

Gran Jardín

La conservación y restauración de pinturas de gran formato en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Rafael Balerdi



María José Ruiz-Ozaita
Ana Vitoria

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao
© Rafael Balerdi, VEGAP, Bilbao, 2015

Créditos fotográficos

© Alberto Torregrosa: fig. 2

© Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao:
figs. 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 y 15

Texto publicado en:

B'05 : Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 1, 2006, pp. 139-164.

Con el patrocinio de:





1. Rafael Balerdi (San Sebastián, 1934-Alicante, 1992)
Gran jardín, 1966-1974
Óleo sobre lienzo. 240 x 571 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/331

Presentamos el tratamiento de conservación y restauración realizado a la obra *Gran jardín* [fig. 1]. Su autor, Rafael Balerdi, es un representante esencial del arte vasco de la segunda mitad del siglo XX.

El desarrollo de este proyecto comenzó con un exhaustivo estudio documental y físico de la obra, que permitió establecer su estado de conservación y realizar una propuesta de intervención en la que el nuevo sistema de montaje del lienzo sería el eje del tratamiento para garantizar su conservación en el futuro. Previamente se diseñó y materializó un nuevo procedimiento específico para *Gran jardín*, en el que se combinaba la utilización de la mini-mesa de baja presión y el lápiz de vapor para corregir así, de manera simultánea, las deformaciones del soporte y los problemas de adherencia de la materia pictórica.

Acerca de la obra y su autor

Gran jardín fue adquirido por el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1982, aunque formaba parte de la colección desde 1979, cuando ingresó como depósito después de haber participado en las exposiciones retrospectivas de 1974, en Bilbao (Museo de Bellas Artes de Bilbao) y en Madrid (Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Biblioteca Nacional). También participó, en 1976, en una exposición compartida con Eduardo Chillida en la galería Kayua de Zarautz (Gipuzkoa).

Balerdi comenzó esta obra, una de las de mayores dimensiones de toda su producción, en Madrid en 1966: «[...] lo trabajó allí en situación poco holgada, con la tela extendida por las cuatro paredes de una habitación»¹. Ese mismo año, y junto a Amable Arias, Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza, José Antonio Sistiaga y José Luis Zumeta, formó el grupo GAUR en San Sebastián, ciudad a la que se trasladaría en 1973 para fijar su residencia.

¹ Viar 1993, p. 547.



2. Balardi pintando *Gran jardín* en las Escuelas de Andoain, 1973

Gran jardín es una pintura fundamental con la que Balardi concluye el periodo madrileño. Se trata de una obra muy elaborada en la que el color domina la superficie recorriendo el espacio y creando una composición rítmica, matérica y texturada que produce una sensación vibrante. El artista trabajó esta pintura desde la periferia hacia la zona central, desarrollando un trabajo denso e intenso durante los ocho años en los que la realizó.

Balardi abandonará la pintura al óleo durante los diez años siguientes a la conclusión de *Gran jardín* para trabajar con tizas y ceras sobre papel. En 1985 retomará la técnica del óleo sobre lienzo con la realización de los murales *Primavera*, *Verano* y *Otoño*.

En los años setenta desarrolló una intensa labor pedagógica trabajando con niños en las escuelas públicas de Herrera, Lasarte-Oria y Andoain (Gipuzkoa), localidad esta última en la que le cedieron un espacio adecuado para instalar *Gran jardín*. De esta manera, durante los años 1973-1974 tuvo la oportunidad de continuar su trabajo con esta pintura de gran formato y compaginarlo con actividades artísticas dirigidas a los alumnos de este centro. En 1974 Balardi dio por concluida la obra.

Desde su ingreso en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1979), *Gran jardín* estuvo expuesto en el edificio de arte moderno; sabemos que dentro de este espacio se realizaron algunos movimientos pero nunca se llevó al área de reserva hasta que en mayo de 1999 fue trasladado al edificio antiguo para su almacenaje al inicio de la remodelación del museo. Permaneció allí hasta 2001.

Este somero repaso por los años de realización (1966-1974) y exhibición ofrece una valiosa información que ha permitido explicar algunos de los problemas de conservación de esta pintura, que actualmente es el lienzo de mayores dimensiones, montado sobre bastidor, que conserva la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Estudio previo

El proyecto de conservación y restauración para *Gran jardín* comenzó a gestarse en 2001, coincidiendo con una intervención realizada en los meses precedentes a su instalación con motivo de la reinauguración del museo en 2001, tras su reforma y ampliación.

El método para establecer el estado de conservación, previo a la propuesta de tratamiento, consistió, por un lado, en la documentación y, por otro, en el estudio físico de los materiales que componen *Gran jardín*. Las excepcionales dimensiones de la obra y el hecho de ser una pintura abstracta obligaron a dividir virtualmente la superficie en ocho sectores equivalentes para sistematizar toda la información obtenida.

