

La pintura de Isabel Quintanilla (I)

Por M.^a Dolores RUIZ DE LACANAL Y RUIZ-MATEOS

Cita con la realidad de Isabel Quintanilla (1)

Isabel Quintanilla vive y trabaja actualmente en Madrid; su estudio, situado en un barrio tranquilo de viviendas unifamiliares y de calles desordenadas por disposición, aunque ordenadas por su denominación: Calle Primera, Segunda, Tercera, está enclavado en las afueras de Madrid. Y digo «en las afueras» porque en Madrid todo queda demasiado lejos, especialmente para quien está acostumbrada a los límites precisos de un pueblo costero.

El taller, compartido con su marido, el escultor Francisco López Hernández, y a ratos con Franchesco, su hijo, es amplio, de dos plantas y lleno de luz, mucha luz.

Vaciados, trozos de obras en cera o escayola, cuadros, barro, pinceles, botes, espátulas y toda suerte de obras, materiales e instrumentos surgen por cualquier parte del taller, con el orden desorganizado y espontáneo que el uso diario les impone. Libros, recortes de revistas y algunas fotografías pegadas en las paredes completan su ambiente tranquilo y sin artificio.

Compruebo encantada que en este estudio de la calle Primera está y vive todo, todo lo que existe de objetivo, extraordinario y real en la obra de Isabel Quintanilla y todos los datos que necesito para hacer su biografía.

«La puerta está abierta» –invitándonos a entrar–, «El jardín» y «La higuera». «Es invierno». Maribel, sencilla, acogedora, trabaja en un retrato... y al fondo el limonero... «La nevera»... «Un bodegón de tinto y queso» (2).

La tarde declina. Se habla de tesis. Imposible, me dice... Alemania, «el señorito» (3). Paco me anima. El álbum de fotos. Catálogos...

Miro a mi alrededor: hay un «Mar», en «El suelo», debajo de la ventana, infinito e inmenso, preparado para partir a otras tierras. Veo dos «Vasos con flores» marchitas, los miro y no sé cuál se mira en su imagen especular. ¿Cuál es más real?, me pregunto... y me digo, mientras que unas siguieron marchitándose hasta confundirse con el polvo y ser hoy apenas un recuerdo, las otras permanecen en su existencia extraordinaria, siempre flores, siempre marchitas, siempre a punto de morir en un momento detenido, eterno.

(1) Encuentro con Isabel Quintanilla y Francisco López Hernández. Madrid. Noviembre de 1982.

(2) «El jardín», «La higuera» o «La puerta abierta» hacen alusión, en el texto, tanto a los objetos y situaciones que vi y aprecié en aquel encuentro, como a los objetos y espacios realísticamente pintados de su producción artística. El lenguaje presentado es descriptivo, de frases cortas, apenas un nombrar, que responde a los que en literatura se conoce por un lenguaje realista (B. Brecht, p. e.). Lenguaje que intenta resaltar el carácter extraordinario de su realismo artístico y la confusión que entraña y provoca la realidad representada y la vista o vivida.

(3) E. Wuthenow: Galería Brockstedt. 2 Hamburgo 13. Magda. Ienestrasse II. Alemania.

Y Maribel:

Una vida cotidiana, sin grandes fechas que señalar porque las fechas importantes en la vida de Isabel Quintanilla no las determina el calendario o las distinciones oficiales, sino la percepción subjetiva del tiempo que mide su propia sensibilidad. Con ella, ha medido cada gesto, cada objeto, luz, suceso o momento y lo ha recreado en un mundo objetivo y atemporal.

Podemos decir que no hay otro «curriculum vitae» de Isabel Quintanilla que su propia producción artística; como no hay fechas importantes que señalar sino aquellos momentos que fueron recogidos en ella...

Y es que, en la base de su realismo artístico, ésta es su vida (4). En su obra, la realidad vivida y la pictórica se confunden hasta el límite de llegar a una ecuación casi metafísica por la que la pintura llega a ser más real que la realidad misma.

Ningún capítulo dedicado a la biografía de nuestra pintora, escrito por mí, superaría a aquella que está descrita, detallada y objetiva, en su pintura. Su obra es biografía.

Por ello, y siguiendo la idea de Benedetto Croce, quien dice que «lo importante del artista es su personalidad estética y no la empírica» (5) omito el capítulo que metodológica y tradicionalmente se conoce por biografía para pasar a estudiar su formación y evolución estética y artística, que no es otra cosa que hacer un recorrido por su vida, dedicada como lo está a la pintura. Para pasar luego a hacer una lectura de su obra pictórica, en la que de nuevo se pondrán de manifiesto los avatares cotidianos de su vida y el espíritu que la anima.

Formación artística y evolución estética

Isabel Quintanilla Martínez nació el 22 de julio de 1939 en Madrid. España, recién pasada la Guerra Civil, entra en el período de la Posguerra; años de aislamiento y retroceso para el arte español, en los que se impone «un arte oficial, grandilocuente y falsamente realista» del que no saldrá hasta una década más tarde, al aparecer movimientos artísticos que fructificarán en un arte nuevo (6).

En este contexto debemos situar los primeros pasos en el camino del arte de nuestra pintora. Su formación artística comienza a la temprana edad de 12 años, en la Escuela madrileña de doña Trinidad Torres: «Iba allí —declara Isabel— después de salir del colegio. Ella me enseñó los fundamentos» (7).

Su madre, en estos difíciles años de la posguerra, alienta a la artista a desarrollar sus incipientes inquietudes; para esto, tras la muerte del padre,

(4) Declaraciones de Isabel Quintanilla y Francisco López Hernández para Peter Sager y su libro: *Nuevas formas de realismo*, Madrid, 1981, p. 232.

(5) Kris, Ernst, y Kurz, Otto: *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 25.

(6) En otro trabajo, «Raíces del Realismo español contemporáneo. Desarrollo del Realismo artístico del siglo XX», expongo más detenidamente las características de este período y la bibliografía utilizada para su estudio. De ésta reseñamos: Aguilera Cerní, V.: *Panorama del Nuevo Arte Español*, Madrid, 1966.

(7) Entrevista personal con Isabel Quintanilla. 12-II-82.

también pintor, comienza a coser para la calle, gesto que ha sido recogido en dos de sus obras más conocidas: «Homenaje a mi madre» (1970-1) e «Interior de casa» (1978) (8). En ellas, el objeto, fiel de los esfuerzos y desvelos maternos, evoca con su objetiva presencia la ausencia del ser querido (9).

No podemos estar de acuerdo con E. Wuthenow, quien, en el prólogo de un catálogo de una exposición de la obra de Isabel Quintanilla, expresa que «era una niña prodigio» (10), término que además de no hacerle justicia, no se ajusta en absoluto a la realidad. Isabel no nace artista, sino que su vida es un hacerse y un formarse, lento y constante, en el arduo y duro camino de la pintura (11).

