

Trazos en la arena:

Una visión desde las técnicas,
los soportes y la conservación
de los dibujos

Eulalio Pozo

Restaurador. Especialista en papel

Pilar Pozo Barberá

Licenciada en Geografía e Historia



Fig.1 Joaquín Sorolla Bastida. *Barca en la playa* 1903-1904, Nº Inv. 10283

Trazos en la arena:

Una visión desde las técnicas, los soportes y la conservación de los dibujos

Visitar la exposición *Trazos en la arena* de Sorolla nos permite no solo disfrutar con algunos de los magníficos cuadros del pintor valenciano, sino que, además, nos brinda la oportunidad de adentrarnos en el proceso creativo del pintor, ya que no es habitual poder contemplar la obra de un artista junto con los dibujos, apuntes y bocetos preliminares que le han servido para llegar al resultado final del cuadro, algo que sí podemos admirar en esta exposición.

Como se ha dicho en muchas ocasiones, Sorolla fue un pintor infatigable, que fue pasando por diferentes etapas dentro de su trayectoria pictórica, con temas más costumbristas y sociales en sus inicios —dentro del gusto de la época— que, aun siendo buena su pintura, no le hacen destacar de otros pintores, hasta llegar a una pintura naturalista llena de luminosidad y sensaciones, donde la composición, el dibujo y el color le hacen diferenciarse de manera significativa del resto de los pintores españoles del momento. Fueron determinantes las exposiciones en varios países de Europa y en Estados Unidos, donde consigue un reconocimiento internacional casi inmediato de su pintura, tanto por la cercanía de los temas representados como por la técnica fluida y directa de sus pinceladas, más

acorde con el gusto europeo, lo que le dará una seguridad artística que se plasmará en sus obras.

Sus pinturas captan la esencia de su espíritu inquieto y a la vez familiar, donde las escenas del mar y sus gentes, junto a las de su familia, ocupan un lugar destacado. Sorolla es un pintor que domina las técnicas de dibujo y de pintura, que se caracteriza por la luminosidad de sus obras, la seguridad de los trazos y pinceladas, y la cuidada composición de las escenas de sus cuadros, creando el equilibrio propio de los grandes maestros de la pintura.

Pero no menos importante es su faceta de dibujante, quizá menos conocida para el gran público, donde nos encontramos con una producción cercana a los 10.000 dibujos. Sorolla tomaba apuntes de todo lo que le rodeaba y que captaba su atención, para dejarlo plasmado en un papel de forma rápida, pero cuidada, no dejando escapar ningún detalle en la composición, atrapando el instante, dotando a la escena de un marco invisible que nos hace centrarnos en lo que realmente le importa (Fig. 1).

La luminosidad y el movimiento que encontramos en sus pinturas de escenas de trabajo en el mar o de los juegos de los niños en las playas valencianas, se pueden percibir en sus apuntes y bocetos, dotando del máximo de información a los dibujos, donde podemos fácilmente apreciar el estado de la mar y deducir la fuerza del viento por el volumen que da a las velas izadas e hinchadas, o por el vuelo en la ropa de las mujeres, simplemente con los trazos sueltos y seguros del carboncillo, del lápiz grafito y en ocasiones ayudado por el clarión para dar los toques de luz. Sorolla realiza una pintura de sensaciones, y las transmite también en sus dibujos, a base de trazos realizados con la maestría de un pintor excepcional y la soltura de un dibujante tan excepcional como infatigable.

La mayoría de los dibujos expuestos en la exposición son apuntes.

El apunte (Fig. 2) es un dibujo espontáneo, de ejecución con trazos más o menos rápidos, donde aparecen notas de composición y detalles de un momento concreto, de una escena que ha captado la



Fig. 2 Joaquín Sorolla Bastida. *Sacando la barca* 1903, N° Inv. 10340



Fig. 3 Joaquín Sorolla Bastida. *Estudio para El baño o Viento de mar* 1899, N° Inv 15426

atención del artista y que no tiene por qué servir para una obra final.

También encontramos bocetos (Fig. 3), que se diferencian de los apuntes por la ejecución y por la finalidad que persigue el artista, ya que son dibujos preparatorios más elaborados, pensando en la composición, donde las figuras y demás componentes de la escena servirán para quedar reflejadas en la obra final.

Dentro de los bocetos se pueden distinguir dos tipos básicos, según las técnicas empleadas. En una primera fase de creación se utilizaría principalmente el lápiz y la aguada o solo aguada, lo que permite realizar después estudios de color. Y en una fase más elaborada tanto en composición como en color, se utilizarían técnicas de acuarela, a gouache y mixta.

Los apuntes y bocetos expuestos están realizados sobre papel continuo, con o sin verjura, con cierto satinado, grosor y color, utilizando principalmente el carboncillo, el lápiz carbón, el lápiz grafito, el clarión, la tinta, la aguada y el gouache.