El estudio previo al tratamiento se inició a partir de la inspección visual y el registro fotográfico tanto del anverso como del reverso mediante luz incidente, transmitida y rasante. Se confeccionaron mapas de patologías, correspondientes a cada uno de los ocho sectores, en los que se indicaba la naturaleza de los daños mediante un sistema de tramas específico que se interpretaba en la leyenda [fig. 3]. De esta forma se estudió toda la superficie, registrando de forma pormenorizada los deterioros tanto del soporte como del material pictórico.

Este sistema de mapas fue esencial durante todo el proceso, ya que además de contener toda la información sobre el estado de conservación de la obra permitió programar el tratamiento de forma eficaz.



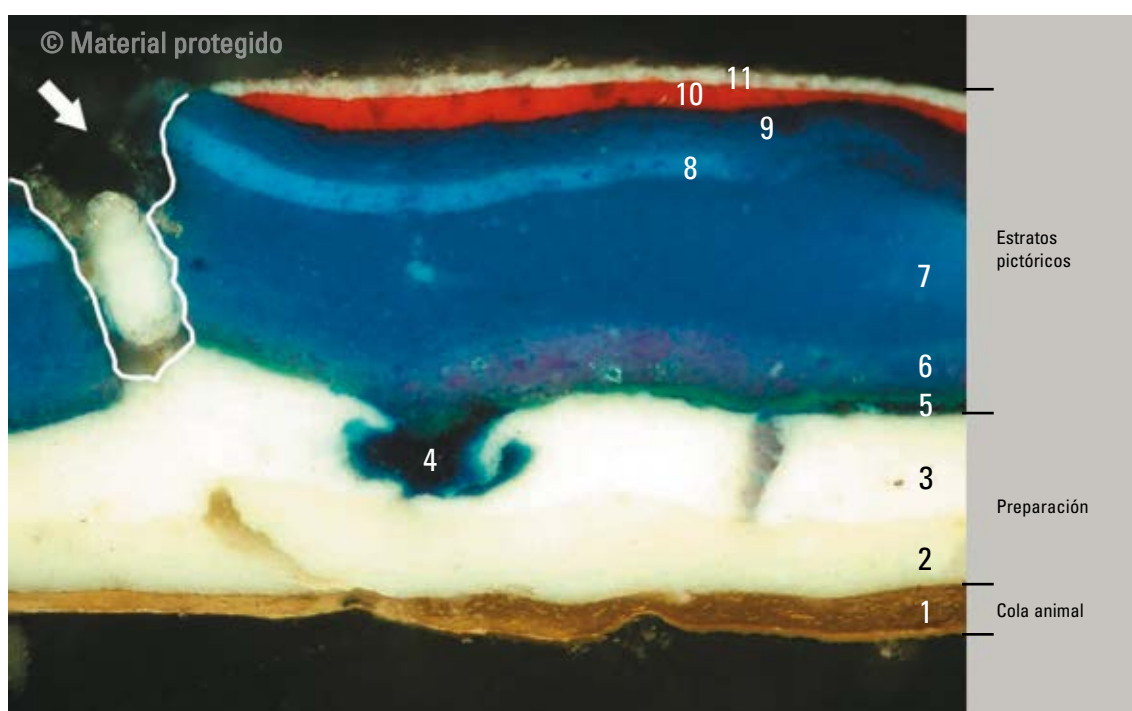
3. Mapa de patologías sector 1

Identificación de materiales

El estudio microscópico² de varias muestras de pintura así como de las fibras textiles del lienzo y los análisis químicos realizados para identificar la naturaleza de los materiales permitieron la aproximación a la técnica empleada por el artista y sobre todo a describir un catálogo de interacciones entre los diversos materiales y su relación con las patologías registradas.

A continuación presentamos los resultados obtenidos sobre el estudio de cuatro muestras: tres de materia pictórica y una de las fibras del soporte de tela.

La naturaleza de las fibras del soporte es lino y la densidad de ligamento del tejido es de: 13 x 9 hilos/cm².



4. Imagen obtenida con microscopio óptico de la micromuestra n.º 1 (objetivo MPlan 10 X / 0,25). Sección transversal. El perfil blanco y la flecha señalan una fisura de la capa pictórica que fue restaurada mediante cola y estuco

Sobre la tela de lino existe una capa de adhesivo [fig. 4.1] compuesta básicamente por cola de origen animal, que mide entre 25 y 35 μm y posiblemente aplicada, dado su excesivo grosor, con la intención de reforzar el soporte y aumentar la adhesión entre las capas pictóricas y el lienzo.

