

## Pintor de lejanías Chus Tudelilla

Veo la sombra en la sustancia roja del crepúsculo.  
Cierro los ojos y arden  
los límites.  
Antonio Gamoneda, *Más allá de la sombra*

Sostiene Italo Calvino que cada día es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles. En los treinta y dos años que han pasado desde su primera presentación al público en 1973 hasta hoy, Enrique Larroy ha descubierto, a través de su capacidad singular para conciliar extremos y atender a lo más raro, lo que Vila-Matas ha dejado escrito, que no está claro que nuestras vidas tengan argumento, es decir, un principio y un final. Larroy desatiende la trama para concentrarse en la pintura, hasta convertirla en el único argumento capaz de dar cierta continuidad temporal a su vida misma. Y poco más. El tiempo arrastró el exceso de alegría, borró los límites y las fronteras, dejando asomar lejanías. Como Richter, Larroy no intenta en sus cuadros otra cosa que reunir, con la mayor libertad posible, y de manera viva y viable, las cosas más diversas y contradictorias. Y no paraísos..., aunque haga uso de la ironía para que el espectador de su pintura crea lo contrario; o no.

El itinerario que proponemos arranca en 1973. Un principio lejano en el tiempo que sólo es la formulación de aquel otro tiempo anterior en que Enrique Larroy decidió sin saberlo que iba a dedicarse a la pintura. Y ahí continúa. Larroy ha elegido las imágenes que ilustran la selección de reseñas críticas y comentarios que a lo largo de los años han acompañado a la presentación de sus exposiciones.

La idea es que ilustraciones y textos sirvan de guía a los interesados en su pintura que, después de treinta y dos años, sigue inmersa en la ambigüedad que impide a las imágenes simular certezas, abriéndose a lo improbable, al desconcierto y, por supuesto, a la contradicción, valor principal y fundamento de una manera de mirar el mundo que entre otras asuntos exige conciliar extremos, inventar relaciones nuevas entre las cosas, cuestionar dogmatismos, abrir horizontes y contemplar lejanías.

## Los setenta

“Para mí, pintar es una forma de vivir, y vivir no puede ser una sucesión de momentos iguales, repetidos, sino todo lo contrario. Vivir es enfrentarse siempre a lo nuevo, lo distinto y lo desconocido. Experimentar. Muchos de mis cuadros son experimentos. Experimentos en colores, en formas.” Así de contundente se expresaba Enrique Larroy en la entrevista de Juan Domínguez Lasierra para Heraldo de Aragón (2.6.1973), con motivo de su exposición *56 kilos de mercancías* en La Taguara (1973). Ya entonces Larroy sabía, como Enrique Vila-Matas, que los títulos se saben imprescindibles. En aquella exposición, Larroy incluyó un díptico de “Lunares”, serie que al año siguiente presentó en la galería La Gavia de Girona y en 1975, en la galería Daniel de Madrid y en la exposición colectiva *10 abstractos* en la galería Buades. Hubo quienes entendieron poco o nada y quienes mostraron perplejidad por el comportamiento desinhibido de un pintor que no tenía problema alguno en mezclar las sucesivas adherencias que, como anota Simón Marchán Fiz a propósito de aquella exposición, supusieron la recuperación de una abstracción acorde con los tiempos: pintura contemplativa-espacialismo-nueva abstracción americana-primacía del color-support/surface-nueva síntesis... Enrique Larroy participó del renacer de la pintura abstracta incorporando a su pintura geometría, recursos pop y ópticos, junto a otros procedentes del movimiento francés “Support/Surface”, con la intención de romper la linealidad de discursos establecidos. Frente a la reflexión circunspecta del resto de los artistas invitados a la muestra *10 abstractos*, Larroy proponía lo que parecía una broma, ni más ni menos que aunar abstracción, folklore y viejo expresionismo, poniendo además en evidencia a Mondrian e incluso a la propia pintura. Quizás el discurso de Enrique Larroy, que años después conserva una extraña lucidez –ya hemos advertido de su tendencia a fijarse en lo más raro-, participa de la opinión de Ángel González cuando señala que el gran descubrimiento de los artistas de los 70 fue cierta ideológica simulación de la torpeza; un maquinado hacerse el tonto para poder así, y al fin, pintar, y, sobre todo, tal como decía Beckett de Van Velde: olvidar que el mundo del artista es un fracaso. En definitiva, continúa González, que los pintores de los 70 se dedicaron a disimular que la pintura sobrevive por la obcecación del pintor. Una realidad que no se le escapó a Larroy cuando decidió pasar de largo el día de la inauguración de *10 abstractos*.