La exposición de la obra de un artista, en este caso Sorolla, requiere dar una atención especial a la conservación de las obras durante la misma. Una exposición no significa simplemente tener un sitio donde poder admirar los cuadros, sino que las salas tienen que cumplir unas condiciones ambientales adecuadas de humedad, luz y temperatura, para garantizar la buena conservación de los cuadros. Nos parece interesante, por tanto, profundizar en el tema de la conservación de los dibujos, donde el tipo de papel utilizado como soporte artístico, las técnicas ejecutadas por el artista y el enmarcado de las obras, junto con las condiciones ambientales en las que están expuestas, juegan un papel muy importante.

EL PAPEL COMO SOPORTE ARTÍSTICO

En este apartado vamos a dar unas breves notas sobre la composición y fabricación del papel, que ayuden a comprender la importancia que tiene su elección como soporte del dibujo y de las técnicas a ejecutar.

El papel es una lámina delgada, hecha con pasta de fibras vegetales, blanqueadas o no, dispersadas en agua, que después se secan y endurecen por procedimientos especiales. La fabricación del papel ha ido evolucionando desde su invención en China, a comienzos del siglo II d. C., hasta nuestros días, pasando de una fabricación artesanal hasta una fabricación donde predominan los procesos mecánicos. El papel artesanal se caracteriza por ser de gran calidad (por su composición de lino, cáñamo y algodón) y por unas líneas translúcidas que deja la malla de alambre de la formadora sobre la que se levanta la pasta, llamadas *puntizones y corondeles* o *verjura*. Además, se caracteriza por no ser un soporte regular y no tener dirección de fibras.

En el siglo VIII unos prisioneros chinos introdujeron la industria del papel en la ciudad de Samarcanda (situada en la actual Uzbekistán), instalándose a finales de siglo una fábrica de papel en Bagdad y otra en Damasco. Las invasiones árabes por el Norte de África propagaron la nueva técnica de fabricación del papel, llegando

posteriormente a la Península Ibérica, desde donde pasará a Europa a través de Córdoba a mediados del siglo X. Pero fue en Italia donde se desarrollaron las mejoras en el proceso de fabricación y donde se inventó la filigrana o marca de papel, que servirá para identificar una buena manufactura y el origen de su elaboración (molino paplero español, italiano o francés). Se pueden distinguir dos grandes períodos en la fabricación de papel en Europa, dependiendo del tipo de papel obtenido: papel de trapos y papel de madera.

A finales del siglo XVIII se inventa el papel continuo en largas tiras de papel, con un espesor más regular y uniforme, que puede ser con verjura o no y de igual calidad al papel artesanal. La composición es esencialmente la misma que la del papel de la etapa artesanal (celulosa, agua y apresto), a la que se añaden otros componentes. Este papel tiene las fibras alineadas en la dirección en la que se mueve la máquina, y será en ese sentido transversal en el que se contraerá y dilatará de forma preferente. El desarrollo cultural surgido con la Ilustración y la aparición de los

primeros periódicos diarios en Europa hace que crezca la demanda de papel, haciéndose patente la falta de materia prima (trapos), por lo que se comienza a utilizar pasta de madera combinada con pasta de algodón o lino, obteniendo un papel de mayor o menor calidad según la proporción de los componentes utilizados.

En el siglo XIX se comienza a utilizar en su composición otro tipo de materias, como la pasta mecánica (desfibrado de madera). Los procesos de fabricación dejan las fibras cortas (por el troceado de los materiales) y llevan componentes perjudiciales (como la lignina, resinas, etc.), que son difíciles de eliminar en el proceso, por lo que se obtiene un papel de peor calidad. El papel obtenido puede ser liso, más o menos satinado, con color, llevar o no verjura y filigranas mecanizadas a imitación de un papel artesanal.

La invención del papel hará posible una verdadera revolución en todos los campos de la humanidad, ya que se convertirá en el soporte más utilizado, no solo para la expresión y transmisión de

ideas, sino también de imágenes. Conocer la composición del papel, soporte de su obra, es esencial para un pintor, no tanto por su conservación, sino por saber cómo se va a comportar en las distintas fases de ejecución de la obra. No es lo mismo utilizar un papel artesanal de lino y algodón (que no tiene dirección de fibras y que tiene un envejecimiento natural), que un papel industrializado (de principios del siglo XIX hasta nuestros días), en el que sus propios componentes llevan la degradación en sí mismos, pudiéndose llegar a acelerar el proceso en condiciones medioambientales adversas a su conservación.

Podemos distinguir unos valores intrínsecos y extrínsecos en el papel, que lo harán más adecuado para cada una de las técnicas, y de los que dependerá su mejor o peor conservación:

- **Intrínsecos:** son aquellos determinados por la calidad del soporte utilizado (grosor, satinado, porosidad, con verjura o sin ella, acidez, etc.).

