fundación Calder. Resulta interesante poner de manifiesto que, en este caso, aunque Fundación aportó los números de referencia de las pinturas que debían usarse, no se correspondían con los colores comerciales, ya que los códigos habían cambiado y las tonalidades de las pinturas eran distintas. Finalmente se siguieron las recomendaciones de la compañía que realizó el decapado de la obra durante su restauración, que aconsejó el empleo del poliuretano acrílico Matthews (The Getty Conservation Institute, 2010).

En España, resulta también especialmente interesante la actuación realizada por el MNCARS sobre una obra de este mismo autor, *Carmen*, situada en el jardín del Museo. La restauración fue realizada en el 2008, Desde la Fundación Calder enviaron el *pantone* de las pinturas originales como referencia. Se eliminaron las capas de pintura mediante el empleo de un decapante y fueron aplicadas imprimaciones de minio, a fin de evitar la corrosión de los elementos metálicos (Sánchez, 2009). Las pinturas utilizadas en la restauración fueron esmaltes de silicona importados desde EEUU (fabricación americana de Keeler & Long/PPG). Actualmente figuran en el

catálogo con la denominación comercial de negro Calder, rojo Calder, amarillo Calder y blanco Calder.

El siguiente ejemplo hace referencia a una escultura realizada en acero inoxidable con una base de acero galvanizado pintada que, como se ha indicado, constituye uno de los materiales donde la pintura suele presentar un agarre más dificultoso. Se trata de Two, (Robert Adams 1977). Cuando se plantea la restauración de la obra, la pintura presentaba descamaciones, pérdidas y decoloración. El Getty consulta a la casa DuPont Industrial Coatings y recomienda el empleo de un SISTEMA: imprimación epoxi y una terminación con un poliuretano (The Getty Conservation Institute, 2010).

Para finalizar con los ejemplos aportados, puede hacerse referencia a una interesante solución empleada en una escultura, Rumi (1991, Mark Di Suvero), perteneciente al Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City), como ejemplo para evitar corrosión en las obras realizadas en acero y retrasar, por tanto, los repintados. Además del tratamiento realizado (eliminación de la corrosión mediante chorro de arena y utilización de una imprimación especial a base de zinc, capa de pintura epoxi y, capa naranja a base de poliuretano), en esta obra se ha incorporado en la base un sistema de protección catódica como medida de conservación preventiva. Se dispuso, alrededor de la escultura, magnesio finamente molido e incluido en bolsas enterradas en el suelo. Estas bolsas fueron conectadas a la obra mediante cables eléctricos. La humedad natural del subsuelo conduce la corriente eléctrica entre el magnesio y la escultura, el magnesio se oxida y el hierro así queda protegido. Se ha calculado que el magnesio puede ejercer su función durante 18 años aproximadamente. Después podría ser renovado (Benson, 2014).

5.- CONCLUSIONES

La obra pintada y expuesta al exterior suele experimentar deterioros importantes, como decoloración o levantamientos que derivan, en muchos casos, en tratamientos altamente invasivos. Para llevar a cabo estos tratamientos, es fundamental que el profesional conozca la naturaleza de los tipos de soportes empleados en estas obras (acero al carbono, aluminio, acero galvanizado), su estabilidad y la dificultad de adherencia de la pintura a algunos de ellos. Igualmente, se hace necesario conocer los sistemas de pintura más utilizadas en este tipo de obras y la naturaleza de los polímeros que las constituyen.

En la actualidad, numerosos museos ejemplifican con sus actuaciones las posibles metodologías a utilizar en la restauración de estas obras.

Por último, habría que destacar la importancia de conocer exhaustivamente el color y brillo originales de las obras desde el momento de su concepción o adquisición por parte de las instituciones, mediante el empleo del equipamiento necesario (colorímetro, brillómetro). Estos equipos deberían ser empleados periódicamente, a fin de conocer la evolución de la degradación del color y brillo de las obras y, de cara al futuro, podrán utilizarse con el fin de elaborar una pintura lo más duradera y ajustada posible las características de la pintura utilizada en origen.

^[1] La tensión superficial es la fuerza que mantiene en contacto las moléculas de la superficie de un líquido en una unidad de longitud. Se mide, de acuerdo al sistema CGS (sistema cegesimal de unidades), en dyn/cm (dinas/centímetro) y en el sistema SI (Sistema Internacional de Unidades) se expresa en N/m (Newton/metro) (San Andrés y De la Viña, 2004).

[\[2\]](#) En la actualidad esa información aportada por la Calder Foundation ha desaparecido de su página web.