Sobre el estrato de adhesivo se aprecia una preparación de color blanco, aplicada en dos capas; la más interna está realizada con blanco de zinc, blanco de bario y carbonato cálcico [fig. 4.2], mientras que la segunda está compuesta por blanco de titanio [fig. 4.3]. Estas capas están muy integradas y aparecen en dos de las micromuestras analizadas donde se localizan todos los estratos superpuestos.

2 Se realizan diferentes tipos de estudios utilizando distintas técnicas: estudio de las muestras mediante microscopía óptica con luz incidente y transmitida; estudio de las características morfológicas de las fibras en las secciones longitudinal, transversal y la reacción con el reactivo de Schweitzer; tinciones selectivas y ensayos microquímicos. La medida del espesor de las diferentes capas se realiza mediante una lente micrométrica con el objetivo 10X/0,25 en la zona más ancha del estrato. Cromatografía de gases-espectrometría de masas (GC-MS). Espectrometría infrarroja por transformada de Fourier (FTIR). Microscopía electrónica de barrido-microanálisis mediante espectroscopia por dispersión de energía de rayos X (SEM-EDX).

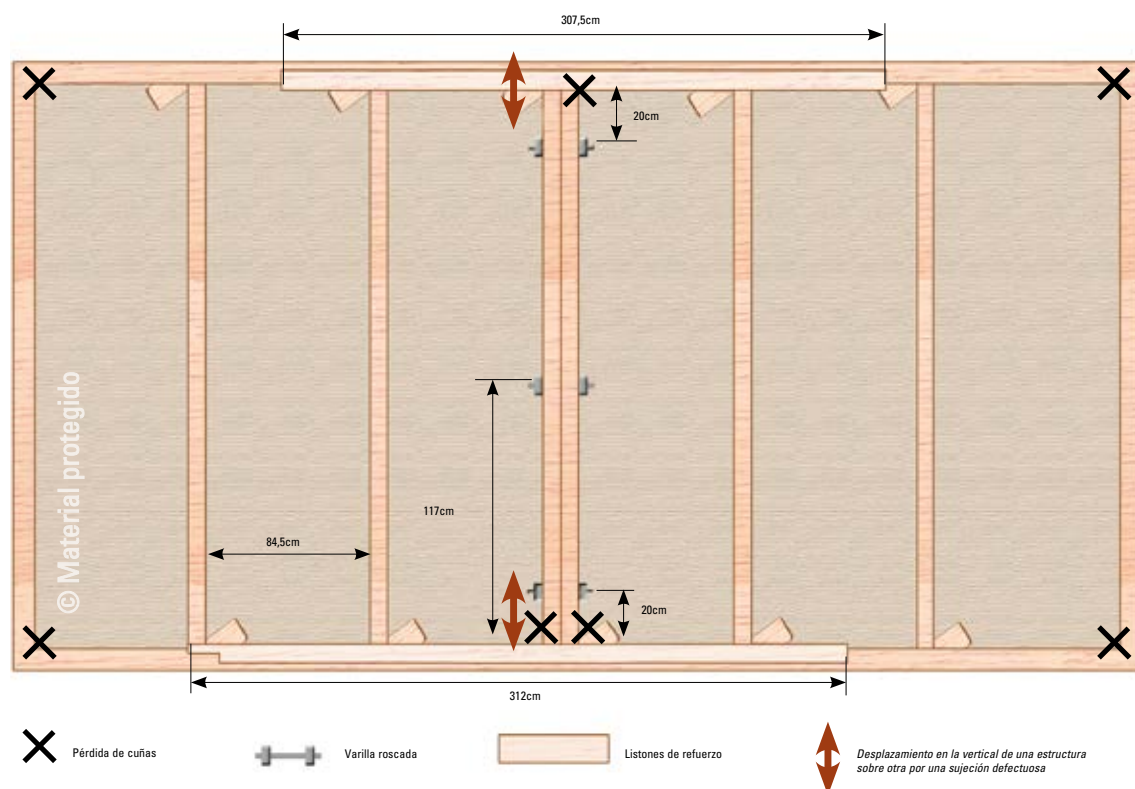
A continuación se aplicaron las capas de pintura, aglutinadas con aceite de lino, observándose en las tres micromuestras una gran superposición de pinceladas de diferente tonalidad. La capa coloreada más interna es muy fina, de color verde [fig. 4.5], y está seguida por numerosos estratos con tonos azules y violeta [figs. 4.6, 4.7, 4.8, 4.9]. En estas capas –comunes a todas las micromuestras– destaca el uso de cuatro pigmentos azules diferentes –azul de manganeso, azul cerúleo, azul ultramar y un colorante azul (sin identificar)–, que el artista combina con violeta de cobalto y con blanco de titanio.