### ***56 kilos de mercancías, Sala La Taguara, Zaragoza, 1973***

“En esta exposición presento una serie de cuadros que forman parte de mis actuales preocupaciones pictóricas. Al considerar que las fotografías es uno de los ‘leitmotiv’ de nuestra sociedad -la realidad la estamos viendo constantemente a través de la fotografía; la fotografía es una institución, un símbolo de nuestra época- me he planteado la concepción de mis cuadros como una doble visión fotográfica: en primer lugar, en una primera visión, intento lograr un cierto efecto fotográfico (sería la visión de la realidad de un paisaje en sí) y en una segunda visión hay una abstracción o no figuración de esa reproducción fotográfica. Esto en cuanto a los dípticos. En los restantes cuadros siempre se mantiene la preocupación por el tema fotográfico (radiografías, instantáneas de un objeto a través del tiempo...)” (Entrevista de J. D. L. a Larroy en *Heraldo de Aragón, Zaragoza*, 2 junio 1973)

“La tal *mercancía* son dieciocho interesantes cuadros de distintos tamaños, que pueden resumir, de momento, la honda preocupación del pintor, su inquietante fantasía. El mundo que nos ofrece tiene algo de agresión a la vista. Un algo visceral, una radiografía del ser, que alterna con variaciones que agrupa en dípticos o desarrolla en un solo lienzo, donde plasma la dinamicidad de una caída o la multiplicidad de una mutación. Pintura cerebral, sentida y pensada en profundidad. La juventud del pintor hace augurar un porvenir brillante” (Manuel Rotellar, *Pueblo*, 11 junio 1973)

“Larroy ha encontrado un lenguaje para expresarse, un lenguaje a veces ingrato pero en cualquier caso intencionado. Se aprecia inmediatamente la sensible mejoría técnica y el asentamiento narrativo en las últimas ejecuciones presentadas, que llegan a un punto de auténtica bondad en los pequeños paisajes desdoblados. Utiliza Larroy un basamento de forma flotante provocado por la precipitación del color, preferentemente negro o gris, sobre una superficie plana y tratada previamente, esto jugando a la vez con espacio vacíos que confieren a sus obras una impronta visual de falsa fotografía imaginaria.

Durante unos días, Enrique Larroy ha mostrado a todo aquel que ha querido pasar por La Taguara, muchos kilos de esperanza.” (Royo Morer, “Enrique Larroy ha expuesto en La Taguara” en *Andalán*, Zaragoza, 18 junio 1973)

### **Lunares, Galería Daniel, Madrid, 1975**

“En 1975, y en la galería Daniel de la calle de los Madrazo donde se habían visto tantas obras de Gordillo, Pérez Villalta, Alcolea, Carlos Franco y otros figurativos, se celebró la primera y hasta la fecha última exposición individual madrileña de Enrique Larroy, un pintor que hasta entonces había salido poco de su Zaragoza natal, y al que yo había conocido en la Bienal de León de 1973. Aquella muestra de Daniel reunía cuadros, banderas y montajes. Eran obras abstractas, más o menos *support-surface*, aunque la presencia de unos lunares casi sevillanos, y de unos flecos de alfombra, ya apuntaban a un cierto talante irónico, que la posterior evolución de su autor no ha hecho sino confirmar. Sean como fueren aquellos cuadros, banderas y montajes que hoy son poco más que un recuerdo, y que llevaban títulos del tipo *Tres fases sobre bolos andaluces*, Larroy dice, con su habitual humor, que yo debí de ser la única persona que los vio. Algo escribí entonces sobre ellos, a favor de ellos y de su ambigua y chirriante radicalidad, en la efímera revista *Solución*.” (Juan Manuel Bonet, “Diario del equilibrista” en *Pinturas*, Palacio de Sástago, Zaragoza, 1987)

### **10 abstractos, Galería Buades, Madrid, 1975**

“Enrique Larroy a caballo entre el cachondeo y algo parecido a responsabilidad, intenta adobar a base de elementos del folklore y “folkloricos”, su creencia, si es que esta palabra significa alguna cosa, en el arte abstracto, en un abstracto, quizás, con un algo solapado, de viejo expresionismo, bajo la forma de alguna que otra relación asociativa (aunque esto lo separe un poco de la no-representación). Pero no vamos a meternos ahora a definir de donde a donde abarca la tendencia; si son solo incluíbles aquellos trabajos que atienden específicamente a relacionar sintogmáticamente, o de qué manera relaciones asociativas son válidas en la abstracción. Al fin y al cabo la abstracción nunca respondió, ni mucho menos en un principio, a serios criterios ideológicos, como movimiento; y obras tan importantes se han justificado a veces con frases tan tontas como gratuitas: “el hombre culto (¡vaya!) se aleja cada vez más de la naturaleza y su vida se hace cada vez más abstracta” (Mondrian). No es esto lo más importante cuando el problema más serio que hay que plantearse es la relación de la pintura cara al resto de las actividades sociales su interés y caso contrario, la posibilidad de hacerla desaparecer y no perder más tiempo.” (Texto de Enrique Larroy para la exposición)