• **Extrínsecos:** por el medio en el que se encuentre expuesta la obra, ya que unas malas condiciones medioambientales favorecerán el proceso de deterioro tanto del soporte como de la técnica (contracciones del soporte –serán menores en los papeles hechos a mano porque no tienen dirección de fibra en su manufactura-, grietas, manchas, pérdida de tonalidad de los colores, etc.); y por la incompatibilidad de los materiales empleados, como sería la utilización de una técnica en un soporte no adecuado, por ejemplo, utilizar óleo en papeles, dado que la oxidación del aceite deja mancha alrededor del pigmento y provoca que las fibras del soporte se deterioren. Como veremos más adelante, en este apartado tendríamos que tener también en cuenta otros condicionantes dentro del ámbito de la conservación de las obras, como es la manipulación, el polvo o la suciedad del ambiente, los adhesivos, etc. Lo recomendable es preservarlas de una manipulación no adecuada por medio de montajes que estén libres de acidez en los soportes donde van colocadas las obras, protegidas con cristales especiales que las preserven de la

luz y con unas óptimas condiciones de humedad y temperatura.

TÉCNICAS Y SOPORTES DE DIBUJO

Un artista necesita conocer los componentes básicos de las técnicas de dibujo y, sobre todo, saber cuál es el comportamiento en el soporte de papel, ya que, como hemos dicho anteriormente, el resultado final de su obra dependerá de la correcta adecuación entre ambos.

Al hablar de técnicas de dibujo podemos distinguir dos tipos: técnicas en seco, entre las que se encuentran el lápiz grafito, el lápiz carbón, el carboncillo, los lápices de colores, la sanguina, el clarión y el pastel; y técnicas que necesitan agua y pincel para ejecutarlas, como son las tintas (sepia, china, etc.), la acuarela y el gouache.

También existen varios tipos de soportes de papel, distinguiéndose por su grosor, grado de porosidad, satinado, si tienen verjura o no, etc., dependiendo su uso, normalmente, de lo que las diferentes técnicas requieran en cada



Fig. 4 Lápices de grafito de distintas durezas

momento. Por lo general, en esta exposición encontramos que los papeles utilizados son adecuados para las técnicas empleadas, si bien a lo largo de su trayectoria artística, el pintor utilizó papeles de diferentes calidades, como cartas de menú de restaurantes en sus viajes por Estados Unidos u otros tipos de papel de mala calidad por su fragilidad y acidez, que no eran los más adecuados, pero que obedecen normalmente a la espontaneidad del pintor al dibujar fuera de su taller, donde no tiene los materiales adecuados, utilizando

por tanto el soporte y la técnica que tiene en ese momento a su alcance.

Técnicas en seco

Durante la etapa de aprendizaje de cualquier artista, el carboncillo y el lápiz grafito son las técnicas más utilizadas, ya que ofrecen la facilidad de poder rectificar.

El lápiz grafito (Fig 4) se caracteriza por ser de un mineral de color negro y lustre metálico, que en función del tratamiento de fabri-

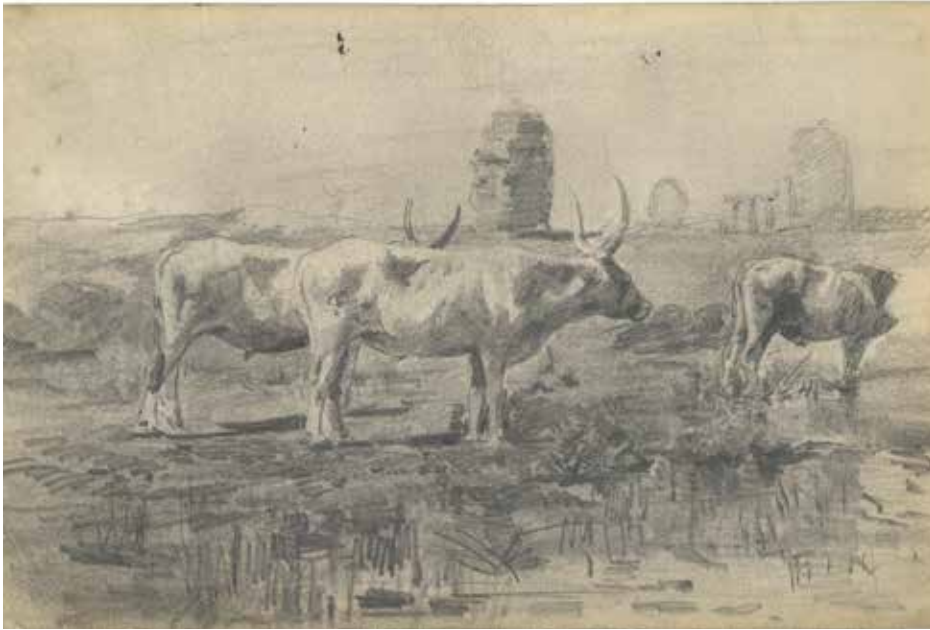


Fig. 5 Joaquín Sorolla Bastida. *Bueyes en el campo* 1882-1887, Nº inv. 10534

cación puede ser más duro o más blando, proporcionando al artista una libertad de movimiento por medio del rayado más o menos fuerte y un detallado más preciso, que sería más difícil de conseguir con otra técnica, lo que le convierte en el material más utilizado.