Para el preparatorio a la Escuela de Bellas Artes, Isabel entra en la Escuela de Artes y Oficios, entonces conocida por «El Casón», un edificio que albergaba el Museo de Reproducciones Artísticas, donde los alumnos contaban con abundantes vaciados de esculturas griegas y del Renacimiento.

Tenía 15 años –la edad mínima para entrar– cuando aprobó el examen de acceso a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, consistente en un dibujo a carboncillo y difumino, de estatua, cuanto más acabado mejor.

De la Escuela, actual Facultad de Bellas Artes, Isabel y Francisco comentan la diferencia entre el ambiente que se respiraba en ella y el actual: «Era como nuestra casa, porque éramos pocos y nos conocíamos todos, alumnos y profesores; pasábamos allí el día entero. No como ahora, que no hay sitio para todos y los alumnos apenas si aparecen» (12).

En ella conoció Isabel a María Moreno, compañera de curso, y a Antonio López García y Francisco López Hernández, que seguían frecuentando la Escuela después de haber acabado sus estudios.

De aquellos años (1954-59), dice Isabel: «Aprendí allí mucho de la técnica que utilizo ahora. Creo que la técnica no es lo único importante, pero sí es fundamental, porque hay que saber expresar lo que se quiere comunicar» (13).

El aprendizaje académico tiene indudablemente un valor en su personalidad artística, pero en ésta la técnica o el aprendizaje adquieren importancia sólo por su valor creativo.

El proceso creativo es siempre un fenómeno complejo, ajeno a la propia voluntad del artista y ajeno también al realismo academicista. Así lo ha expresado Isabel Quintanilla: «El desarrollo de la creación no depende de fórmulas aprendidas, es tan sutil y complejo, que creo que ni el mismo artista

(8) «Homenaje a mi madre» aparece reproducido en color en el Catálogo de la Exposición «Spanischer Realismus, zeichnungen, bilder und Plastiken: Julio Hernández, Francisco López, Isabel Quintanilla y Antonio López Torres». Brusberg, Marzo de 1982, p. 21; e «Interior de Casa» en el Cat. Exp. «I pittori spagnoli della realtà». Centro de Arte Montebello. Milán. Febrero 1982. En la actualidad se encuentra en el estudio de la artista en Madrid.

(9) Alfaro, J. R.: «La medida de lo humano», en *Hoja del Lunes*, Madrid, 5-5-1980.

(10) Wuthenow, E.: «Isabel Quintanilla. Olbilder und Zeichnungen». Galería Herbert Meyer-Ellinger. Frankfurt. 1974.

(11) Entrevista personal con Isabel Quintanilla. 12-II-82.

(12) Entrevista personal con Isabel Quintanilla. 12-II-82. (Francisco López Hernández es en la actualidad Profesor de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de San Fernando de Madrid).

(13) Entrevista personal con Isabel Quintanilla. 12-II-82.

podrá dar la clave explicativa del mecanismo que marca esta pauta. Cuando el ritmo creativo surge con perfecta fluidez y armonía –que no es siempre– el artista sólo por intuición, se da cuenta de que se ha movido dentro de un equilibrio justo, y he ahí que en este ritmo perfecto ha estado la clave de su inspiración creativa. Estos impulsos que se dan comúnmente en todos los seres humanos, parten de la complejidad y del incógnito que es el propio ser en sí. En el no saber por qué se le puede dar forma de realidad visible, está el misterio de la creatividad» (14).

Estas palabras son el resumen de la relación entre la madurez de su realismo artístico y sus primeros años formativos de Academia. Queda fielmente reflejado que el valor creativo o artístico de una obra, incluso en las de carácter realista, no depende de sus valores miméticos o técnicos, aunque éstos sean importantes como medio, sino de su valor interpretativo.

En 1959 Isabel finaliza el período académico obteniendo el título de Profesora de Dibujo y recibe una beca del Ministerio de Educación Nacional como ayudante de la cátedra de Dibujo del Instituto «Beatriz Galindo». Su experiencia docente se limita a este año, pues en 1960 marcha a Italia en compañía de su marido, que había recibido una beca de estudios para la Academia de Bellas Artes de Roma.

De aquellos años de trabajo y estudio queda en el taller de la pintora un pequeño bodegón al óleo, «Lamparilla», de pinceladas sueltas y pastosas, con volúmenes sugeridos e imprecisos, lejos aún de los rasgos pictóricos que caracterizarán su producción posterior, pero lleno de espontaneidad y frescura.

«Las circunstancias económicas –explica Isabel–, eran muy malas, así que no nos quedaba más remedio que repintar una y otra vez los mismos lienzos» (15). Esto explica que queden tan pocas obras suyas de esta etapa.

Algunas como «Ropa tendida», «Los caminos» o «Bodegón ante la ventana» (1960), son una muestra de los ensayos, descubrimientos y planteamientos pictóricos de sus inicios artísticos: la realidad, vista en su objetividad, queda difuminada por la pincelada pastosa que muestra la textura de su grafía; el color verde predomina –dirá Isabel de esta época: «abusé tanto de los verdes que quizás por ello ahora apenas los uso» (16)– pero siempre en la línea del arte figurativo.

Antes de pasar a exponer su evolución artística a partir de 1960, fecha de la partida de Isabel Quintanilla y de otros artistas realistas españoles a Italia (17), queremos llamar la atención, aunque sea brevemente, sobre las circunstancias que subyacen en el fondo de esta marcha de nuestros artistas a otras tierras, concretamente italianas, y sobre los efectos que ésta provocaría en el estilo y su posterior difusión y comercio.

Durante la década de los 50, España, tras un largo período de letargo y aislamiento, empieza a mirar hacia afuera. Su interés por mostrar a Europa

(14) Isabel Quintanilla: Tesis de licenciatura, p. 19.

(15) Entrevista personal con Isabel Quintanilla. 12-II-82.

(16) Entrevista personal con Isabel Quintanilla. 12-II-82.

(17) Cat. Exp. «Realistas Españoles». Galería Juana Aizpuru. Sevilla. Abril-mayo 1975.

(18) Chávarri, Raúl: *La pintura española actual*, Madrid, Ibérico-Europea, 1973, p. 80.

su presencia se manifiesta en el terreno artístico, en un progresivo aumento de las relaciones internacionales culturales; se conceden becas para ampliación de estudios en el extranjero y se fomenta la salida de obras para ser mostradas en exposiciones internacionales y bienales (18).

Esta política de apertura favorece a nuestros jóvenes artistas realistas, quienes prefieren a la hora de ampliar sus fronteras artísticas, marchar, no ya al centro del arte de vanguardia, desplazado por estos años a América, sino a Italia, buscando el pasado artístico europeo de los maestros clásicos y del Renacimiento. Contacto que proporcionará a su realismo un toque más tradicional y una independencia total de las corrientes realistas contemporáneas, tanto europeas como americanas, que se están gestando en estos momentos.