El mito del contrabandista pirenaico en la pintura europea del siglo XIX:

En la actualidad, sobre todo conocido popularmente gracias a la devoción que mostrara por su obra Vincent Van Gogh, y que el gran pintor holandés expresara con gran efusividad en su correspondencia -conocida como *Cartas a Theo*— (VAN GOGH, 1972), el artista Léon L'hermitte (Mont Saint-Père, 1844-París, 1925) es, sin embargo, por méritos propios, un gran artista que desarrolló una amplia y espléndida carrera, uno de los más destacados y carismáticos representantes del naturalismo francés. Encuadrado en la llamada segunda generación de pintores de la vida rural francesa, el grueso de su obra pictórica propone escenas inspiradas por la vida tradicional de su propia localidad natal, Mont-Saint-Père (DOREL-FERRÉ, 1998); durante casi treinta años, este pequeño pueblo de la Francia profunda supone el leit-motiv de una producción que permite al artista aplicar una mirada atenta y sincera a los pequeños y grandes detalles de una vida campesina ancestral en trance de desaparición ante el avance imparable de la industrialización y el éxodo de la población rural francesa a los florecientes núcleos urbanos.

Si queremos apreciar la figura de este singular artista en el contexto preciso de su momento histórico, hay que tener en cuenta que, en el ámbito francés, donde la pintura sigue aproximadamente la misma evolución que la literatura, a partir de 1855, la multiplicación de los temas inspirados por la vida campestre a los envíos oficiales de los salones oficiales,

marca un punto de inflexión en los temas iconográficos a la moda. El contenido contestatario y vindicativo de la condición rural va perdiendo fuerza a favor de una representación académica, más lírica y literaria tde “l'ordre éternel des champs” (El orden eterno de los campos), lo que propicia el éxito de de una segunda generación de importantes pintores de la vida rural como Rosa Bonheur, Jules Breton, y el propio Léon L´hermitte, protagonista de este estudio. (HUBSCHER, 1983; MASPÉTIOL, 1946).

A pesar de su gran proyección fuera de Francia, el gran éxito popular no le llega a este pintor en su propio país hasta los años ochenta, gracias a ciertas composiciones importantes que ponían en juego sus iconografías más recurrentes: *Intérieur de ferme* (1881); *Paye des moissonneurs* (1882, expuesto de forma destacada en el musée du Luxembourg, lo que supuso un signo visible de su consagración oficial como eminente “peintre de paysans”), y *La Moisson* (1883). Estas obras afianzaron su posición en la pléyade de grandes maestros naturalistas franceses que se implicaron en una expresión renovada de los temas rurales tradicionales, en su caso buscando una traducción lo más objetiva posible de esta realidad, sin especiales implicaciones dentro de los enfoques sociales que habían venido predominando en la pintura europea del momento..

A lo largo de estos años, L´hermitte llega a convertirse en un artista moderno y reconocido, admirado por colegas ilustres como Auguste Rodin, o Puvis de Chavannes. Ciertas composiciones ιμποταντες como *Les Vendanges* (1884), y *Le Vin* (1885) prosiguen con menor repercusión en esta misma línea testimonial sobre la ruralidad que le granjeara las simpatías de los artistas más progresistas –Edgar Degas le propuso participar en la 4ª exposición de los impresionistas en 1879, pero L´hermitte declinó la invitación- y, sobre todo, la ya señalada de Vincent Van Gogh, que llegó a compararle con el mismo Rembrandt por la expresividad y frescura de su técnica pictórica. Van Gogh, sentía una sincera admiración por el

pintor, del que llegó a adquirir una de sus obras (*La fenaison*, 1887, conservada actualmente en el Museo Van Gogh de Amsterdam). El entusiasmo por esta composición le llevaría a comunicar a su hermano Theo, en 1885:

Dile que encuentro las figuras de Miguel Ángel admirables, aunque las piernas sean decididamente demasiado largas, los muslos y las caderas demasiado anchos. Dile que a mis ojos Millet y L'hermitteson por esto los verdaderos pintores, porque no pintan las cosas como son, de acuerdo con un análisis árido y rebuscado, sino como ellos, Millet, L'hermitte y Miguel Ángel, las sienten...(VAN GOGH, 1972: 143).