Según sea mayor la proporción de grafito que de greda tendremos un lápiz más blando, que tiene como resultado un rayado más grueso y de un negro más intenso, pero también más fácil de borrar. Un lápiz con mayor proporción de

greda es más duro, y deja un marcado plateado característico de la insistente ejecución, siendo también más difícil de borrar. Este tipo de técnica requiere un papel liso, con cierto grado de satinado y porosidad que permitirá una mejor ejecución y el agarre del grafito. Un ejemplo ilustrativo lo tenemos en el dibujo acabado *Bueyes en el campo* (Fig. 5), realizado sobre papel continuo satinado, de color blanco. También utiliza esta técnica en el boceto *Pescadoras en la playa* (Fig. 6), ejecutado sobre papel continuo satinado,



Fig. 6 Joaquín Sorolla Bastida. *Pescadoras en la playa* 1905-1909, Nº Inv. 13124

de color crema claro.

El carboncillo (Fig. 7) se obtiene mediante un proceso de carbonizado de pequeñas ramas de brezo, sauce u otra madera ligera. Es una de las técnicas más antiguas. Podemos encontrar carboncillos finos o gruesos, más o menos largos, que nos darán resultados diferentes, por lo que es normal disponer de dos o más carboncillos de diferentes grosores y longitudes. Los carboncillos finos permiten detallar mejor el dibujo y realizar perfiles, por lo que se suelen utilizar para

dibujos de pequeño formato. Los carboncillos más gruesos sirven para cubrir superficies mayores y fondos (conocidos como “dibujos a toda mancha”), siendo los mejores aquellos que dejan un negro intenso con aspecto aterciopelado. A la hora de elegir un carboncillo nos tenemos que fijar si presenta algún nudo o defecto en su carbonizado, ya que puede rayar el soporte de papel. Para esta técnica el papel debe presentar cierta rugosidad, para permitir un mejor agarre del carboncillo en el trazado o en el difuminado. El tono



Fig. 7 Carboncillos de distintos grosores

puede ser blanco o de otros colores, pasando del crema a verdosos o azulados, según requiera el artista. Si se quieren acentuar luces o medios tonos sobre papel blanco podemos utilizar para matizar gomas maleables, difuminos, trapos o incluso los dedos. En los papeles a color el clarión (tiza o pasta hecha de yeso mate y greda que se puede utilizar como lápiz o bien como barra), tiene un papel muy importante para resaltar luces o efectos de claroscuro que quiera destacar el artista. En la exposición podemos ver varios ejemplos

de «dibujo a toda mancha», entre ellos, el boceto *Después del baño* (Fig.8), donde utiliza el carboncillo de esta forma, resaltando la toalla mediante toques de clarión, y donde una simple mancha roja, posiblemente hecha a sanguina o guoache, nos podría indicar que se trata de una niña.

El lápiz carbón se obtiene con pigmento negro de humo mezclado con aglutinante como base, y según sea su composición, podrá dejar un trazado más o menos intenso, y producir negros profun-

Fig. 8 Joaquín Sorolla Bastida. *Después del baño* 1905

dos, ricos y de texturas aterciopeladas. Se suele utilizar este tipo de lápiz para dibujos de formato pequeño o medio, ya que requieren un trazo más conciso y puntual. Es usual compaginar el uso del lápiz carbón y del carboncillo en los dibujos de pequeño formato, utilizando el primero para trazar las líneas preliminares y cierto sombreado, y el trazado más amplio se haría con un carboncillo fino. Podemos apreciar esta técnica en el apunte *Pescador limpiando una nasa* (Fig. 9), realizado en papel continuo de color crema.

Técnicas de tinta y aguada

(Fig. 10). Desde muy antiguo las tintas han sido las técnicas más utilizadas tanto para la escritura como para el dibujo, principalmente la tinta china y la tinta sepia. En la composición de las tintas antiguas intervienen diferentes componentes que determinan su color, calidad y propiedad. Son sustancias constituidas por pigmentos de origen natural o artificial, que se componen de colorante o elementos tintóreos que proporcionan el color característico de la tinta. Desde el punto de



Fig. 9 Joaquín Sorolla Bastida. *Pescador limpiando una nasa*, 1895, N° Inv. 11722

vista de la conservación, podemos decir que una tinta es estable o inestable según sea susceptible de alterarse o incluso deteriorarse, pudiendo dañar también al soporte.

La tinta china o de carbón es considerada la más estable, debido a que su colorante básico es el carbón (sustancia inalterable ante los ácidos, así como por la luz, agua y factores microbiológicos). Su alteración solamente puede atribuirse a la pérdida de propiedades mecánicas del aglutinante

utilizado. Al contrario, la tinta de sepia es más inestable. La auténtica tinta de sepia está obtenida del molusco *Sepia officinalis*, cuyo extracto contiene sustancias minerales y orgánicas insolubles en agua, y no directamente del líquido negruzco que segregan ciertos moluscos cefalópodos marinos (sepia, jibia, calamar, etc), ya que esta sustancia no presenta características idóneas como auténtica tinta, a pesar de su condición tintórea. Los dibujos realizados mediante estas técnicas se pueden clasificar, a su vez, en dibujos a plumilla, y dibujos



Fig. 10 Tinta china, plumilla, y pincel para aguada

a plumilla y aguada (uso del agua para dar más fluidez a la tinta).