Asociados a los pigmentos coloreados se han identificado, de manera regular, otros materiales blancos que al parecer son aditivos incorporados durante la fabricación de los productos de pintura: blanco de bario, blanco de zinc, alúmina, yeso, carbonato cálcico y talco.

Estado de conservación

Todos los movimientos de *Gran jardín*, desde su inicio en 1966 hasta 1979, fueron realizados mediante el enrollado del lienzo, con el consiguiente perjuicio para la tela y la materia pictórica. En algunos casos esta operación se efectuó con la pintura fresca, ya que en el estudio pormenorizado del reverso de la obra se verificó la existencia de restos de color adheridos y coincidentes con la superficie enrollada.

El minucioso estudio del bastidor [fig. 5] sobre el que se encontraba tensado el lienzo permitió verificar sus deficiencias e incluso atribuir a sus características el origen del precario estado de conservación de esta obra.



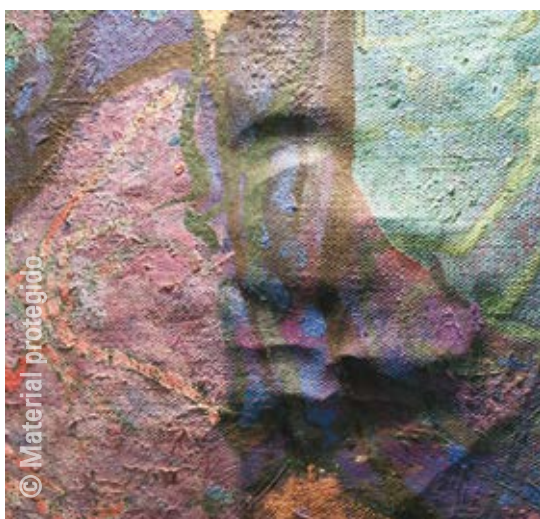
Las medidas totales de la estructura-bastidor eran de 240 x 571 cm. Los travesaños de 9 cm de ancho y 3 cm de grosor.

5. Esquema del antiguo bastidor de *Gran jardín*

El montaje realizado para su exhibición, al ingresar en el museo en 1979, consistía en una estructura de madera compuesta por dos bastidores unidos por tres varillas roscadas en el travesaño central. Esta estructura estaba reforzada en los travesaños inferior y superior mediante listones de madera clavados con puntas metálicas.

Se formaba así un bastidor con cinco travesaños verticales, siendo el central doble, el punto de unión entre los dos bastidores previos. El lienzo estaba fijado a esta estructura mediante grapas. La tensión no era homogénea en toda la superficie del lienzo y en el travesaño de unión se generaba un movimiento deslizante en sentido vertical que había llegado a originar roturas del soporte.

Las deficiencias del bastidor se resumían en la incapacidad de asumir las tensiones y el peso del lienzo, originando un grave deterioro del soporte, que presentaba deformaciones [fig. 6] y roturas de varias dimensiones [fig. 7] que afectaban a los estratos pictóricos con levantamientos y pérdidas muy importantes.



6. Detalle: deformaciones del soporte y capa pictórica



7. Detalle: roturas del soporte y levantamientos de la capa pictórica

Los datos obtenidos sobre el soporte indicaron un tipo de tejido excesivamente ligero, con una trama muy abierta para una obra que en superficie sobrepasa los 13 m² de lienzo y que soporta un estrato pictórico muy empastado compuesto por numerosas capas de color superpuestas. Por lo tanto, es razonable suponer que la existencia de una capa de adhesivo con un grosor considerable sobre la tela a modo de imprimación responde a la intención por parte de Balerdi de reforzar la tela para conseguir una superficie lo suficientemente resistente como para recibir una gran cantidad de materia pictórica y asegurar así una mayor durabilidad.

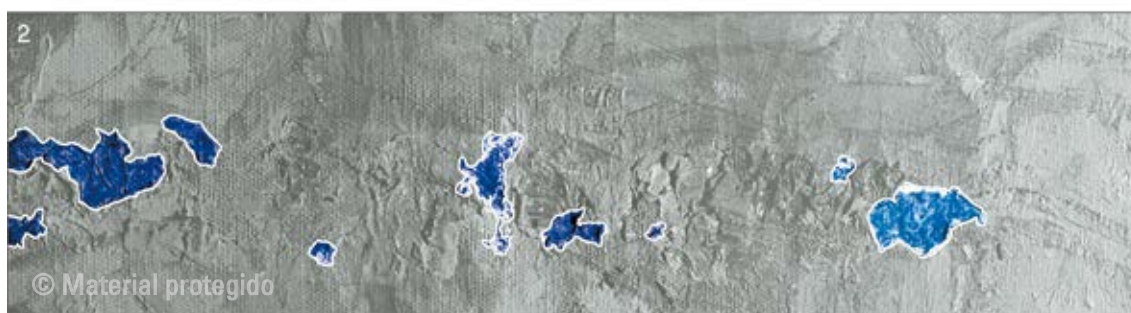
El tipo de adhesivo utilizado por el artista es de origen animal y de naturaleza higroscópica, lo que significa que este estrato es muy reactivo a los cambios de humedad relativa absorbiendo o cediendo agua, dependiendo de las variaciones climáticas y de otros factores. De esta manera se generan unos movimientos que, debido a la diferente naturaleza de los materiales presentes en la obra (tela, también de naturaleza higroscópica, estrato de cola y color) pueden llegar a provocar fisuras, levantamientos y pérdidas de la película pictórica.