“A consecuencia de aquel paso por una galería (Daniel) que al poco tiempo cerró definitivamente sus puertas, Larroy estuvo presente, algo después, en la colectiva de Buades *10 Abstractos*, exposición heterogénea aunque se pretendía de tendencia, y que marcó la llegada a Madrid de la ola de nueva abstracción iniciada precisamente en Zaragoza con la muestra de Broto, Rubio y Tena en Atenas, en 1974. Con su texto para la galería Buades, el pintor se desmarcaba del tono ortodoxo empleado por la mayoría de sus colegas de sala; manifestaba -y es curioso releerle hoy, a la luz de lo que internacional y nacionalmente está de moda- su voluntad de aunar abstracción, folklore y ‘viejo expresionismo’.” (Juan Manuel Bonet, “Diario del equilibrista” en *Pinturas*, Palacio de Sástago, Zaragoza, 1987)

## Los ochenta

En 1980, Enrique Larroy regresa a la pintura, después de unos años dedicado en exclusiva al proyecto del *Colectivo Plástico de Zaragoza* (1975-1979), con la exposición *Elementos domésticos (P. E.)* en la galería Pata Gallo de Zaragoza. Mirando hacia atrás, los ochenta fueron unos años decisivos en su trayectoria, pero ante todo fue un tiempo de cambio que afectó no sólo al tema de su pintura, sino a la actitud del artista ante la pintura. Como de nada servía enmascarar con imágenes banales y teñir de colores chillones el fracaso del mundo del artista, Larroy decidió mostrar la melancolía que hasta entonces había disimulado mediante las más inverosímiles trampas visuales. Y regresó al paisaje sin abandonar las contradicciones entre lo que es fundamental y lo que aparenta serlo, aunque restituyendo un nuevo orden que diera cobijo a sensaciones y recuerdos. Los colores ácidos de las fresas, que en su decorativismo desazonante cubrieron las paredes de la galería Pata Gallo, ceden a los tonos secos y sombríos de un paisaje íntimo que se está configurando y arraigando en la pintura. La alegría se desvanece cuando por todas partes se anunciaba lo contrario. No estamos diciendo que Larroy sea un visionario, sólo que al ser consciente desde su experiencia, de la situación del arte y de la pintura, sabe que siempre conviene desconfiar de entusiasmos desmedidos. Aunque, qué otra cosa había hecho hasta entonces, sino establecer encuentros imposibles, que sólo la ironía que los propiciaba iba a ser también la única pista posible que ofrecía para resolver el enigma de su pintura.

Aquel tiempo de cambio persevera en la obra pintada entonces que ya anunciaba, quizás sin saberlo, tiempos mejores. O al menos, otros tiempos.

### *Elementos domésticos (P. E.), Galería Pata Gallo, Zaragoza, 1980*

“La exposición consta de tres apartados: un “ambiente”, una serie de dibujos y una carpeta de serigrafías, tres aspectos capaces de definir y cuestionar una gran parte de las experiencias que se han llevado a cabo en los últimos años.

Las serigrafías prolongan el “ambiente”, motivo central de la exposición, y los dibujos lo complementan.

(...) Sencillamente Larroy con tres murales y medio que cubren totalmente las paredes de Pata Gallo se permite el lujo de prescindir de volúmenes que invadan el espacio, para crear su particular ambiente.

A su vez, los murales no son murales, no son pinturas realizadas sobre el muro ni sobre superficies de una dimensión considerable para adosar al muro. Están formados por 390 cuadrados de 40 cm de lado. Por si esto fuera poco, dichos cuadrados no se alinean ordenadamente sobre el rectángulo del muro, sino que tienden a disolverlo y anularlo, aunque crean una imagen aparentemente reconocible. Quizás esta imagen sea lo único que nos inclina a hablar de murales y no de 390 pequeños formatos. Pero esto también es dudoso.

Las imágenes de Larroy pueden parecer flores y frutos, pero son en realidad motivos decorativos de elementos domésticos que reproducen flores y frutos. Sin contar la posibilidad de intercambio de módulos, potenciada en las cajas de serigrafía, que supondrían el acercamiento a la abstracción mediante la experiencia lúdica y aleatoria de los espectadores, o del propio autor.

La banalidad de los temas, su magnificación por la descomunal escala empleada, la lectura y diversos niveles que propone y la ironía crítica que esgrime este hombre podían hacer pensar en el pop, y algo hay de eso, pero en el fondo subyace un planteamiento conceptual más evolucionado.

En una exposición en la que se logra un ambiente con tres murales planos que son en realidad 390 pequeños formatos, resulta lógico que 100 m<sup>2</sup> de pintura no den como resultado una exposición retiniana, que decía Duchamp, sino un montaje conceptual.

Cuestionando nuestros sistemas perceptivos, una y mil veces, Larroy hace tambalear muchos conceptos asentados en la experiencia que dichos sistemas nos proporcionan del medio en que vivimos.

Si la ambigüedad del arte consiste en el empleo no habitual de los elementos que componen el código que maneja el artista, en este caso dicho código no ha quedado redefinido como parece que debe suceder tras la experiencia estética, sino que ha quedado como para recogerlo con pala.