Por otro lado, la apertura de España a Europa durante la década de los 60-70 facilitó la integración de nuestro arte en el comercio internacional, mercado que absorberá prácticamente toda la producción realista española, en concreto, la de la pintora Isabel Quintanilla, lo que explica finalmente que su producción haya sido valorada por la crítica artística europea antes que por la de su propio país, a pesar de que su vida transcurre casi en su totalidad –salvando estos cuatro años de permanencia en Italia– en tierras españolas.

A partir de 1960, fecha de su marcha a Italia, su estilo artístico comienza a definirse, y aunque no podemos negar que existe una evolución estética, su obra se mantendrá coherente y ajustada a los principios del realismo hasta nuestros días. Principios en los que indaga con una firmeza sólo comparable a la de otros pintores y escultores realistas contemporáneos, y que expone con las siguientes palabras: «En Roma percibo poco a poco el camino a seguir, comprendo que la naturaleza y la realidad están a mi alrededor, me impresionan y quisiera reproducirlas en mis obras. Comienzo a considerar el dibujo como obras terminadas, con propia estima de tonos claros-oscuros, y noto qué prudente fue mi aprendizaje anterior. Desde este momento deseé que el motivo que reproduzco en el papel tenga, como una pintura, sus propios valores de luz y vibraciones, secuencias y proporciones. Para alcanzarlo, me sirvo de una técnica fácil y clásica; copiando siempre de la naturaleza» (19).

Con estas palabras, Isabel expone su concepción artística y la forma de entender el arte realista.

A partir de su idea anteriormente expresada: «comprendo que la naturaleza y la realidad están a mi alrededor...» deducimos que Isabel ya ha concretado su temática pictórica, limitándola conscientemente a su entorno. Del texto se desprende, por otro lado, que esta reproducción de la temática elegida se hace a través de la observación y la asimilación de la imagen visual directa, lo que nos lleva al punto de partida de su realismo.

Como todos los realismos del siglo XX concede un valor importante a los mecanismos de la percepción visual y a la plasmación objetiva e ilusio-

(19) Entrevista personal con Isabel Quintanilla. 12-II-82.

nista, así como a los medios técnicos; cuestiones que debido a su relevancia trataremos detenidamente en capítulos sucesivos.

Fruto de este período es una extensa producción, hoy mal documentada, cuya referencia más próxima y asequible podemos encontrarla en catálogos (20) y en el caótico álbum fotográfico de la pareja (21).

Obras como «Bodegón», «Señora con gato» o «Isabel con Franchesco» (1963) demuestran con claridad cómo se concreta pictóricamente su concepción artística del período italiano:

Composición complicada, de visión amplia, donde los motivos numerosos y diversos se ordenan de una manera artificial; estructurada en distintos planos de profundidad en un primer plano objetos y figuras y al fondo el paisaje, de acuerdo con su concepción artística y la temática recogida de su entorno.

La descripción realizada por Marisa Sedita de la obra «El lago», de 1964, recoge el espíritu que anima la pintura de Isabel Quintanilla en el período italiano: «... una raya de plata y verdes rodea el campo, delineando una serena composición. Los contornos, esfumados, son la traducción poética de un gran amor por la luz; en tanto que sus cuadros aparentemente realistas, dejan el realismo en la patina revelando una plasmación penetrante del estado de ánimo» (22).

Nos interesa destacar cómo la pintura de Isabel Quintanilla consigue en estas obras transmitir un estado de ánimo a través de la textura de la pincelada y la elección cromática; cuestión que nos lleva a entender su concepción estética, del período italiano, dentro del naturalismo artístico y no propiamente dentro del realismo, respondiendo a la famosa frase de E. Zola que define el naturalismo: «... un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento» (23).

A la vuelta de Italia y a partir de 1965, en que Isabel se establece definitivamente en Madrid, su estética se aparta del planteamiento naturalista para encuadrarse dentro de lo que entendemos como realismo artístico contemporáneo.

Su visión del entorno, total y lejana, plasmada en obras anteriores, se torna en una visión cercana y fragmentaria, recogida con una técnica cada vez más precisa y depurada, de pinceladas imperceptibles que acercarán progresivamente la apariencia de la obra a la estética hiperrealista.

Los planos de profundidad, antes numerosos, quedan reducidos a un plano, único y frontal, que intercepta nuestra mirada, obligándola a concentrarse en un objeto particular; objeto entendido ya no como tema a representar sino como materia frente a la luz que le envuelve.

Obras como «Armario» (1965) o «El vaso» (1969) demuestran esta con-

(20) Una relación de las exposiciones en las que Isabel Quintanilla ha participado se expone en el apéndice de este trabajo.

(21) Cuyas fotografías han sido reproducidas para nuestro catálogo fotográfico.

(22) Exp. «Pintores españoles en Italia». Galería Vito Cavalotto. Sicilia. 1964. Texto de Marisa Sedita en *Il Giornale de Sicilia*: «Tres españoles y un italiano inauguran una nueva galería de arte». 10 septiembre 1964.

(23) Sobre Zola, vid. Venturi: *Historia de la crítica del Arte*, Barcelona, 1979, p. 265.

cepción artística y estética que se presenta novedosa en relación a la concepción realista tradicional.

Ya no se trata simplemente de reproducir con fidelidad la imagen visual, sino de plasmar los valores plásticos de la misma (color, luz, textura, etc.) y hacerlo con los medios y la precisión adecuados para obtener un resultado totalmente objetivo.

Si en Roma Isabel descubrió el camino del naturalismo, en Madrid descubre el del realismo; camino que no dejarán hasta nuestros días.

Isabel parece ahora percibir, no sólo que la naturaleza y la realidad están a su alrededor, sino que la naturaleza y la realidad de su entorno poseen una vida independiente y propia. En busca de una mayor objetividad se ha desprendido de sí misma, no encontramos proyección personal a la hora de presentar la realidad, sino que ésta, aunque cercana, es ya independiente y plena.

Su pintura muestra «la insignificante realidad de las cosas: bárbara, muda, brutal... es real, está ahí, y de una manera terrible se basta a sí misma. Su fuerza y su significado único radican en su presencia (24).

Tras una lenta pero constante evolución por el realismo artístico, Isabel consigue, ya a finales de la década de los 70, traspasar su frontera –realismo trascendido– llegando a los efectos del fotorrealismo y del hiperrealismo, pero sólo en apariencia.

Su camino, apartado de otras concepciones artísticas contemporáneas del realismo, sigue siendo de búsqueda personal; camino personal por el que llegará a superar –como veremos– el propio realismo.