Uno de los aspectos más positivos de los dibujos a plumilla o plumilla y aguada es su inmediatez, en la que por medio de la presión quedará reflejada una ejecución del trazo más o menos seguro. Los dibujos realizados en estas técnicas reflejan la personalidad del autor.

En los dibujos a plumilla, realizados con líneas finas y gruesas, se conseguirán sombras y medias tintas mediante un rayado más o

menos uniforme, quedando como luces o claros según sea el tono del papel. En los casos en los que el papel sea de un tono oscuro, las luces y los matices se pueden realzar con blanco. Antiguamente se hacía con albayalde (carbonato básico de plomo), teniendo ejemplos en grandes artistas del siglo XV y posteriores.

La aguada con pincel y tinta servirá para reforzar o resaltar zonas que se quieran destacar en el dibujo. Es aconsejable que para ambas técnicas el papel sea aprestado,



Fig. 11 Joaquín Sorolla Bastida. *La llegada de las barcas, Jávea* 1905, Nº Inv. 10235

liso o satinado, donde la tinta fluirá con mayor facilidad. Un papel que tenga poco apresto puede resultar absorbente y hacer que la tinta se corra.

En el caso de la plumilla y aguada además se deberá tener en cuenta escoger un papel con cierto grosor para que no se ondule una vez seco. Estas técnicas requieren una destreza por parte del artista, ya que hay que tener sumo cuidado con las gotas y borrones que pueden manchar el dibujo durante el proceso de ejecución. Podemos ver

un ejemplo de técnica de plumilla seca con toques de aguada en el boceto para *La llegada de las barcas, Jávea* (Fig. 11), realizado sobre papel continuo satinado de color ahuesado.

La composición de gouache se consigue a base de pigmentos aglutinados con goma arábiga y otros componentes, entre ellos la glicerina, por lo que resultan más solubles que la acuarela. Sus colores son más planos y la capa de color es más espesa. Son colores con cuerpo que, por la opacidad



Fig. 12 Joaquín Sorolla Bastida. *Barcas y bueyes* 1908, Nº Inv. 9235

que les da el blanco en su composición, admiten correcciones superponiendo unos sobre otros. Esta pintura y técnica tiene una apariencia de aspecto mate, que variará según el tratamiento del artista.

Los soportes de papel serán de un cierto grosor para permitir la superposición de colores que pueda llevar y, a diferencia de las acuarelas, pueden ir del color blanco a tonos oscuros, ya que los claros o luces se realizan con blanco. La técnica a gouache va bien en obras de formato medio, como es

Barcas y Bueyes, 1908 (Fig. 12) o para cubrir pequeñas zonas muy localizadas en obras de mayor formato.

Se puede utilizar acuarela y gouache conjuntamente, resultando lo que se conoce como una técnica mixta.

A parte de las técnicas mencionadas anteriormente que están en la exposición, queremos mencionar aquellas que Sorolla también desarrolló con maestría, pero que no están representadas en esta exposición, como son:



Lápiz carbón y clarín

Los lápices de colores. Se fabrican de forma similar a los de grafito, pero su mezcla comprende pigmentos con relleno de tiza, calco, caolín y un material aglutinante.

A la hora de elegir los colores debemos tener en cuenta que no todos los colores se comportan igual ante la luz, ya que esta los deteriora.

El soporte utilizado suele ser normalmente papel satinado y en colores claros —blancos o gama de cremas—, para que los colores resalten más. El color se da a base de veladuras superpuestas, evitando con este sistema los brillos.

La sanguina es un material que puede encontrarse en barra o en lápiz y que se distingue por su color rojizo, ya que su composición es a base de pigmento ocre rojo, óxido de hierro y un aglutinante para dar consistencia a la barra. Se utiliza de forma similar al carboncillo, aplicándose a mano alzada en gran formato y a lápiz en dibujos de pequeño formato. La sanguina en barra proporciona resultados espectaculares, según cómo se trabaje el grado de presión, se consiguen dibujos muy luminosos y cálidos. Fue una téc-

nica muy utilizada por grandes artistas del Renacimiento, y se sigue utilizando en nuestros días. El soporte debe tener cierta rugosidad y, a ser posible, color natural.

Los colores al pastel son pigmentos aglutinados con varios componentes, entre ellos la goma arábica, y según su composición pueden ser blandos o duros. El papel debe tener cierta rugosidad y consistencia para que el pigmento impregne los pequeños poros, lo que dará lugar, mediante una ligera frotación con el dedo o con difumino, al fundido o matizado de varios colores, consiguiéndose así diferentes planos y volúmenes a base de contrastes de luces y sombras remarcados por tonos puros, en los casos que el artista considere conveniente. La tonalidad del papel queda a elección del artista, según la obra que quiera representar. Para un retrato pueden ser papeles más ocres, de mayor o menor intensidad.