Lo más parecido que recuerdo a esta exposición tan decorativa, juguetona y colorista es el atentado que sufrió Alfonso XIII el día de su boda: la bomba que le arrojaron iba oculta en un ramo de flores.” (Antonio Gimeno, *Andalán, Zaragoza* 22 febrero 1980)

“Uno recibía un catálogo suyo, y del sobre salían centenares de confetis. La tensión entre unos esquemas geométricos y un tratamiento colorista ácido, daba como resultado una pintura que de algún modo cabe emparentar con el decorativismo de la *pattern painting* americana, solo que donde Kushner y compañía se revelan herederos de Matisse y de los *Omega Workshops*, el zaragozano aúna la geometría y una estética pop, por momentos casi warholiana. Fresas, envoltorios de caramelos, colorantes...En una de sus muestras, llenó una pared de tablillas sobre las cuales había pintado una fresa.” (Juan Manuel Bonet, “Diario del equilibrista” en *Pinturas*, Palacio de Sástago, Zaragoza, 1987)

### ***Pintura forana. Abraín, Cano, Larroy, Villarrocha, Galería Sen, Madrid, 1981***

“Más pasa que Zaragoza no es París, ni siquiera la capital del Reino, lo que no es inconveniente para que en estos momentos los mencionados pillastres de la plástica puedan aparecer por esas salas del demonio con la paleta erguida a pesar de que en esta ciudad de cierto -esa por la que el viajero pasa en tren, la menciona como motivo de recuerdo porque alguna vez hizo aquí la mili o tuvo una novia mientras estudiaba veterinaria, pero no se detiene- no cuenta con encuadernados papeles a todo color que dediquen sus páginas centrales a dejar luminosa constancia de que algo se está moviendo fuera de los consagrados marcos, llámese plástica, música o teatro; lo que a veces deviene en una mala uva tal que te da la impresión de encontrarte, sin salida posible, en el más oscuro culo del universo.” (Javier Losilla, *Pintura forana Z. Abraín, Cano, Larroy, Villarrocha*, Galería Sen, Madrid, 1981)

### ***Z. Sergio Abraín, Jesús Bondía, Dis Berlín, Enrique Larroy, Galería Pepe Rebollo, Zaragoza (19 mayo -19 junio, 1982)***

“Los cuadros que presenta en Z admiten una lectura más específicamente pictórica. El rayador es prosaico, dadaísticamente prosaico como ya lo eran los lunares. Es también abstracto: una trama geométrica. Es también - más que otras cosas tuyas- pretexto para dar un despliegue colorista.

Larroy posee una cáustica ironía, un dibujo bastante eficaz y un acentuado gusto por los colores ácidos. Da la impresión de que todavía no ha encontrado el modo de conferirle entidad plástica, coherencia más definitiva a su causticidad de concepto. Aunque a veces dudemos de si eso le importa demasiado, y nos decidimos que a lo mejor forma parte de su juego el pintar sin ganas, como quien no quiere la cosa” (Juan Manuel Bonet, “Cinco notas sobre cuatro pintores” en Z, Galería Pepe Rebollo, Zaragoza, 1982)

### ***Enrique Larroy, Sala Barbasán, Zaragoza (1983)***

“Plantea Larroy un mundo de referentes estéticos y los trata como lo que son: objetos (objetivos) artísticos. No me puedo creer yo -como ha señalado un prestigioso crítico local (y de la función de la crítica creo haber escrito en esta misma publicación y si no lo haré mañana)- que Larroy pinte porque le da la gana, y transmita así alegría a su obra. En todo caso rezumaría cachondeo. Y a primera lectura se ve que la pintura de Larroy es eminentemente seria. Obra donde se da una delimitación entre la relación entre pintor-receptor, una dimensión valorativa que abarca el análisis ecléctico de las vanguardias recientes, y una dimensión “axiológica”, de valoración, entre práctica y dominio del hecho artístico. O sea, entre la manera de hacer y lo hecho.” (Vicente Villarrocha, *Andalán, Zaragoza*, febrero 1983)

### ***5 pintores de Zaragoza. Abraín-Berlín-Bondía-Larroy-Torrens, Aula de Artes Plásticas, Universidad Complutense de Madrid. Sala de exposiciones Fundación Valdecilla, Madrid (1983)***

“Larroy mantiene ante su oficio una actitud meditativa y conceptual. Su voluntad expresiva se ha caracterizado siempre por una cierta frialdad y un cierto afán de objetividad. Quien piense en sus cuadros hará bien en tenerlo en cuenta para llegar a una mejor comprensión. Irónico, pesimista, poco complaciente, cualidades todas ellas que

le cierran el paso a lo que, despectivamente, llamaríamos, lirismos. Su mayor preocupación parece ser la claridad del concepto, lo que no implica necesariamente sencillez o elementalidad. Sus condiciones tal vez sean las más aptas para sobrevivir en un medio adverso manteniendo alto el nivel de autoexigencia. Como ha hecho hasta y lo sigue haciendo.” (Javier Rubio Navarro, “Cinco pintores y Zaragoza al fondo” en el díptico de la exposición)

### **Enrique Larroy, Galería Libros, Zaragoza (1985)**

“Esta vez no busca una monografía temática como las anteriores, ya que el motivo no es único, aunque abundan y hasta predominan los ríos, puentes, reflejos, troncos en el agua o similares. La unidad, no obstante, se halla ahora en el enfoque y factura, para los que el asunto es, en cierta medida, un pretexto, sin llegar a caer en el abstracto. Conserva aquí Larroy una referencia de realidad, sean paisajes u objetos reconocibles. (...)