Otros factores decisivos que determinan la resistencia mecánica de los materiales pictóricos, además de su propia naturaleza, son la técnica o manera en la que el artista los ha aplicado sobre la superficie y la interacción con otros materiales, fruto de posteriores intervenciones o de restauraciones.

La obra presenta retoques al óleo realizados por el artista para reparar pérdidas de color que en la mayoría de los casos no tienen correspondencia cromática con el color adyacente.

También encontramos materiales ajenos a la producción original, como adhesivo, estuco y acuarela, procedentes de intervenciones posteriores a la ejecución de la obra y aplicados con la finalidad de reparar y detener su deterioro.

El estudio pormenorizado de estas áreas restauradas llevó a la siguiente conclusión: los estucos ejercían un efecto de cuña que provocaba el levantamiento del color original y comprometía seriamente la adherencia entre los estratos pictóricos y el soporte [fig. 8].



8. Área en la que se aprecia una intervención en la que se reintegró la superficie pictórica añadiendo estuco sobre las pérdidas. Después se aplicó acuarela de forma imitativa. En la segunda imagen se señalan a color estas intervenciones, que comprometían la adherencia del color original. En la fotografía 2 se localizan los estucos añadidos que aparecen mimetizados dentro del conjunto de la fotografía 1

El estudio sobre el estado de conservación de *Gran jardín* reveló una importante inestabilidad tanto del soporte como de la pintura. Se observaron roturas, debilitamiento de las fibras y unas gravísimas deformaciones en el lienzo. En cuanto al bastidor, las deficiencias eran patentes; en las capas pictóricas se apreciaron fisuras, levantamientos y pérdidas. Por todo ello se hacía necesario un tratamiento que abordara tanto la restauración, con la finalidad de estabilizar los materiales pictóricos, como el nuevo montaje para garantizar su conservación.

Tratamiento

El tratamiento se inició en 2002 con los ensayos necesarios para establecer una propuesta viable que resolviera los graves problemas de conservación. Se planteó una primera fase, con la obra situada en vertical, en la que se intervino sobre el soporte y la materia pictórica [fig. 9].



9. Consolidación con lápiz de vapor y mini-mesa de baja presión en el reverso



20. Mini-mesa de baja presión *Mitka* trabajando en el reverso de *Gran jardín*

Para el tratamiento de esta última empleamos una técnica, que hemos estado ensayando durante estos últimos años, en la que utilizamos el lápiz de vapor para la consolidación de los estratos pictóricos en pinturas muy empastadas y texturadas. El procedimiento consiste en la aplicación de un ligero chorro de aire húmedo y caliente (los niveles de humedad y temperatura son regulados desde el panel de control del aparato) sobre la zona dañada.

En la mayoría de los casos es necesaria la acción de un adhesivo para fijar la pintura al soporte, aunque esporádicamente se han descrito casos en los que el adhesivo no ha sido necesario. Los buenos resultados obtenidos con esta técnica en las pruebas de consolidación realizadas a *Gran jardín* avalaron su idoneidad para tratar las patologías de la materia pictórica. El adhesivo utilizado para la consolidación fue *funori*, un sulfato polisacárido extraído del alga *gloiopeltis furcata*.

En lo que al soporte se refiere, nos enfrentábamos con una obra de gran formato en la que las deformaciones afectaban a toda la superficie, por lo que la accesibilidad a todo el plano desde el reverso era imprescindible para garantizar el éxito del tratamiento. La versatilidad y eficacia de la mini-mesa de baja presión para subsanar deformaciones en soportes textiles es un hecho ya probado. Se trata de una técnica muy experimentada que consiste en ejercer una presión controlada sobre el reverso del lienzo mediante succión. En el caso de *Gran jardín* las pruebas realizadas, a temperatura ambiente y previa humectación de la zona a tratar, fueron un éxito. El equipo utilizado fue la mini-mesa de baja presión *Mitka* [fig. 10].