Es en estos años de fines de los ochenta (1887) cuando ilustra *La vie rustique*, de André Theuriet, un verdadero compendio de la vida y costumbres más tradicionales del campesinado francés de fines del XIX, proyecto que se verá continuado en 1898, con *Paysages et paysans*, de Marcel Charlot. En el futuro, el artista introducirá elementos novedosos en obras como la *Leçon de Claude Bernard* (1889, La Sorbonne, París), o *La Mort et le Bûcheron* (musée des beaux-arts de Amiens), reduciendo poco a poco el tono ampuloso de sus composiciones para proponer, finalmente, sencillos paisajes fluviales y de llanura animados por la presencia de recolectores, lavanderas, bañistas, etc.

El final de su carrera se presenta jalonado de grandes éxitos: por petición del gobierno galo, decora la Salle des Commissions de la Sorbonne, y la municipalidad de París le encarga una gran pintura, *Les Halles*, para ennoblecer el nuevo "Hôtel de la Ville" (Casa consistorial parisina). En 1890 se adhiere a la Société Nationale des Beaux-arts, a continuación de Auguste Rodin, y en la Exposición Universal de París de 1900 –donde L'hermitte expuso siete pinturas– se le otorgó la Legion d'Honneur. En 1905 ocupó el sillón de Henner en la Académie des Beaux-Arts.

El contacto de nuestro artista con la vida pirenaica se

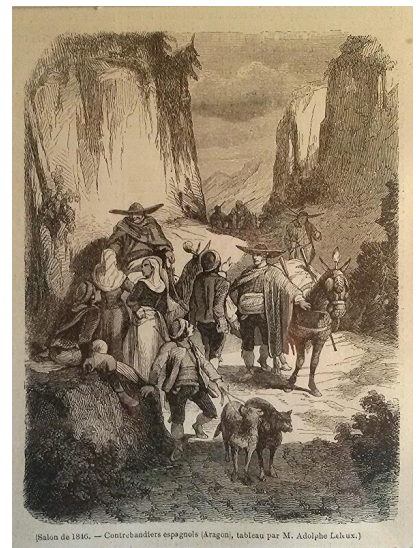
produce en 1881, en el cénit de su carrera, cuando ciertos problemas de salud le aconsejan someterse a una cura en el balneario pirenaico de Eaux- Bonnes, allí acude en compañía de su alumno -y entonces secretario- Germain David-Niller. Durante su estancia en el Midi, su profundo apego a la vida rural le induce a no quedar indiferente ante los espectáculos que la vida tradicional pirenaica le proporciona, y representa aquellos motivos que mejor se adaptan a su abanico temático, en su mayoría en forma de dibujos y bocetos que captan, con ojo casi fotográfico, detalles de la sencilla y tranquila vida montañesa. Algunos de estos bocetos han sido subastados más o menos recientemente: así, *Etude de torrent a Cauterets*, 1881 (Mina de plomo sobre papel, 47×32 cm. Subastado en Beaussant-Lefevre, Francia, 1991), *Étude de femme pour Le marché de Cauterets*, 1881 (Subastado en Beaussant-Lefevre, Francia, 1991) y otros varios estudios de temática pirenaica como *Étude pour Le marché de Cauterets* (Drouot Richelieu, Paris, 2004, Lote nº 49)

En este contexto es preciso situar una interesante obra de L'hermitte aparecida en el activo mercado internacional de las subastas de Arte y Antigüedades con título *Les contrebandiers espagnols* (Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm) – que, además del obvio interés que proporciona su argumento centrado en el mundo de los contrabandistas pirenaicos, como una incursión dentro de las temáticas españolas más genuinas del periodo, resulta una obra fuertemente expresiva de su característico modo de hacer, esa síntesis personal de las tendencias imperantes en el momento que la historiadora Gracia Dorel-Ferré describió como un ejercicio de integración entre el academicismo -aún triunfante en los salones oficiales- y la estética impresionista en franco auge entre los pintores más audaces del momento (DOREL-FERRÉ, 1998: 138).

No resulta extraño que L'hermitte integrara un argumento como el de los contrabandistas españoles dentro de sus intereses iconográficos en ese preciso momento de su evolución. El tema