Su problemática se centra en el color y en el tratamiento, mientras que los originales menores le sirven como estudios compositivos y de formas, para los que luego desarrolla y aumenta. Hace desaparecer Larroy la planitud, al tiempo que suprime los contrastes complementarios de los que gustaba. La materia va más hecha y el colorido con mejores matices, más entonado, con menos violencia, más pictórico. Pero tampoco se desata por completo el empaste, según las modas vigentes. Las estructuras, como puntas o ángulos, ordenan sin rigidez. Y permiten una mano suelta, decidida.” (Ángel Azpeitia, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 17 enero 1985)

“Agua, vegetación, aire, gravitan en su pintura, pero claro es, sin que el artista se vuelque en demostrarnos que están ahí porque su presencia es más fuerte que la de una referencia literal. Y de este modo surgen imágenes que van desde lo familiar en dirección a lo insólito, imágenes de nueva intencionalidad, a veces curiosamente referenciales a aspectos emblemáticos, que nos hablan del ser y el tiempo sin que se exprese una existencialista situación sino más bien una situación lúdica. Creada por un artista que cree en lo que hace y aunque en su trabajo participen el sufrimiento y el esfuerzo, siente la alegría del proceso y del resultado de la creación.” (Antonio Fernández Molina, *El Día. Periódico Aragonés Independiente*, enero 1985)

### **Pinturas, Palacio de Sástago, Zaragoza (1987)**

“La obra de 1986, que constituye el grueso de la exposición que ahora va a presentar, ahonda en los caminos trazados en el año anterior. La paleta se torna francamente más sombría, rehuyendo las alegrías todavía presentes en la producción del año anterior. La actitud se vuelve más contemplativa, más melancólica. A la vez, siguen practicándose juegos descabellados, sigue siendo importante la dimensión conceptual, y los motivos, las figuras, son pretextos para un juego arriesgado” (Juan Manuel Bonet, “Diario de un equilibrista” en *Pinturas*, Diputación de Zaragoza, 1987)

“En estos cuadros las escenas desempeñan el papel de agudas alusiones. No sé si atreverme a citar la realidad ecológica en la que vivimos, porque en la “naturaleza” de Enrique Larroy andan despacio el espacio y el tiempo enfrascados en una relación próxima a la idea cinematográfica del perseguidores/perseguidos. Pero sí me atrevo a afirmar que en las escenas alusivas a una autoidentidad de posición personal, enmarcadas en la contradicción de la representación forma/percepción, o irónicamente didácticas, no hay un gramo de teatralidad. Y que los cuadros de Larroy sobrepasan muchas veces el equilibrio entre significado y significante (valga la terminología), como el que no quiere la cosa.

Y en ese sometimiento a una necesidad, un cierto pragmatismo creativo, y un visceral respeto por el gesto frente a la materia, junto a una expresa tendencia a disimular el sentimentalismo, lo que puede dar la pista de unos “signos plásticos” que, de la mano de la diosa Semiótica, nos llevarían a una “situación” y que de la mano de Enrique Larroy nos conducen, cuadro a cuadro, a una sorpresa.” (Vicente Villarrocha, “A modo de aportación o primera consecuencia” en *Pinturas*, Diputación de Zaragoza, 1987)

“La pintura de Larroy ha entrado en una fase de mayor reflexión y sosiego. El motivo que antes fuera excusa para introducir colores palpitantes, pasa a convertirse en tema, y aquéllos se han vuelto más sordos y contruidos. Su poética es intensa, aunque superponga lenguajes que induzcan al espectador hacia la confusión. Títulos como *El molino*, *El cuadro no lo sabe* –una tela magnífica–, *Fin*, *El vermut*, *Los ladrillos saben esperar*, contienen todavía un guiño irónico, pero definen, sobre todo, a un Larroy potente y sabio, menos espontáneo, más maduro, con multitud de registros y matices.” (Alicia Murría, “Mil caras tiene la luna. Las dobles lecturas de Larroy” en *El Día de Aragón*, 8 marzo 1987)

### **Larroy, Escuela de Artes, Zaragoza (1989)**

“Y ya son años de ilusoria gradación de tonos, de fingir profundidad a base de perspectivas, de confesada implicación en ese curioso conjunto de fenómenos que intensamente denominamos arte “pase lo que pase”. Por eso, fabulaciones aparte, llamados a contar otra vez la misma hazaña, habrá que decir que estamos vivos. Y es que, como decía Kandinsky: “El signo externo se vuelve costumbre”. Quizá por eso o porque Larroy ha visto transcurrir un montón de horas-luz pintando, se le sorprenda ahora, más íntimo, anclado en el ligero latido de la noche. ¿Será el lugar que la cultura moderna reserva a esta dimensión trascendente del objeto? Porque estos cuadros de Larroy se deslizan por las reglas de la imagen y el relato con tal suavidad que se diría atraviesan eso de la ilusión trascendental de Hegel; vamos, que la relación que establecen con la estética, las vanguardias, lo moderno y lo “post”..., es algo así como la que mantiene la quilla con el agua. Fugaz e irrepitida siempre.” (Vicente Villarrocha, *Larroy, Escuela de Artes Aplicadas, Zaragoza, 1989*)