Consideraciones generales sobre su pintura

Isabel Quintanilla es una pintora enamorada de su entorno; su obra es una imagen constante de lo cotidiano, de lo íntimo y doméstico. Sus variantes temáticas, concebidas en función de la luz y del espacio, de los que nacen las formas y el color, están captados con la sensibilidad de su espíritu y las posibilidades de sus ojos; elaboradas con una gran minuciosidad y virtuosismo técnico.

Estas imágenes pictóricas se presentan al espectador libres de todo prejuicio, libres de todo contenido que no sea artístico, ajenas al carácter político, crítico o pedagógico que se atribuye de forma generalizada a la obra realista contemporánea.

La pintura de Isabel Quintanilla es fácil de comprender ya que representa cosas y objetos verificables visualmente. Sin duda el espectador puede enfrentarse a ellas e interpretar su contenido artístico, sin el bagaje cultural que otras tendencias, obras y artistas requieren. Sin embargo, no basta, ante su obra, la visión superficial que reconoce simplemente en ella «lo representado» –visión frecuente en el público y la crítica occidental ante la obra de carácter realista– sino que invita a descubrir debajo de la pátina pictórica un mundo de intuiciones sorprendentes, que hacen que el tema pase en su pintura a ocupar un papel secundario.

(24) Órtega y Gasset: *La deshumanización del Arte*, Madrid, Revista de Occidente, Alianza, 1981.

Por esto hemos querido, en el análisis de su obra, no recurrir a la tradicional división o clasificación temática de: «Naturaleza muerta», «Figura» o «Paisaje» sino más bien entender su contenido temático como un todo fraccionado –mejor fragmentado– bajo el epígrafe de «Realidad cotidiana», por no separar en partes lo que en su sentido profundo se manifiesta como complejo, pero unitario.

Nos basamos para su estudio en una selección de las obras catalogadas, realizada con un criterio de calidad artística, de singularidad o representatividad.

El catálogo que acompaña a este estudio es fruto de una costosa labor de investigación y recopilación de los datos aportados por los catálogos de las exposiciones en las que la pintora ha participado, ampliado con la información de la propia artista y la documentación fotográfica.

No es, como hubiésemos deseado, completo, ya que no es sino una parte de su producción pictórica y dibujística; sin embargo, esto no impide que su estudio sea realizado, ya que a través de la obra recopilada podemos apreciar perfectamente los rasgos más característicos de su obra artística.

La catalogación es especialmente incompleta en lo que se refiere a la localización de las obras; ello es debido a la difusión internacional que la obra de Isabel Quintanilla ha conocido; realizada a través de galerías de arte, que sólo ocasionalmente archivan los datos sobre el destino de la obra, por lo que su paradero permanece indefinidamente desconocido.

En esta situación, tan poco favorecedora para la investigación, incide la falta de control a nivel nacional concretamente del Estado Español, ya que la Ley sobre el Patrimonio Artístico Español declara libre de todo control a aquellas obras artísticas cuya antigüedad no supere los 50 años (25).

Nuestra recopilación, pues, se alimenta de los catálogos de sus exposiciones, especialmente en Alemania, donde la obra de Isabel Quintanilla ha sido expuesta periódicamente y sin interrupciones desde 1970. En España, las muestras de su obra son pocas y muy esporádicas: de 1966, fecha en que por primera vez mostrara su obra al público español, hasta 1981, prácticamente.

José M.ª Ballester recoge con estas palabras su larga ausencia: «La obra del grupo realista de Madrid empezó a ser valorada fuera del ámbito español, de forma que muchos de ellos y gran parte de su obra apenas si resulta conocida para nosotros, porque suele terminar de forma invariable en otras latitudes. Hay que viajar a otros países para adquirirlas o verlas» (26).

A esta situación motivada por las características del mercado internacional del arte y del «mercado» español, hay que unir la falta de interés de la propia pintora por la difusión y comercio de su arte.

«Isabel elabora su obra en silencio, fuera de toda publicidad» (27). El ritmo de realización es lento, porque la técnica, el tema y el espíritu así lo requiere, permaneciendo ajena al ritmo del consumo.

(25) *Patrimonio Artístico, Archivos y Museos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978, pp. 152-155.

(26) José M.ª Ballester: «Realismo y divulgación», *Diario 16*, 25 abril 1979.

(27) «Magister Realismus in Spanien Heute». Text. E. Wuthenow. Frankfurt/M. 1970.

Sin embargo, Isabel y su obra están fuera de este mundo comercial, de una forma relativa, sólo en la medida en que un pintor contemporáneo y el Arte de nuestros días puede estarlo. Es inevitable que el fenómeno de la moda, la demanda de innovaciones y la inflación hayan incidido aunque sea indirectamente en la difusión y comercialización de su obra.

Esta, una vez realizada, no le pertenece; duran en su estudio lo que tarda el marchante en venir a recogerlas; a partir de estos momentos, la artista no vuelve a contactar con ella, salvo casos excepcionales. Lejos quedan los tiempos en que el artista –un Velázquez, por ejemplo, privilegiado de la corte, o un Bonnard, quien recorría los museos a escondidas para dar los últimos toques a su obra– disponía de su obra para reconsiderarla, para estudiarla y quizá transformarla.

Sus obras, como se expresa en el catálogo, están firmadas; con letra clara; siendo constante el nombre de la autora y la fecha, y sólo en casos aislados se especifica el lugar de ejecución.

El título, breve, apenas si de unas palabras, define el tema representado, sin otra intención que la de nombrarlo.

Y por último, antes de emprender el estudio de la obra de Isabel Quintanilla, tenemos que añadir una consideración más, ésta de carácter metodológico:

La crítica y la investigación artística, viene analizando la obra pictórica con la metodología tradicional que parte del estudio de sus diferentes aspectos –tema, formas y contenidos–. Con este método se han realizado estudios completos, pero también se han realizado otros que han caído en consideraciones parciales, al tomar los aspectos de una obra como partes aisladas e independientes o al hacer una valoración desproporcionada de unos aspectos con respecto a otros, obstaculizando el objetivo mismo del análisis, esto es, la concepción de la obra artística como un todo complejo pero unitario.

Y es precisamente en lo que se refiere a la obra pictórica contemporánea de carácter realista, donde este planteamiento ha llevado a resultados más desvirtuados y empobrecidos.

Frecuentemente la crítica sobrevalora el aspecto temático, elude el técnico, mientras que a nivel de contenidos inspira demasiada literatura de signo crítico-político.

Para evitar las apreciaciones parciales, intentaremos no realizar separaciones, ello hará la exposición algo más complicada, pero dará mejores resultados en cuanto al objetivo del mismo.