contaba con una larga y fructífera tradición entre los pintores realistas franceses durante buena parte del siglo XIX; una tradición que se inicia ya en el romanticismo temprano y se prolonga durante todo el siglo a través de los pinceles de diferentes pintores que viajan a la frontera franco-española –la mayoría por razones de salud semejantes a las que atraieron a L'hermitte- y se interesan por la relictiva vida tradicional que, a diferencia de otros muchos lugares europeos, aún podía saborearse allí en aquella época. El relativo peso específico del sector altoaragonés deriva pues de su estratégica situación geográfica de vecindad con los afamados y concurridos centros termales de la zona (Eaux-Bonnes, Cauterets, Luchon, etc), donde la afluencia de señalados artistas es notable en momentos en que la tuberculosis hace estragos en toda Europa. La mera intuición de España extendiendo sus tierras al otro lado de los entornos montanos es capaz de estimular a determinados artistas a la ensoñación de “lo español”. La poderosa barrera de los Pirineos, que se diría físicamente infranqueable, no lo es para la imaginación de muchos creadores y viajeros que se dejan llevar por la idea de que “l'ardente Espagne est là derrière!” (La ardiente España está allí, detrás) según decían en *Le Béarnais*, 1842, p.105. A este respecto resulta muy significativo el caso de uno de los más insignes difusores de lo hispano en Francia, Alfred Dehodencq (1822-1882), cuya viva imaginación le lleva a construir, desde su retiro por razones de salud en el balneario pirenaico de Barèges, una imagen de España basada en lo mítico, que en los años posteriores no hará sino confirmar en sus incursiones reales por nuestro país (SÉAILLES, Gabriel, 1885). Muchos de aquellos artistas ni siquiera tuvieron que traspasar la misteriosa y sugerente tierra de nadie de la frontera, hallando sus temas de inspiración en el propio territorio francés entre la abigarrada población de los populosos balnearios franceses, o en las localidades próximas, donde la exótica imagen de los altoaragoneses venía siendo habitual desde tiempos antiguos por exigencias de los modos y ritmos de la vida montañesa.

Esta vida “exótica” estaba personificada en ciertos prototipos del mítico solar ibérico que proliferaban en la frontera al tratarse de un lugar de paso y de intercambios de personas, mercancías y, por supuesto, de experiencias. Casos de pintores más o menos ilustres como el Antoine-Ignace Melling (Karlsruhe (Alemania), 1763-¿1831), Adolphe Leleux (Paris, 1812-Paris, 1891), Camille Roqueplan (1803-1855), Eugène Delacroix (1798-1863), Eugène Devéria (1805-1865), Octave Pengüilly-L’Haridon (Paris, 1811-1870), Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868), Charles Landelle (1821-1908), Ernest Guillaume (1831-1870), Gustave Doré (Estrasburgo, 1832-París, 1883), Rosa Bonheur (1822-1899, acompañando a su amante Nathalie Micas), etc, lo demuestran. Todos ellos, visitantes ocasionales del espacio fronterizo, se interesaron en un momento dado por el personaje mítico del “Contrabandista” como paradigma de la vibrante y colorista vida popular altoaragonesa, dentro del interés general de focalizar su atención en la singularidad de estos habitantes de los Pirineos tan fuera de lo común a los que Marguerite Gaston denomina en su gran estudio de referencia sobre iconografía pirenaica “les heros montagnards” (Héroes montañeses), caracterizados por sus típicas vestimentas y unos modos de vida puros y ancestrales. (GASTON, 1975: 134)



[Salon de 1846. — Contrebandiers espagnols (Aragon), tableau par M. Adolphe Leleux.]

<p>Antoine-Ignace MELLING (Karlsruhe (Alemania), 1763-¿1831) <i>Cascade du Gave du Val de Gaube</i> <i>Voyage pittoresque dans les Pyrénées</i> <i>françaises et dans les departments</i> <i>adjacents,</i> Treuttel et Wurtz, Paris, 1826-1830. Plancha número 23.</p>	<p>AdolpheLELEUX (Paris, 1812-Paris, 1891)</p> <p><i>Contrebandiers</i> <i>Espagnols</i>(grabado por Edmond Hédouin) <i>L'Illustration.</i> <i>Journal Universel,</i> Paris, 11 de abril de 1846, tomo 7, p.88. Litografía 14 x 10 cm. <i>L'Artiste</i>, IV serie, Tomo VI, Paris, 26 de abril de 1846, 8ª livraison (entre las páginas 84 y 85)</p>
---	--