“Enrique Larroy siempre ha utilizado mecanismos que le distanciasen de su propia obra, entre ellos la ironía no era uno de los que contaban con menor peso, igualmente le ha gustado huir de lo literal, de lo plano, de lo que posee una única lectura y no deja filtrar las contradicciones. Es un conspicuo amante de los guiños y de las complejidades a nivel conceptual y continúa siendo, básicamente, un pintor abstracto que introduce elementos figurativos con un tono casi emblemático; si antes fueron los lunares o las fresas, e incluso los troncos de hace unos pocos años, un papel parecido desempeñan ahora esos hexágonos repetidos, como un “acordeón” que nos recuerdan a la columna de Brancusi aunque no haya sido su intención rendir homenajes por ese lado. El hexágono es un motivo que juega mecánicamente, en su repetición positivo-negativo y que se relaciona con obsesiones personales sobre la realidad y su doble, el objeto y su reflejo. Algo similar sucede con el motivo de los corazones, ambos elementos se convierten en una forma de asidero que al espectador le autoriza a conectar las obras entre sí y al pintor le permite todo tipo de libertades.

Pero algunas sorpresas depara su última exposición. Fundamentalmente su nueva forma de tratar la superficie, de *empaparla* de color, de enriquecerla, de *sensualizarla*, de elevar su temperatura pero de una forma matizada, nada imperiosa, rasgos todos ellos que no caracterizaban su obra anterior, aunque algo de todo esto ya apareciese en algunas obras de las que presentó en el palacio de Sástago hace un par de años.

Curiosos resultan además muchos de los títulos que remarcan el tono melancólico que respiran la mayoría de las telas a través de frases inquietantes del calibre de *Entre la niebla oscila el recuerdo*, *El orgullo de la memoria*, *Paisaje sentimental*, *Detrás del último no hay nadie*.

Pero si hubiese que definir el núcleo central de la exposición habría que hablar del paisaje, pero evidentemente no ligado a un lugar geográfico sino como motivo plástico. (...)

La obra de Larroy, a pesar de no abandonar del todo la ironía, el juego y esa facilidad para mezclar referencias contradictorias, se ha vuelto más íntima, mucho menos extrovertida y agitada, más densa. Hay un mayor equilibrio entre lo conceptual, que es uno de los soportes de su lenguaje, y lo puramente plástico. Parece haber encontrado un campo más amplio en el que moverse, una fórmula que le permite introducir elementos muy diferentes pero que funcionan como una máquina bien engrasada.

El pintor controla de una forma mucho más precisa todos los mecanismos que pone en juego y, a pesar de que estos no son radicalmente diferentes a los utilizados en otros momentos, ahora *suenan* de una forma mucho más compacta.” (Alicia Murriá, “Enrique Larroy”, *Lápiz*, núm. 59, 1989)

## **Los noventa**

Llegaron los noventa y ya avanzada la década, el triunfo de las “nuevas abstracciones” cuya apoyatura teórica participaba de algunas de las reflexiones del texto que Larroy había escrito para la exposición *10 Abstractos* “entre cachondeo y algo parecido a la responsabilidad”. En los noventa no había cabida ya para el cachondeo, en el tema de la responsabilidad mejor ni entro, pero el caso es que los nuevos abstractos, como escribió Enrique Juncosa, pusieron en tela de juicio las visiones unívocas de las cosas, como Larroy lo había estado haciendo desde siempre. Al referirse a la que llama abstracción redefinida,

Paparoni anota que todo remite a la búsqueda de un equilibrio en el interior de esta abstracción, en la que la experimentación de nuevos lenguajes ha cedido protagonismo a la convivencia de realidades diferentes cuyos ecos resuenan influencias que delinean su identidad. Aquella experimentación, que para Enrique Larroy había sido durante tantos años una forma de vivir y también un reto que le iba a permitir enfrentarse a todo lo nuevo y lo desconocido, había ido cediendo también con los años. La progresiva pérdida de ingenuidad se acompañó de la pérdida del placer de pintar. Hay momentos apoteósicos pero son fugaces, confesó el artista. Quizás no sepa Larroy que esos momentos fugaces se adhieren a su pintura para siempre, que el placer de pintar trasciende su tiempo, suspendido en los bordes disonantes que si ponen todo en movimiento también pueden detener todo al instante, como anunció Benjamin, quien también notificó que “las crónicas fantásticas de viajes han dado color a la ciudad. En realidad es gris.” Larroy estaba dispuesto al viaje y sus estancias en la India y Roma dieron un nuevo rumbo a su pintura. El paisaje ensimismado que aún convocó en su exposición *Beso. Verdad. Consecuencia. Pozo*, en la galería Provincia (1991) se abrió a la luz y al color de un paisaje inventado, desprovisto de otro argumento que no fuera la propia pintura. Regresó el placer de pintar, y con él Larroy permitió asomarnos a la profundidad de una pintura activa de formas deseosas de autoafirmarse, ajenas ya a limitaciones externas.