Estudiando los resultados de los dos procedimientos surgió la idea de trabajar simultáneamente y en la misma superficie con el lápiz de vapor para la consolidación del material pictórico desde el anverso y la mini-mesa de baja presión (*Mitka*) desde el reverso corrigiendo las deformaciones. Demostramos, en este caso, no sólo la compatibilidad de los tratamientos sino la optimización de ambos al realizarlos al mismo tiempo.

Esta primera fase se desarrolló después de tratar toda la superficie pictórica con agua desmineralizada para eliminar las sustancias depositadas por la contaminación ambiental. También se efectuó la limpieza del reverso mediante aspiración. En aquellas zonas intervenidas con estuco y acuarela procedimos eliminando estos materiales ajenos a la producción original, ya que, como se ha explicado anteriormente, originaban problemas de conservación. La reintegración de las lagunas de color se efectuó directamente sobre el soporte con lápices acuarelables.

Las roturas del soporte fueron reparadas mediante fibras de lino y el adhesivo termoplástico *beva film*.

Una vez desmontado el lienzo del antiguo bastidor y situado en horizontal [fig. 11] aplicamos el tratamiento de corrección de deformaciones del soporte y consolidación de la materia pictórica al perímetro donde, además, se adhirieron unas bandas de tensión de tela de lino con *beva film* [fig. 12]. Así reforzamos todo el área perimetral asegurando una correcta resistencia del soporte a la hora de realizar el nuevo montaje.

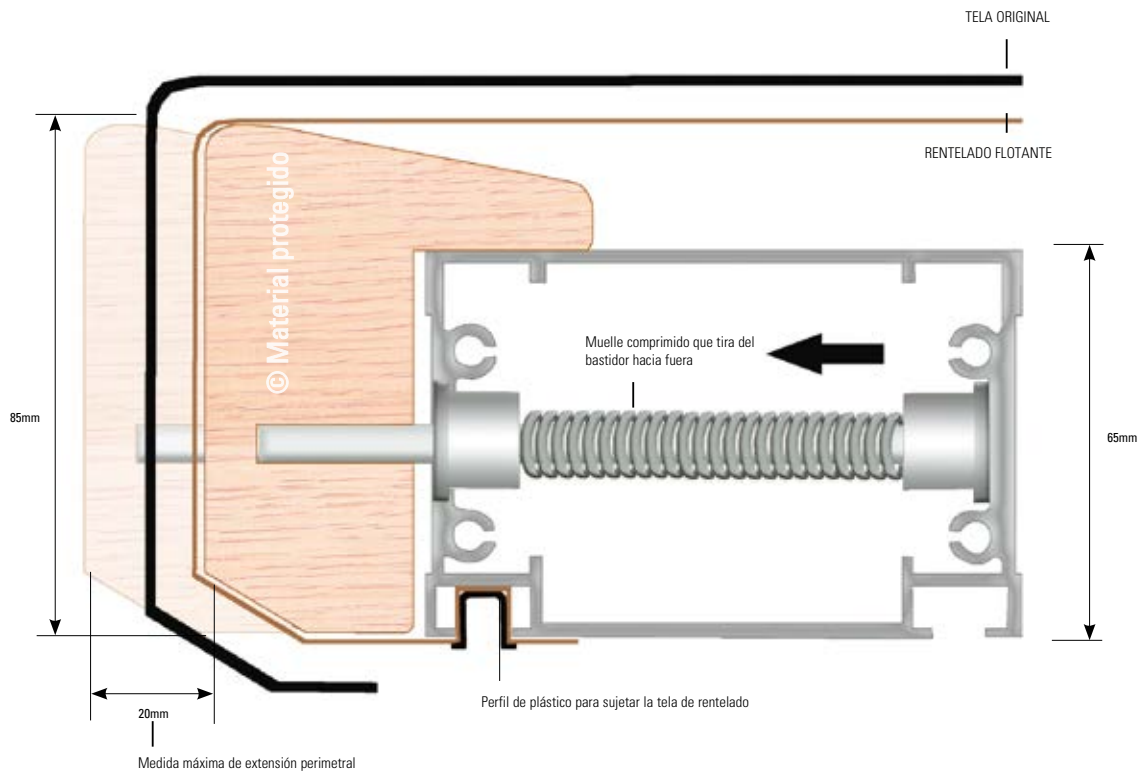


11. Detalle: perímetro del lienzo antes del tratamiento



12. Detalle: bandas de tensión

La segunda fase del tratamiento consistió en el montaje del lienzo sobre un nuevo bastidor de autotensado,³ fabricado en aluminio y madera por la empresa Chassitech, especialmente diseñado para gran formato, que permite una tensión perimetral y homogénea para toda la superficie. Se compone de una estructura de aluminio que contiene en el interior unos muelles comprimidos mediante los que se regula la tensión del lienzo [fig. 13].