Estudio de su obra

En aquella concepción del realismo en la que «lo real», según los principios de la mimesis, es igual a «lo representado», el análisis formal del cuadro realista quedaba limitado a una visión descriptiva del mismo, considerándose válida y suficiente. A partir de los nuevos planteamientos de los realismos contemporáneos, esta concepción ha sido finalmente superada, entendiéndose por pintura realista sus elementos plásticos –líneas, formas, color, texturas

o calidades, simbolismos y alusiones al mundo de las ideas, etc.— y no solamente un motivo o tema representado realistamente.

La pintura como pintura, y «lo real», independiente de la realidad misma, como algo perteneciente al mundo del espectador y del artista.

Bajo este prisma, ¿qué lugar y valoración ocupa la cuestión temática en la obra de Isabel Quintanilla?

A esta pregunta responde la pintora con las ideas muy claras y con pocas palabras: «El tema, o la anécdota, como elemento aislado y en sí mismo, solo, no me interesa, no me es lo suficientemente emocionante ni sugestivo para que me interese. Lo necesito rodeado de ese misterio que da la luz a las cosas, y muchas veces podré desarrollar el mismo tema según sea la hora y el momento en el que se encuentra sumergido» (28).

En otro momento, pero con igual precisión, Isabel expone a qué responde la elección temática: «No suelo colocar las cosas que voy a pintar. De pronto estoy subiendo las escaleras, veo un rinconcito, el mismo que veo todos los días, con una luz especial, me emociona y entonces lo pinto. La luz es lo más importante, la luz lo cambia todo. Cuando cambia la luz, también el dibujo cambia; ya no es lo mismo y también el estado de ánimo importa» (29).

La realidad visual, punto de partida de su obra, no es suficiente. Lo importante es la realidad observada y mirada, no sólo la vista, ya que es de la observación de donde sale la emoción que incide en el estado de ánimo, y que gesta en su interior la realidad de las formas y del color.

El tema, entendido como «lo representado», es pues, en sí mismo, insuficiente, de forma que resulta inútil catalogar temáticamente su obra en «Paisajes», «Figuras» o «Naturaleza muerta», cosa fácil, con la mera constatación visual, ya que existe para Isabel Quintanilla un tema y una realidad más amplia; un tema único, con infinitas variantes y matices: la luz.

La luz es la protagonista, el objeto de estudio y preocupación de toda su obra. Luz entendida como atmósfera, luz como espacio, luz como fuente que hace surgir las formas u objetos de la oscuridad —no visión—; fenómeno de la mayor o menor absorción de luz por la materia, que es color; como dibujo o gradaciones lumínicas de tonos y de claro-oscuro. (Literalmente más luz—menos luz).

Por ello, obras de Isabel Quintanilla que tradicionalmente no pasan por su temática de ser bodegones, flores interiores, repetidos constantemente a lo largo de toda su producción artística, se nos presentan diferentes. Diferentes por el punto de vista en que son captados —distancia que se traduce en distanciamiento o acercamiento anímico—, diferentes por la luz del día o de la estación, diferentes a veces por el tratamiento y siempre diferentes por la emoción y la sensibilidad con que fueron vividas y elaboradas.

Su obra se nos presenta, de esta forma, como variantes lumínicas; variantes lumínicas unidas a «los detalles de las formas» como dice la propia pintora: «En cuanto al tema de mi pintura, es recogido de la realidad más inmedia-

(28) Quintanilla, Isabel: «El Realismo actual». Tesis de licenciatura. Dir. Victoriano Pardo Galiano. Cat. Dibujo de Movimiento. Dep. Pintura. Facultad de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1982, fol. 18.

(29) Entrevista personal con Isabel Quintanilla. 12-II-82.

ta y cotidiana, aquella que me rodea y me identifica. El natural me da las suficientes sugerencias, inagotables por otro lado, para que sienta la necesidad de darle contextura. Y dentro de esta realidad es la luz el fenómeno que más me interesa reflejar y más me sugiere; por lo cambiante y rápido con que evoluciona el fenómeno. Poderle aunar los detalles de las formas me parece una labor compleja, pero fascinante» (30).

Según este planteamiento, si tuviéramos que buscar los detalles de las formas o los elementos temáticos formales que más se repiten en su producción, tendríamos que decir que son los objetos o agrupaciones de objetos.

«El bodegón –dice Isabel– es el tema que más represento y en el que me encuentro con mayor autenticidad» (31).

Nosotros, sin embargo, no hablaríamos de «bodegones» porque los suyos no lo son en la acepción tradicional del término.

El bodegón clásico, cuya evolución se interrumpe en el siglo XVII –con casos aislados en el panorama contemporáneo, como los de Morandi, por ejemplo– designa a una composición artificial de objetos que pertenecen a distintos contextos y que adquieren en la agrupación un significado nuevo y unos valores de conjunto.

En las obras de Isabel Quintanilla, sin embargo, las composiciones nunca son artificiosas, sino que sus elementos-formas permanecen en su propio contexto, ocupando el lugar que les asigna el uso diario.

Para matizar esta idea, Lucius Grisebach (32) ha inventado el término de cuadros «fragmentos» o «recortes».

En nueva categoría podemos decir que se encuentra toda la producción de Isabel Quintanilla, caracterizada por la inmovilidad del motivo, la composición natural, la preocupación por las texturas –calidades de superficies– y finalmente la referencia del motivo o forma (recorte o fragmento) a otra realidad –entorno– más amplia.

Cuadros como «Pescado», de 1978 (n.º 124), o «Bodegón con conejo», de 1971 (n.º 59), a pesar de responder a esta novedosa concepción, enlazan, por el espíritu que los anima, con la larga tradición española del bodegón.

Si comparamos la reproducción meticulosa del cadáver despellejado con los frutos u objetos de los cuadros de un Sánchez-Cotán, o la descripción precisa de los efectos lumínicos sobre la superficie transparente del «Vaso sobre la ventana», de 1969 (n.º 24), en todos ellos encontramos una mezcla de atmósfera, de espacios y vacíos, más que una forma en sí misma. Espíritu, que es común también a los recipientes de Jean Baptiste Chardin, por citar un pintor europeo.

Es aquí, en estos «bodegones», donde Isabel realmente se encuentra a sí misma y donde se puede apreciar mejor la superación de su calidad artística.

Desde los primeros cuadros que pintara en la Escuela como «Bodegón con lamparilla» (1955-56), meramente académico pero lleno de frescura; pasan-

(30) Quintanilla, Isabel: *Op. cit.*, p. 17.

(31) Entrevista personal con Isabel Quintanilla. 12-II-82.

(32) Grisebach, Lucius: *Cat. Exp. «Maestros del dibujo hoy»*, Kunsthalle Muremberg, 1979. Isabel Quintanilla, p. 127.

do por las agrupaciones de la época italiana, como «Bodegón con membrillos y flores», de 1963 (n.º 11), donde aún mantiene el tratamiento y la composición tradicional y artificiosa, fundiendo en el lienzo objetos, frutas y paisaje, Isabel llega, mediante un acercamiento progresivo, a limitar estas agrupaciones reduciendo el número de elementos, hasta llegar al objeto-forma solitario o al detalle ampliado.