Las acuarelas son pigmentos aglutinados con goma arábiga, que necesitan como medio de disolución el agua y el pincel. Se caracteriza por sus veladuras limpias y claras, que se pueden superponer unas a otras hasta conseguir los tonos o calidades deseadas por el artista. Al igual que en la técnica anterior, se necesita cierta inmediatez en su ejecución, ya que una acuarela insistida e intentando remediar errores resultaría sucia de color.

Dentro de esta técnica podemos encontrar dos sistemas:

- En seco: cuando se realiza directamente sobre el papel. En este sistema los papeles deben tener cierto apresto (dependiendo del grosor del papel), lo que permitirá que el agua con el pigmento corra mejor, aunque con el riesgo de que puedan quedar chorretones si el soporte no está adecuadamente puesto para su ejecución; a veces se hacen a propósito sin importar el resultado final.

- En húmedo: cuando se moja o humedece toda la superficie del soporte para que los colores se

esparzan al ser absorbidos por las fibras del papel, consiguiendo así tonos de fundido de colores y efectos que con el otro sistema sería imposible. El tipo de papel debe tener cierto grosor y apresto necesarios para esta técnica (existen muchos tipos en el mercado). Esta técnica, utilizada en papeles no adecuados, contrae la obra y deforma el soporte, debido a las ondulaciones que crea el agua, tanto al darlo directamente, como al secarse. Por eso es tan importante tener en cuenta la dirección de la fibra del papel, distinguiendo lo que es un papel hecho a mano (que no tiene dirección de fibra) de un papel industrial (que tendrá las fibras alineadas en una dirección).

En los dos sistemas, las luces o claros serán los de la base del papel. Sorolla fue un pintor incansable, que pintaba en cualquier momento, según su atención reparase en alguna escena interesante. No importaba que estuviera tomando un café o sentado en la playa con su familia, llevaba siempre un cuaderno de dibujo, formado por varios cuadernillos cosidos, que le permitía tomar apuntes de escenas, principalmente de playa,

donde podía realizar los estudios de luz natural que tanto le interesaban, y donde la gente de la mar aparecía en sus quehaceres diarios, recogiendo las redes, amarrando las velas, cargando los cestos de pescado, etc., apareciendo las pescadoras incluso en su faceta de madres. Sorolla pinta siempre escenas agradables, tanto para él como para el espectador.

Parecía que Sorolla quería atrapar esa realidad que le rodeaba para plasmarla en un papel en el menor tiempo posible, donde nada de lo que le llamaba la atención escapase a su magnífico encuadre visual, uno de los rasgos desarrollados junto con el de la iluminación desde sus inicios como

ayudante del fotógrafo Antonio García Peris (quien se convertiría en su suegro en 1888), donde la composición de la escena es tan importante, guiando la vista del espectador a lo que a él le interesa. «Su pasión por la luz y sus efectos se acrecentó, y el haber estado acostumbrado a mirar a través de un objetivo es, sin lugar a dudas, una razón de la visión fotográfica en la composición de muchas de sus obras». Con trazo firme, pero ágil, con la seguridad que da haber realizado miles de dibujos a lo largo de su carrera, podía dibujar figuras femeninas con unos trazos sinuosos sin apenas levantar el lápiz, pudiéndose apreciar incluso el volumen de las faldas o el movimiento de los pañuelos.



Fig. 14 Joaquín Sorolla Bastida. *Esperando la pesca* 1902-1907, N° Inv. 10335

Sorolla se siente cercano a los hombres y mujeres que le sirven de modelo, que siente la luz del sol que se refleja en el baño de los niños y que percibe el viento que hincha las velas de las barcas. Con la mínima esencia en algunos casos es capaz de transmitir al espectador esa impresión de forma clara, sin artificios. Podemos observarlo, entre otros dibujos, en el boceto *Esperando la pesca* (Fig.14), realizado con lápiz grafito sobre papel continuo satinado.

UNA VISIÓN DE LA EXPOSICIÓN

Una vez que hemos revisado las diferentes técnicas y los tipos de papel, en la vitrina-expositor que encontramos en la primera sala de la exposición podemos ver de una forma muy ilustrativa los materiales utilizados por Sorolla. Como ya hemos comentado anteriormente, durante su larga trayectoria artística, solo frenada por su enfermedad, Sorolla pudo experimentar con todas las técnicas y los tipos de papel que tuvo a su alcance, desde hojas de cuadernos de dibujo que llevaba siempre

consigo y que solía adquirir en sus viajes a Europa, hasta papeles cuyo uso normal no era para dibujo, pero que le sirven en un momento dado para tomar apuntes de una escena que capta su atención.