#### ***Beso. Verdad. Consecuencia. Pozo, Galería Provincia, Zaragoza (1991)***

“Paisaje elaborado a partir de fondos esencialmente pictóricos sobre los que sitúa iconos, significantes, rescatados de la tradición paisajística más ancestral para, en nueva lectura, dotarlos de nuevos significados. Casas y nubes ocupan, por presencia y a veces hasta por ausencia, la superficie de la tela, pero sometidas a fragmentaciones, desplazamientos o deslizamientos, en una operación conceptual que las priva de los anclajes tradicionales.

Nubes y casas forman un conjunto de dualidades que propician un sistema de oposiciones: presencia/ausencia, dentro/fuera, positivo/negativo, curvilíneo/rectilíneo, inamovible/móvil, que permite al pintor entablar una dialéctica para establecer la validez de los contrarios, la relatividad de las cosas y la ausencia de dogmas.

Los nexos que esta expo establece con la obra anterior no lo son únicamente desde el plano del discurso teórico, muy firme por otra parte, sino, singularmente, tb, desde el puramente material, en una especie de catarsis en la que cuadros de muestras anteriores, vestigios del pasado, huellas vueltas a hollar, contribuyen a conformar la nueva realidad del presente a partir de la materia-memoria a la que se ha regresado.” (Jaime Ángel Cañellas, “Herencia, rigor y reflexión: elementos para un paisaje”, *El Día*, 24 febrero 1991)

“Unas palabras robadas a un extraño juego infantil presiden la exposición. (Beso-Verdad-Consecuencia-Pozo). La ironía y el juego han sido componentes de su obra desde los comienzos, pero ahora parecen tamizados por la nostalgia, como si resultase ya imposible ningún tipo de entrega total, de inocencia.

La casa y la nube que forman parte del reducido repertorio de imágenes comunes a la infancia, aparecen aquí convertidos en motivo central, organizan la tela pero situando el discurso en un terreno intemporal, como intemporal resulta esa silueta negra de un hipotético hogar que parece amenaza por la nube que precipita, sobre ella, su desgarró; estos dos elementos se repiten una y otra vez al igual que, en otro tiempo, se adherían a la tela los lunares y las fresas procedentes de estrategias pop.

Continúa la distancia del autor frente a la obra, pero de otra forma, sin ese tono festivo que hace algunos años la presidía. El motivo banal parece construir el refugio, los elementos familiares se convierten en símbolos, de ausencia, de extrañamiento; fragmentos de sueños y recuerdos, y, a la vez, reforzamiento de la introversión, del ensimismamiento, del hermetismo.” (Alicia Murriá, “El esperado retorno de Larroy” en *Diario 16 Aragón*, 28 febrero 1991)

#### ***Casa de Velázquez, Madrid; Institut de France, Salle Comtesse de Caen (París) (1994)***

“La pintura alude a telones, espacios de la representación o la escenografía. Que se sitúan en los alledaños, o los “previos” a la puesta en escena. Pero nunca en el momento de ésta. Estos escenarios, alguno de los objetos de la



representación, son evidentes. Pero demasiado siempre. De tal manera que antes que a un principio ilusionista —el que nos permitiría situar a la pintura en un espacio de “credibilidad”, un territorio ilusionista y tradicional- a lo que asistimos es a su mención escéptica: distanciada e irónica.

(...) Detrás del espacio de la escena previa, esperamos el resquicio: un atisbo de la escena que, supondríamos, se desarrolla detrás, al lado, en algún otro lugar. Pero, seguramente, no hay tal.

Recursos de la pintura: fracciones, fragmentos de su representación y cualidades tradicionales. Su presentación se produce, sin embargo, en un espacio que, por decirlo así, se niega a sí mismo. Pues en el espacio de la equivalencia, tal fragmento posee el mismo valor que cualquier otro paralelo, que lo niega y lo advierte de lo irónico de tal posibilidad. Y, sin ningún orden jerárquico en el cuadro, sin ninguna referencia a una posibilidad de diferenciación del original y la copia; de lo auténtico y su simulación, toda ilusión es englobada en este escenario intermedio, que lo abarca todo, en su indiferencia.” (Vicente Llorca, “La casa de formica”, catálogo de la exposición ver)

### ***Bambalinas, Monasterio de Veruela, Vera del Moncayo (Zaragoza) (1994)***

“Me atrevería a decir que sus cuadros actuales son los más inhóspitos, los más inestables y precarios, los más radicales en su ya larga trayectoria de pintor, y hablo también de esas series, algunas con elementos móviles e intercambiables, construidas por fragmentos, por superposiciones y planos donde se entrecruzan los colores ácidos con esas superficies que imitan madera o, mejor aún, *formica* sobre fondos muy trabajados, muy densos, con un aire muy años cincuenta, un periodo especialmente apreciado por el artista a través de las revistas americanas o del cine más por la propia historia, es decir, una relación predominantemente estética aunque, como sucede en la casa-chalet de la misma época que aparece en algunos de sus cuadros, paradigma de un estereotipado modelo de feliz bienestar, algún asunto autobiográfico haya de por medio. Tales adherencias, más estéticas, repito, que emocionales, tejen de nuevo esa trama de inhospitalidad.