De «Armario de cocina», de 1966 (n.º 17), o «Armarito con medicinas», de 1967 (n.º 16), con objetos aún numerosos pero en función ya de las diversas texturas de sus superficies, llegamos en 1969 a obras como «Vaso» (n.º 24), o «Flor de almendro» (n.º 45), donde la materia, transparente o aterciopelada, se enfrenta, sola, a la luz.

Ya en su madurez artística, pinta-dibuja «Bodegón con conejo», de 1971 (n.ºs 59-55), o «Pescados», de 1978 (n.º 124) —anteriormente citados—, donde capta el sentimiento de soledad y abandono que respira la naturaleza muerta.

De motivo tradicional pero de planteamiento novedoso es «Plato con melocotones» —ciruelas, a pesar del título dado por los alemanes—, de 1975 (n.º 104), donde el punto de vista situado en la cercanía máxima crea un espacio apenas sugerido por las sombras que proyecta un foco lateral sobre la materia. El virtuosismo de su obra se advierte perfectamente en la calidad de sus pieles suaves o el reflejo de la luz que deja intuir una superficie acristalada.

Otros, como «Pescado», dibujo de 1979 (n.º 132), introduce variantes y contrastes de texturas y formas; una luz tenue perfila volúmenes rugosos (ajos), formas perfectas (huevos), calidades brillantes y resbaladizas (plato); superficies planas quebradas por los perfiles de las arrugas (plásticos o trapos).

Todos ellos inciden en la misma preocupación: la recepción o el impacto de la luz sobre las superficies y la atmósfera en la que quedan envueltos, para materializarlos pictóricamente en sus mínimos detalles. Si el realismo de Isabel Quintanilla es realismo de la luz, es aquí, en estas obras, donde su sensibilidad para pintarla se hace más manifiesta.

Existen, en la producción artística de la pintora, obras que, si bien nunca han pertenecido por su tema al género del bodegón, han sido concebidas por la pintora como si lo fueran. Nos referimos a aquellas obras donde aparece la figura humana, que son poco numerosas.

Dice Isabel: «Pinto pocas figuras humanas» y explica: «hay que ser muy grande para llevar la figura humana a esa otra dimensión» (33).

Isabel lleva la figura, en las obras donde ésta aparece, a la dimensión objetiva: carecen de movimiento, muestran la grafía de sus superficies —arrugas de sus pieles o rostros y de los ropajes— y participan del espíritu de su entorno.

«La joven con pañuelo», obra de 1969 (n.º 28), recoge estas características: la mujer, anónima y ensimismada, frente a un paisaje árido y solitario. Nada les define. Sin embargo son presencias —paisaje y figura— descritas detalladamente y unidas. El horizonte alto y la perspectiva peligrosamente inclinada; ella, quieta, vertical, con el gesto recogido, identificada con la tierra.

(33) Entrevista personal con Isabel Quintanilla. 12-II-82.

Hasta tal punto identificado, que el arbolito o la rama en este paisaje tan seco parece comunicar a la figura cierta esperanza.

También vueltos de espalda al espectador y en comunicación con el entorno están «Pareja en el lago», de 1963 (n.º 8). Son, sin embargo, las obras del período italiano, en donde la actitud frontal y la rigidez de las figuras se hacen más manifiestas y la integración con el entorno menos conseguida. «Isabel y niño», «Figura con gato» o «En Roma», todas de 1963 (n.ºs 7, 10 y 12), son una muestra de que Isabel ha seguido en el tratamiento de las figuras el proceso inverso al que siguiera con los objetos. Si en éstos se ha producido un acercamiento progresivo, en cuanto a aquéllas el distanciamiento también ha sido progresivo. Fruto del ensimismamiento o por ese volverse hacia la pintora, a modo de posar, que serán ajenas a su restante producción.

Diferente tratamiento y concepción tienen dos obras de 1969, muy conocidas por la crítica: «Niño dormido» y «Niño» (n.ºs 29 y 30), ambas realizadas a lápiz.

Excepcionales y biográficas, en ellas supera la quietud formal con la infinita y paciente dedicación al gesto y al detalle, cuyos logros ha llegado a confundir a la crítica (34).

A medida que la obra pictórica de Isabel Quintanilla madura, las figuras se hacen menos frecuentes. Dos figuras forman parte de su iconografía; ello es ocasional pero sin duda coherente. Se trata de su marido y su hijo, personas que pertenecen a su entorno cotidiano.

Pero si es en «los recortes» tipo bodegón donde la artista más se identifica, en el tema de la figuración es donde se siente más perdida.

Otro protagonista o quizás el mismo, junto a las variantes lumínicas, son las variantes espaciales. Si la luz lo es muy especialmente en sus recortes tipo bodegón, el espacio lo es en sus recortes tipo interiores. Espacio entendido como luz ambiental y atmósfera en la que habita y trabaja: «Taller» e «Interior», de 1973 (n.º 74), de 1974 (n.ºs 83, 84, 87, 89, 91), de 1975 (n.º 103), etc.

Estos frecuentemente se muestran al espectador a través de una puerta fortuitamente abierta. Puerta que es una imagen iconográfica constante en la obra de la pintora madrileña.

Así «Puerta abierta», de 1971, 1974 ó 1978 (n.ºs 54, 90 y 125 respectivamente); la puerta vista en sus mínimos detalles, como «Cerradura», de 1972 (n.º 66); o la puerta que delimita en la composición pictórica un doble espacio, una doble atmósfera, al mostrar tras ella la sugerente forma de la sombra o la claridad más plena —«Estudio», de 1970 (n.º 44), por ejemplo—.

O la ventana en el cuadro, tema que ocupa un papel importante en la obra de Isabel Quintanilla. Importante en toda la Historia del Arte, no lo es menos en la producción del realismo contemporáneo, «como elemento estructural, como plano de intersección entre el interior y el exterior o como retícula de la realidad» (35), como puede observarse en: «Ventana», de 1969 (n.º 32), de

(34) Gottfried Stello: «Encuentro de Dibujo en Darmstadt», Rev. *Critik und Information*, 21-8-70.

(35) Sager, Peter: *Nuevas formas de Realismo*, Madrid, 1981, p. 127.

1970 (n.ºs 34 y 35), y muy especialmente en «Ventana del jardín. Atardecer» y «Ventana del jardín. Primavera», de 1983 (n.ºs 134 y 135).

Otra variante espacial son los dobles o multiplicados espacios a través de las superficies acristaladas: cuadros, azulejos y espejos, que crean la ilusión de otro espacio ficticio interior: «Gran interior» o «Habitación de casa», de 1974 (n.ºs 87 y 91).