A diferencia de otros artistas, que prefieren otros enfoques más “literarios” sobre el tema, el argumento iconográfico propuesto por L’hermitte se ajusta en su formulación plástica a los límites precisos de esa “asepsia” tan suya que no se interesa por la transmisión de un mensaje, o por plantearse de alguna manera con una doble intención simbólica o reivindicativa, sino por captar sencillamente con la mayor “autenticidad” posible los detalles de la vida cotidiana de la ruralidad de su época, en consonancia con los valores integradores de la Troisième République, asentada en el consenso social. La búsqueda de la verosimilitud más absoluta orienta pues la descripción de un momento intrascendente en la vida de unos supuestos “contrabandistas” españoles que conversan amigablemente alrededor de una mesa, compartiendo un vaso de vino. Tal escena, captada posiblemente en el mismo Eaux-Bonnes, Barèges o Cauterets -donde resultaba habitual la presencia de tratantes de ganado y pastores procedentes del otro lado de la frontera- está protagonizada por dos

personajes ataviados a la aragonesa, sin ningún tipo de connotaciones sobre su ocupación o actividad, lo que lleva a pensar que la imposición del título resultaría una concesión a la larga tradición romántica precedente, que tendía a revestir a los tipos altoaragoneses, siempre llamativos y exóticos, con una especial aura “aventurera”.

Esta obra resulta muy significativa sobre la forma en que L'hermitte se movía con libertad en un espacio estético integrador que perseguía compaginar tradición y modernidad en un mismo nivel de importancia. La gran sobriedad con que se desarrolla la composición, estructurada en un equilibrado juego de simetrías, se conjuga con la gestualidad instintiva de los trazos que modulan delicados juegos de color, efectos de los que emana una fuerte impresión de espontaneidad, como bien advierte el historiador Henri Marcel, en su estudio crítico (MARCEL, 1905: 308).



<p>Léon L'HERMITTE (Mont Saint-Père, 1844-París, 1925)</p> <p><i>Les contrebandiers espagnols</i></p> <p>Óleo sobre lienzo. 55 x 46 cm</p> <p>Colección privada</p> <p>Proveniencia: taller del artista. Colección Charles y Sarah L'hermitte, 1925.</p> <p>Colección Sarah L'hermitte, 1945. Colección Suzanne Durand, 1969. Venta en el Hôtel Drouot de París el 6/06/1986 y posteriormente en Ader (París, 25/06/08). Lote nº 191. Precio de estimación 8.000-10.000 euros. Describe y reproduce esta obra (con el número 31): LEPELLEY FONTENY, Monique, L.A, 1991, p. 96</p>	<p>Léon L'HERMITTE (Mont Saint-Père, 1844-París, 1925)</p> <p><i>Le Toast Aragonais</i></p> <p>Zacharie ASTRUC, Les Alhambras</p> <p>Librairie Henri Leclerc, Paris, 1908 (Ilustración, p. 35)</p>
---	--

Dadas las idóneas condiciones del estilo de L'hermitte, muchas de sus obras pudieron transponerse con óptimos resultados a ciertos formatos monocromos que proliferaban en los proyectos editoriales del momento. Esta pintura en particular, fue grabada para ilustrar el poema *Toast Aragonais* integrado en el compendio *Les Alhambras* (Astruc, 1908, p.35) del poeta Zacharie Astruc (1837-1907). Hasta el propio Aragón llegó la noticia de la publicación del poema a través de la zaragozana *La Revista Aragonesa*, Nº 10, 1908, p. 88) que señalaba textualmente:

Sirva de muestra el siguiente soneto, que intitula Toast Aragonais, y donde, con buen vino de Cariñena, hace brindar á un baturro por la patria y por la virgen del Pilar, en un lenguaje harto superior, ciertamente, al que hablaba el mariscal Lannes, duque de Montbello

TOAST ARAGONAIS

*Je bois à toi, pays d'Espagne, aux anciens jours,
Quand l'Arabe chassé demandait grâce au glaive,
Fuyant la plaine immense et la dernière trêve,
Ecrasé sous nos poings, velus comme des ours.*

*L'Aragon veut ses fils plus fermes que des tours.
Je bois à toi, vieux sol où Charlemagne rêve,
Où la France laissa l'impériale sève:
Ses chariots guerriers sous nos talons plus lourds.*

*Dans tes muscles frémit le sang des rouges vignes
Sur ton coeur, l'hosannah des victoires insignes
Claironne allègrement et rend plus fiers nos pas.*

*Tes soleils, Aragon, sont l'or de nos trépas.
Gloire au Christ! Camarade, un toast à la patrie!
Buvons à la très-pure et très-vierge Marie!*

Como curiosidad, puede recordarse que en Zaragoza gustó tanto el poema, que el popular diario *Heraldo de Aragón* abrió un concurso para traducirlo, ofreciendo como premio al ganador un

ejemplar del *Petit Larousse Illustré*. Los lectores respondieron a la original propuesta remitiendo a la redacción múltiples traducciones, lo que demuestra la expectación que el tema suscitó, al menos en el ámbito aragonés (*La Revista Aragonesa*, Nº 10, 1908, p. 92)