La mayoría de los dibujos que conocemos están en papel continuo, que podía cortar en trozos regulares o en diferentes tamaños según requiriera el dibujo. Pero también utilizó papeles de varias tonalidades, como el papel bristol, que se caracteriza por su grosor y por su color grisáceo, y que, según la finalidad que le quiera dar el pintor, destacará con sutiles toques de clarión, dando luminosidad a la escena. Un ejemplo lo tenemos en el apunte para *Comiendo en la barca* (Fig.15), donde utiliza lápiz carbón para dibujar la escena con trazos sueltos, y utiliza toques de clarión en los sombreros y parte de la vela, dando luminosidad al conjunto. Está realizado sobre papel bristol tipo cartulina, de color gris verdoso.

A continuación trataremos puntos esenciales a tener en cuenta al exponer las obras, como son el enmarcado y el desmontaje, junto



Fig. 15 Joaquín Sorolla Bastida. *Comiendo en la barca*, 1898. N°Inv 13292

con unas recomendaciones generales para la conservación de las obras en papel.

ENMARCADO

Los dibujos de la exposición están montados en passe-partout, siguiendo las recomendaciones generales de conservación. Algo muy importante que tenemos que tener en cuenta en el montaje de una obra es que los marcos deben ser siempre un complemento de la misma, no deben captar la atención inicial del visitante porque la desviarían de lo que verdaderamente importa, es decir, del dibujo o de la pintura, algo que está conseguido en la exposición.

A modo de información sobre el montaje de obras, podemos decir que las causas de alteración más frecuentes de las técnicas artísticas en obra sobre papel, como consecuencia de una manipulación, montaje y enmarcado inadecuado de este tipo de obras, suelen ser:

- El uso de segundos soportes en materiales contraindicados, como madera y cartón con fuerte grado

de acidez, utilizados con frecuencia en los passe-partout y en las traseras de las obras, como son los contrachapados en madera, el cartón de madera prensado o el cartón corrugado, entre otros, que en unas condiciones no adecuadas pueden acelerar su propio proceso de deterioro, así como el de los materiales que estén en contacto con ellos. Es frecuente encontrar marcas dejadas por la ventana del passe-partout que enmarca la obra u otras marcas provocadas por el propio segundo soporte, que si es de madera puede dejar sobre el papel la impronta de los nudos y las vetas.

- La utilización de adhesivos y cintas autoadhesivas de diversos tipos, inadecuadas en la mayoría de los casos, que siempre provocan un alto grado de deterioro por su composición química. La cinta autoadhesiva transparente deja unas manchas grasientas que traspasan del reverso al anverso de la obra. La cinta de embalaje aunque no suele traspasar el soporte, una vez que ha perdido adhesión deja cierto relieve de materia adhesiva sobre la superficie de la obra. La cinta de doble cara, los

papeles o cintas engomadas y las colas polivinílicas también ocasionan problemas semejantes.

- El mal uso de elementos metálicos, como clavos o chinchetas, utilizados para fijar las obras a su montaje, para exponerlos o simplemente colgarlos, provoca numerosos deterioros.

- Otra de las causas de alteración más importantes es la decoloración del soporte por efecto de la luz. La foto-oxidación, dependiendo de la técnica en la que esté realizada la obra y de la composición de su soporte, del tipo y de la calidad del papel ante el que nos hallemos, puede, además de decolorarlo, acelerar las alteraciones causadas por los motivos anteriormente vistos.

En relación con esto, uno de los deterioros más frecuentes en las obras enmarcadas con passe-partout, corresponde a la oxidación del papel en la zona de la ventana, que dejaría ligeramente oscurecida toda la superficie, dejando más clara la parte del borde solapada por el cartón passe-partout.

Todas estas causas de deterioro,

fruto de un montaje o enmarcado inadecuado, pueden verse potenciadas por unas condiciones adversas de conservación. Es decir, la humedad, la temperatura y la luz son agentes determinantes a la hora de analizar las causas de alteración, el estado de conservación y las propuestas de intervención de las obras para su restauración.

Los cambios bruscos de humedad y temperatura, por ejemplo, pueden dar lugar a deformaciones del soporte o acentuar las causadas por el montaje. En ocasiones la humedad provoca manchas, dando lugar a la aparición de hongos en casos extremos.

Hay que tener en cuenta, por tanto, que va a ser la técnica y las características del soporte de cada una de estas, las que van a determinar tanto las propias alteraciones como los tratamientos de restauración pertinentes en cada caso. De ahí la importancia de elegir en cada momento los materiales y montajes más adecuados.

Para dar una mayor información al visitante de la exposición, a continuación nos detendremos

en varios tipos de montajes que pueden ser adecuados para diversas obras, según sus dimensiones. Para obras de tamaño pequeño o mediano y que además se desee ver el anverso, se pueden utilizar unas bisagras de papel japonés adheridas a la obra y al soporte con un adhesivo al agua fácilmente reversible (metilcelulosa). En caso contrario, se puede adherir la obra a cartón neutro con unos leves puntos del mencionado adhesivo.