Muy significativo es el óleo «Espejo», de 1974 (n.º 88), donde la pintura llega a su extremo —conceptualmente al menos— jugando y poniendo al descubierto la propia trampa de la ilusión. La realidad bajo el hechizo del espejo; la imagen especular bajo el hechizo de la pintura; ¿es la pintura un espejo, o es el espejo una pintura...?

Sigamos hablando de los espacios interiores.

Nos sentimos tentados a comparar estas obras con los interiores de un Adolf von Menzel, pintor del romanticismo alemán —«Cuarto al balcón», de 1845, o «Vista desde la ventana», de 1867, por ejemplo— o con los interiores holandeses —con los interiores de Pedro de Hooch, por ejemplo (36)—, pero sólo puede establecerse en función del tema ya que por concepto y tratamiento son profundamente distintas.

Obra clave de la producción artística de Isabel Quintanilla es «Habitación de casa», de 1974 (n.º 91), donde muestra la visión íntima y doméstica de su entorno cotidiano; no quedando satisfecha con la representación del entorno Isabel extrae el objeto, la máquina de coser, y la convierte en protagonista: «Homenaje a mi madre» (n.º 36).

Una variante del tema espacial son los espacios abiertos, tradicionalmente llamados «paisajes». Aquí su concepción es novedosa y estrictamente contemporánea. Un paisaje para Isabel Quintanilla no es un escenario o telón de fondo, sino que es —como toda su producción— un fragmento de una realidad más amplia.

En «El Cantábrico», de 1974 (n.º 92), pinta los reflejos de un atardecer en un mar sereno e intuimos que es infinito. El recorte pictórico de un trozo de mar, limitado a la superficie del lienzo, trasciende en nuestra percepción sus límites pictóricos convirtiéndose en un mar sin límites, completo —de ahí su realismo—. El mismo efecto consigue en «Olivos de Trujillo», de 1983 (n.º 136).

Las variantes temáticas se suceden en la obra de Isabel Quintanilla completándose mutuamente: un interior como «Anochecer en el estudio», de 1975 (n.º 105), se convierte «Paisaje desde la venta del estudio», de 1976 (n.º 109), con sólo cambiar el punto de vista, esto es, al concentrar la atención de la mirada a través de la ventana, lo que entraña una nueva variante espacial y lumínica.

Isabel busca incesantemente un acercamiento en este concentrar la mirada, haciéndola cada vez más atenta, más objetiva y más concreta.

Este proceso de acercamiento se muestra claramente en una serie de obras

(36) Wolfllin: *Conceptos fundamentales del Arte*, Madrid, 1979, p. 290. Compárese la composición del «Interior» de Pedro de Hooch, con «Estudio» —dibujo—, 1974, de Isabel Quintanilla.

de jardín, donde primero es mirado desde el interior de la casa, a través de la puerta o de la ventana; luego la pintora pinta en él y recorre cada uno de sus fragmentos: La higuera, el melocotonero, el rosal, el muro, etc., y después concentrará su mirada en esos pequeños seres que pasan desapercibidos en la visión amplia, como el crisantemo, o en el detalle –el fragmento de un fragmento–, rama de melocotón, etc.

La artista sabe resaltar en la representación, aun en la más objetiva, lo que a ella le interesa. Así en el «Rosal» o «La tapia», de 1977 (n.ºs 122-123), apreciamos un diferente tratamiento entre el muro y las grietas que lo recorren. El muro es una superficie sin distinción en la parte inferior, sobre la que se despliega el color-arbusto, mientras que en la parte superior del mismo la mirada se ha detenido para captar el arabesco de las grietas, su juego y su composición.

Finalmente destacamos, de entre la numerosa y extensa producción artística de Isabel Quintanilla, una serie de dibujos, realizados a lápiz en 1979, de tema vegetal –«La higuera» (n.º 130), «El rosal» (n.º 128), etc.– en los que el fragmento de la realidad, característico de toda su obra, adquiere la forma artística también fragmentada. El detalle se ha convertido en tema y su planteamiento artístico es representarlo en su forma aislada, emergiendo del blanco del papel que permanece.

El detalle adquiere su consistencia gracias al virtuosismo de Isabel para conseguir texturas y volúmenes con el solo medio del claroscuro; virtuosismo manifiesto especialmente en estas obras.

Son imágenes llenas de sensibilidad poética, quizás por la sensación que desprende «lo no terminado», lo que está latente y naciendo del blanco del papel.

Dibujos como «La joven mirando al mar» y «Vista al mar», ambas de 1973 (n.ºs 71-72), señalan este gusto por los espacios vacíos, entendidos éstos con carácter formal en relación con los dibujados.

Estas obras –detalles– y aquellas otras –recortes o fragmentos de otra más amplia– son el fruto de una observación insistente y nunca satisfecha de la realidad de su entorno. Isabel se aleja, se acerca o la rodea; la mira desde dentro o desde fuera, y de esta observación –de este saber mirar– se desprende su sensibilidad artística.

Es ilustrativo al tema las obras «Lirio blanco» y «Lirio blanco», ambas de 1976 (n.ºs 108-110). Uno planteado con una visión frontal y otro lateral; la forma, el dibujo... la obra, en definitiva, es diferente.

Es más, esta preocupación plantea la relatividad de la objetividad visual. Isabel se ha negado a dejarse llevar por la apariencia visual de las cosas, falazmente unilateral, y ha respondido –no ya con la integración en una misma obra de los distintos puntos de vista, como hicieran los cubistas– con estas variaciones y repeticiones del mismo tema; su sentido es pues, un enriquecimiento del conocimiento de la realidad más que un agotar gratuitamente los mismos motivos.

«Vaso con clavel», de 1974, y «Vasos con claveles», del mismo año (n.ºs 94-95), inciden en esta idea.

Sobre la técnica artística de Quintanilla

Isabel Quintanilla reivindica la práctica artística en su acepción técnica, con su esfuerzo por dominar y poseer el oficio de la pintura en un largo aprendizaje que dura toda su vida; práctica artística, así entendida, de la que han desertado un sector importante de los pintores contemporáneos, especialmente abstractos y conceptuales, llegando a los límites de la desmaterialización de la pintura.

Esta revalorización del «acto de pintar» y de la técnica artística, separada perfectamente de aquella otra concepción basada en la intuición y en la espontaneidad del acto creativo, caracteriza de forma general las diversas tendencias del Realismo actual (37), y en particular a la obra de Isabel Quintanilla.

Isabel traduce su importancia en una praxis pictórica lenta, elaborada y minuciosa (38); preocupada, en fin, por el dominio y el rigor del trazo, del color y de la pincelada.