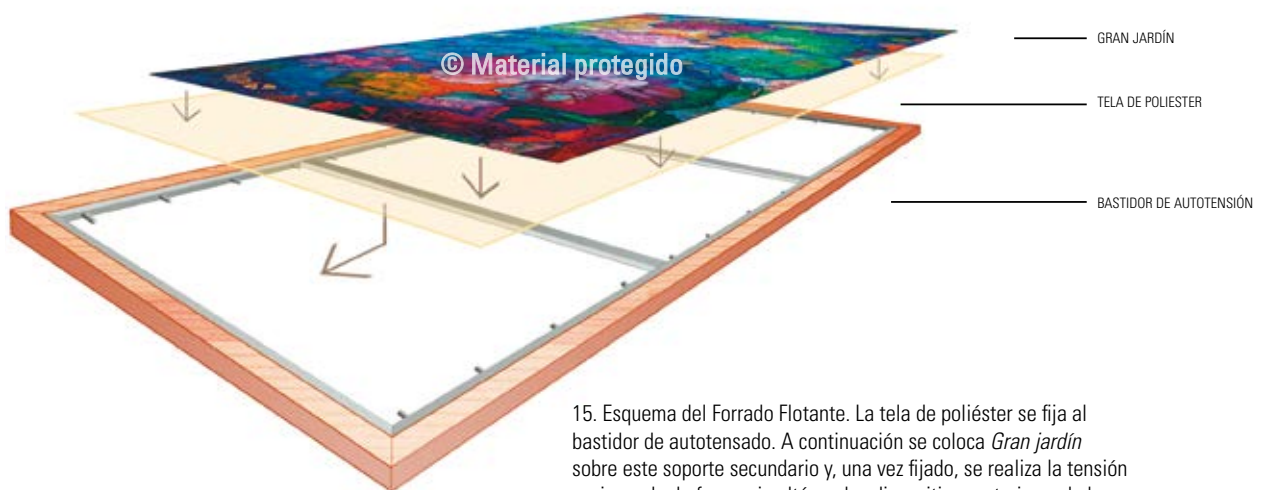


13. Corte transversal del bastidor de autotensado



14. Detalle del bastidor de autotensado

³ En 1967 se diseñó y patentó el primer bastidor metálico de autotensado como solución para la conservación de soportes textiles de gran formato. Basados en las investigaciones sobre expansión y tensión regulable se pueden encontrar en la actualidad varios diseños, algunos fabricados exclusivamente en aluminio y otros que incorporan un perímetro en madera.



15. Esquema del Forrado Flotante. La tela de poliéster se fija al bastidor de autotensado. A continuación se coloca *Gran jardín* sobre este soporte secundario y, una vez fijado, se realiza la tensión accionando de forma simultánea los dispositivos exteriores de los muelles comprimidos

Para el montaje de *Gran jardín* nos decidimos por el modelo descrito anteriormente [fig. 14], ya que sus características lo hacen idóneo para solucionar tanto los problemas específicos de conservación de esta obra como para realizar el nuevo montaje del lienzo con el sistema de forrado flotante.

El montaje y tensado de la tela original se realizó sobre una tela de poliéster (soporte secundario) previamente instalada en el bastidor de autotensado [fig. 15]. Seleccionamos este tipo de tejido, que está en contacto directo con el reverso de la tela original, ya que su naturaleza sintética e ignífuga reduce al máximo la capacidad de reacción frente a los agentes externos. Con este sistema conseguimos un refuerzo efectivo para este gran lienzo sin añadir adhesivos o sustancias que pudieran reaccionar alterando los materiales originales. Es un método reversible que permite el tensado homogéneo de toda la superficie, absorbe y amortigua las vibraciones que se generan con los movimientos de la obra y funciona como filtro ante los cambios de las condiciones climáticas.

Conclusiones

Finalizado este trabajo de conservación y restauración, se puede confirmar la eficacia del lápiz de vapor combinado con *funori* como adhesivo natural de acabado mate para la consolidación de materia pictórica. Consideramos una aportación muy positiva la experiencia de trabajar simultáneamente con la mesa de baja presión y el lápiz de vapor porque con este sistema se optimizan y simplifican los procedimientos de consolidación y corrección de deformaciones en soportes textiles.

En cuanto al nuevo montaje de esta pintura, se han demostrado los beneficios del forrado flotante como sistema de refuerzo del soporte textil, ya que mediante una mínima intervención se consigue reducir la reactividad del lienzo a posibles cambios en las condiciones medioambientales y a las vibraciones producidas en los traslados, con el único perjuicio de ocultar el reverso del soporte original. Señalaremos también las ventajas, ya probadas y descritas, de los bastidores de autotensado para obras de gran formato en relación con los sistemas de tensión.