Si se prefiere que la obra no vaya adherida directamente, lo más adecuado es el uso de pequeñas pestañas o esquineras de tereftalato de polietileno (mylar) para sujetar la obra, lo que permite su fácil desmontaje.

Por último, describir dos tipos de montaje que tienen demostrada su eficacia para obras que poseen especiales características:

- Para obras de grandes dimensiones y aquellas de menor tamaño realizadas en papeles de escaso grosor y, por ello, tendentes a la deformación por causas ambientales, se procede a laminar la obra manualmente con un papel japo-

nés fino, dejando un margen alrededor de los bordes de la obra. A continuación se coloca sobre un soporte rígido neutro, adhiriendo solamente dichos márgenes. El adhesivo a emplear dependerá de las dimensiones de la obra y la capacidad de adhesión que requiera. El resultado radica en que la obra no quede en ningún momento adherida directamente al segundo soporte, permitiendo su fácil desmontaje.

- Para obras realizadas por anverso y reverso, como ocurre en algunos dibujos, e incluso con bordes irregulares, la propuesta se basa en hacer un montaje sobre el cual el dibujo queda suspendido, sujetándose los bordes por ambas caras con una pestaña de papel japonés de 2-3 mm. dependiendo del grosor de la obra. El resultado se puede exponer entre dos ventanas de passe-partout, permaneciendo visible por ambas caras.

Con el fin de evitar problemas como los expuestos, se propone el uso de montajes que garanticen una correcta conservación. Para ello es imprescindible:

- En primer lugar, usar cartones

de máxima calidad, no ácidos (cartón museo), tanto para los passe-partout como para las traseras o segundos soportes que están en contacto con las obras.

- Emplear para su adhesión colas al agua fácilmente reversibles.

- Recurrir a cristales especiales que filtren los rayos ultravioletas. Es aconsejable que en los enmarcados la obra se pueda ver en toda su dimensión, es decir, mostrando los bordes del papel o del soporte, tanto desde el punto de vista estético como en el de su conservación, evitando los problemas de huellas dejadas por las ventanas del enmarcado del passe-partout. Para ello habría que dejar una calle o pequeño margen entre los bordes de la obra y el passe-partout. Además, el empleo de este es aconsejable para que la obra no esté en contacto directo con el cristal que se vaya a usar para su enmarcado, debiendo ser, por tanto, de un grosor adecuado.

En los casos en los que no sea recomendable montar ciertas obras con passe-partout, como por ejemplo, dibujos a pastel u

otros tipos de obras, para evitar el contacto con el cristal se pondrán entre este y la obra unas tiras de cartón neutro o cartón pluma de cierto grosor y de un ancho que no sobresalga del junquillo del marco, consiguiendo de este modo una visión completa de la obra.

Por último, tal como se ha indicado anteriormente, reviste una gran importancia para su conservación, que las obras, enmarcadas o no, se conserven en unas condiciones ambientales adecuadas de humedad, luz y temperatura.

DESMONTAJE

Una vez terminada la exposición, se quitan los marcos y se guardan los dibujos, a ser posible de las mismas dimensiones, en planeros o en cajas de cartón no ácido, en un número no superior a 7 dibujos o los que se consideren convenientes para que no sea un peso excesivo y sean manejables. En el caso de que sean almacenados en planeros, los dibujos deben estar guardados entre carpetas passe-partout del mismo formato para que puedan apilarse sin que

haya lugar a deformaciones en la conservación, aunque los dibujos sean de diferentes medidas, protegiéndolos con un papel fino neutro entre ventana y dibujo. Este tipo de conservación es el más apropiado para los dibujos realizados con técnicas muy susceptibles al roce, como son el carboncillo, el pastel, la sanguina, etc., pudiendo encontrar algunos casos de cuadernos trabajados con estas técnicas en los que los dibujos se han transmitido a la trasera de la hoja anterior por no haber tenido esta precaución.

DATOS DE CONSERVACIÓN DE LAS OBRAS EN PAPEL

Las recomendaciones generales para la custodia y almacenamiento de documentos gráficos son las siguientes:

- Humedad Relativa (H.R.) entre 40 y 60%
- Temperatura entre 18-21° C.
- Iluminación máxima entre 50-100 Lux, siempre de forma indirecta.

- Atmósfera exenta de polvo y agentes químicos.
- Aireación permanente o controlada.

CONCLUSIÓN

Finalmente, podemos decir que la exposición TRAZOS EN LA ARENA tiene unas dimensiones adecuadas para realizar la visita, donde encontramos las obras de Sorolla expuestas en cuatro salas mediante una cuidada y equilibrada composición de dibujos y de pinturas en las paredes que no da sensación de agobio, con una iluminación muy apropiada, creando así un ambiente agradable e íntimo en las salas, lo que transmite al visitante una sensación acogedora mientras se ven las obras. Así mismo, la vitrina-expositor de materiales que el visitante encuentra en la primera sala es un complemento muy acertado para salir de la exposición con una idea muy completa sobre los dibujos de Sorolla.