En este sentido su realismo artístico enlaza con la idea de artista y de pintura tradicional: ella prepara sus lienzos o tablas, investiga las propiedades químicas de los pigmentos y de las mezclas, estudia las características y efectos de los aglutinantes; conoce, en fin, todo ese trabajo de «cocinilla» y recetas —de trastienda—, que le proporciona, en definitiva, los medios técnicos adecuados para llevar a cabo su labor artística. De aquí que consideremos la cuestión técnica no sólo importante, sino imprescindible a la hora de estudiar en profundidad sus planteamientos y sus logros artísticos.

La propia artista así lo reconoce en su tesis de licenciatura: «El proceso de la creación necesita de la técnica manual para poderle dar forma y que la idea sea comprendida y explicada en su justa medida; con la técnica y el buen dominio del dibujo se obtendrá la base de partida para este proceso» (39).

Valorar la cuestión técnica en la obra de Quintanilla es uno de nuestros principales objetivos, pero queremos hacerlo en su justa medida, evitando en lo posible que esta valoración quede en una mera apreciación «de lo bien hecho» o de lo «artesanal».

Porque Isabel se ha medido en su arte con justeza, es decir, sin excesos, sin preciosismos ni amaneramientos y así lo ha expresado la crítica al señalar su perfecto dominio técnico.

Dominio técnico que se presenta en su obra no como un valor aislado, sino como una técnica realista innovadora y novedosa al servicio del ilusionismo realista y del sistema perceptivo visual de nuestra época.

(37) Abadie, Daniel: Cat. Exp. «Hiperrealistas americanos y europeos». 7.ª Bienal de París. 1971. P. 75.

(38) La crítica ha recogido el carácter minucioso y preciso de sus obras en numerosas ocasiones: «Minuciosos de la representación» llama a esta pintora y a otros realistas Sánchez Marín en «Crónica de Madrid», *Goya*, 98 (1965), p. 118, y 98 (1970), p. 117. «Virtuosa» es el adjetivo que le aplica Herbert H. Wargner, en la revista *Handelsblatt*: «Spanische Realisten in Braunschweig. Virtuose ind innerliche Kunst», 53 (14-3-8) En el rigor del trazo de su dibujo hace hincapié Raúl Chávarri, en su libro *Artistas contemporáneos en España*, Madrid, Gavar, 1976, p. 174. De «Minuciosos y detallistas», califica J. L. de Blas las imágenes de Isabel Quintanilla, en su *Diccionario de pintores españoles contemporáneos*, Madrid, 1972, p. 188.

(39) Quintanilla, Isabel: Tesis citada, fol 18.

Los medios técnicos que Isabel utiliza son los tradicionales, lápiz y pincel, pero sus resultados artísticos alcanzan un grado de exactitud y precisión (objetivización) antes nunca alcanzados. Sus logros son fruto de una labor ardua y difícil consistente en la plasmación de la imagen visual vivida-conocida, con los trazos finos y precisos del lápiz en sus dibujos y con las pinceladas superpuestas, transparentes, de temple y óleo en sus pinturas.

Isabel demuestra una clara preferencia por el óleo; en su primera etapa lo utiliza solo, combinándolo más tarde con temple o témpera, técnica mixta que permite controlar, en la medida de lo posible, el proceso de secado tan lento del  leo y conseguir una mayor precisión en los detalles y la integración de las pinceladas que llegarán a ser apenas imperceptibles.

Nadie mejor que la propia pintora puede explicar las ventajas e inconvenientes de esta técnica, por lo que transcribimos puntualmente sus propias declaraciones a este respecto: «Creo que la técnica al  leo es la que puede dar más matices de profundidad, por su propia textura mórbida y oleosa y por su alto índice de refracción que para la veladura es importante. La tengo, dentro de las técnicas de caballete, por una de las más ricas en empastes de la superficie táctil, pero tiene ciertos inconvenientes a la hora de trabajar con ella, ya que si lo haces de una manera directa sobre húmedo, tienes que esperar a que todo lo que has pintado con anterioridad está lo suficientemente seco como para proseguir el trabajo. De esta forma el color que tenía puesto no se alterar  ni se torcer  en su tono. Hay que disponerse con lentitud, y no pintar sobre el color todavía mordiente, esto es, para hacer una pintura detallada, analítica como la que yo hago, resulta algo más lento que con otra técnica o medio pero se puede conseguir el detalle con precisión y facilidad; aun así prefiero esta lentitud por la riqueza de contextura que como antes dije tiene y da la pintura al  leo».

Isabel completa su exposición magistral sobre la técnica pictórica, explicando su particular forma de proceder y los colores más empleados: «Primero creo necesario manchar todo el cuadro en grandes manchas para tener la entonación general de él. Y esto lo suelo hacer con una témpera magra que seca con rapidez y no engrasa la superficie del lienzo antes de tiempo; con unos pocos colores molidos en agua destilada y el aglutinante de huevo, enseguida puedo tener la mancha dispuesta y seca para continuar.

Hago uso de una paleta corta en colores y esto porque me hace buscar y crear el matiz por mí misma, atendiendo sólo a los que son compatibles de mezclarse entre sí sin dar alteraciones químicas. Es bueno que el color sea pastoso y cubriente, sobre todo el blanco, inconveniente que tiene el óxido de cinc que es insustituible para mezclar con las tintas de tono frío, pero que molido a mano se hace más cubriente» (40).

Junto a su pintura, cuya técnica ha sido descrita por la propia artista, Isabel realiza una importante y cuantiosa producción de dibujos, realizados a lápiz, carboncillo o grafito, que adquieren como medio técnico diferente un lugar independiente con valores propios.

(40) *Op. cit.*, pp. 19-20.

Isabel considera el dibujo como una obra terminada con propios valores, básicamente de tonos claros-oscuros, de luz, vibraciones, secuencias y proporciones. Realizados con la técnica tradicional, sus dibujos son sobre todo valoraciones lumínicas de una sensibilidad exquisita (41).

El dominio y la sensibilidad de los dibujos de Isabel Quintanilla han sido resaltados y apreciados por la crítica especializada, que ha dicho de ellos que «sólo pueden ser comparados con los dibujos de los maestros antiguos» (42).

Este mismo dominio y virtuosismo ha llevado a otros a hablar de fotogra-fismo (43).

En resumen, Isabel Quintanilla ha encontrado, en el pincel y el lápiz, las técnicas idóneas para plasmar artísticamente lo que desea expresar. Y no sólo ha sabido acertar en lo que respecta a modalidad, sino que ha sabido conseguir del medio, los logros que apreciamos en su producción.

(41) Krichbaum Jörg Zondergeld Rein A.: *Kunstlerein von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln, 1979, p. 266.

(42) Grisebach, Lucius: «III Internationale der Zeichnung», Nürnberg 79, p. 129.

(43) Stello, Goltfried: «Encuentro de Dibujo en Darmstadt» *Critik und Information*, viernes 21 agosto 1970.