Por último, queremos constatar la importancia que tiene la elaboración de una completa y exhaustiva documentación sobre las patologías tanto a la hora de diagnosticar como de concretar y desarrollar el tratamiento más adecuado para la obra en cuestión.

BIBLIOGRAFÍA

Adell 1992

Francisca Adell Figols. «Montaje de un bastidor metálico de tensión automática de una obra de grandes dimensiones de G. Puig Roda», *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales : Sevilla, 17, 18, 19 y 20 de septiembre de 1992*. Sevilla, 1992, pp. 125-129.

Amón 1967-1968

Santiago Amón. «Rafael Ruiz Balerdi», *Nueva Forma*, n.º 23-24, diciembre 1967-enero 1968, pp. 97-108.

Basauri/.../Romo 2002

Bosteko 02. [Folleto exp., Basauri, Dorretxea; Mungia, Torrebillela Kultur Etxea; Amorebieta, Zornotza Aretoa; Arrigorriaga, Arrigorriagako Kultur Etxea; Romo, Getxoko Kultur Etxea]. Bilbao : Bizkaiko Foru Aldundia, Kultura Saila = Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, 2002.

Bilbao 1973

Balerdi. [Folleto]. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1973.

Castell/Gironés 2003

María Castell Agustí ; Ignasi Gironés Sarrió. «Bastidores de tensión constante : el problema del tensado en pintura sobre lienzo», *Restauración & Rehabilitación*, n.º 75, abril de 2003, pp. 58-63.

Geiger/Michel 2005

Thomas Geiger ; Françoise Michel. «Studies on the Polysaccharide JunFunori used to consolidate matt paint», *Studies in Conservation*, vol. 50, n.º 3, 2005, pp. 193-204.

Maestros antiguos y modernos... 2001

Maestros antiguos y modernos en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001.

Michel... [et al.] 2004

Françoise Michel... [et al.]. «JunFunori : a natural polymer from red algae to consolidate matt paint», *Modern Art, New Museums*, London : The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2004, p. 237.

Mitka 1985

Wieslaw Mitka. «Portable mini low-pressure apparatus for the treatment of paintings», *Studies in Conservation*, vol. 30, n.º 4, 1985, pp. 167-170.

Moreno Galván 1974

José María Moreno Galván. «Museo de Arte Contemporáneo y Galería Kreisler : Rafael Ruiz Balerdi», *Triunfo*, n.º 611, año XXIX, 15 de junio 1974, p. 79.

Pérez Miralles/Ribelles 1998

Juan Pérez Miralles ; Inma Ribelles Albors. «Diseño de un bastidor de tensión constante para obras de gran formato sobre soporte textil», *XII Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Alicante : Secretaría del XII Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1998.

San Sebastián 2003

Bidaideak : Kubo Artearen Kutxagunea = compañeros de viaje : Kubo Kutxaespacio del arte : Balerdi, Goenaga, Mendiburu, Zumeta. [Cat. exp.]. Donostia-San Sebastián : Kutxa Fundazioa = Fundación Kutxa, 2003.

Viar 1989

Javier Viar. «La mano infinita : entrevista con Rafael Ruiz Balerdi», *Pérgola, suplemento cultural del periódico Bilbao*. Bilbao : Ayuntamiento, Área de Cultura y Turismo = Udala, Kultura eta Turismo Saila, n.º 20, septiembre de 1989, pp. 16-22.

Viar 1993a

Javier Viar. *Balerdi : la experiencia infinita = azkengabeko esperientzia*. [Cat. exp.]. Bilbao : Rekalde Erakusketa Aretoa = Sala de Exposiciones Rekalde; Donostia-San Sebastián : Koldo Mitxelena Erakusketaretoan = Sala de Exposiciones Koldo Mitxelena, 1993.

Viar 1993b

Javier Viar. «Balerdi», *Urtekaria 1992 : asterlanak, albistak = Anuario 1992 : estudios, crónicas*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1993, pp. 7-9.

Vitoria-Gasteiz 1985

Así pinta Ruiz Balerdi. [Folleto]. Vitoria-Gasteiz : Museo de Bellas Artes, Diputación Foral de Alava = Arte Eder Museoa, Arabako Foru Aldundia, 1985.

Vitoria-Gasteiz 2004

Constelación Gaur : una trama vanguardista del arte vasco = Gaur konstelazioa : abangoardiako sarea euskal artean. [Cat. exp., Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja Vital Kutxa]. Vitoria-Gasteiz : Caja Vital, Obra Social = Vital Kutxa, Gizarte-Ekintza, 2004.

Zarauz 1976

Chillida : arri eta burni irudiak eta grabatuak = esculturas y grabados. Balerdi : oleo eta marrazkiak = óleos y dibujos. [Cat. exp.]. Zarauz : Galería de Arte Kayua, 1976.