Bajo una apariencia de inocente seducción son en realidad lugar de inestabilidad y desasosiego, un espacio tan difícil como lúcido.” (Alicia Murriá, “Lugar de desasosiego”, *Bambalinas*, Diputación de Zaragoza, 1994)

“Cuadros -y montajes: uno de 14 chapas metálicas, destinado al refectorio- de base geométrica, dentro de un planteamiento post-minimal. Con referencias, sin embargo, paradójicamente escenográficas: a cortinas, teatros vacíos, de ahí el título. En ellos reina un clima siempre un poco irreal e ilusorio, un poco de ficción y de montaje, un poco inquietante, un poco “Casa de formica” también, que invoca por decirlo con Vicente Llorca a Artschwager, y que trae a colación una foto de un chalé prefabricado, colgada con una chincheta en el estudio, y efectivamente utilizada en alguna ocasión. Un clima al que contribuyen la factura aséptica y también el color, los colores, verdes manzana, rosas salmón, azules celeste, amarillos limón, de una sosería siempre un punto perversa.” (Juan Manuel Bonet, “Enrique Larroy: el teatro de la pintura” *ABC Blanco y Negro*, Madrid, 25 septiembre 1994)

### ***Galería 57, Madrid (1994)***

“Aunque entre medias han pasado y le han pasado muchas cosas, y aunque hoy pinta infinitamente mejor, Larroy no ha cambiado mucho desde los tiempos de Daniel. Si entonces sorprendía su capacidad para combinar, a mala idea, cierto purismo afrancesado con la cutrez folclórica de unos

Lunares, ahora sigue partiendo de una combinación, relativamente similar, de esencialidad abstracta, y alusiones a realidades exteriores. Y así en esta muestra lo que nos llama la atención es cómo el pintor actualiza las enseñanzas del cubismo, de una cierta pintura de lo sublime y tb la de un cierto minimal art, y a la vez incorpora a sus cuadros elementos distanciados, tales como cortinas teatrales, colores sosos y perversamente sintéticos, formicas, ecos de unos fifties por los que siente añoranza, títulos irónicos *par ci par lá...*” (Juan Manuel Bonet, “El retorno de Enrique Larroy”, *ABC Cultural*, 4 noviembre 1994)

### ***Galería Miguel Marcos, Zaragoza (1995)***

“De entrada, la escenografía de los densos cortinajes que ocupaban gran parte del espacio pictórico de aquellas *Bambalinas* se ve ahora reducido a determinadas zonas del cuadro, cuando no desaparece por completo para dar paso a un mayor interés por las estrictas relaciones que nacen del color y la forma que, en ocasiones y como viene siendo habitual en su obra, están cargadas de guiños personales a determinados momentos de la historia de la abstracción con los que comparte preocupaciones.

Podríamos hablar, en este sentido, de la redundancia de elementos simples relacionados con las estructuras de repetición del arte óptico, o de los contrastes simultáneos que surgen de la relación entre el color y la forma a través de los contornos difuminados de éstas para establecer diferentes efectos cromáticos.

Soluciones que, en definitiva, van dirigidas a la creación del espacio pictórico a partir de la interrelación de diferentes planteamientos que tienen en común su base abstracta sin que falten referencias a la realidad. En estas obras, concretamente, la presencia constante de una misma forma oval le sirve para enfatizar determinados efectos de color o para articular, desde la redundancia de la misma, el entramado geométrico de líneas que ocupan el primer plano de la pintura. E incluso, en determinados cuadros, consiguen acentuar el efecto de profundidad del nuevo espacio creado cuando se superponen como imágenes sólidas y autónomas. El mismo papel que juegan la presencia de los huevos. Imágenes ambas que recogen el espíritu irónico y desacralizador de la pintura de L.

Respecto a la influencia del ambiente romano, al que ante he aludido, pienso que no está muy lejano de la misma composición de estas pinturas, hechas de fragmentos que acumulan, integrando bajo una misma idea, posturas que podrían parecer distantes, y tb en esa búsqueda del color desde la luz, y sobre todo, en esas notas de monumentalidad, dinamismo y placer por la retórica del barroco romano, que se manifiestan fundamentalmente en los tres cuadros colgados a modo de tríptico.” (Chus Tudellilla, “El color del óvalo”, *El Periódico de Aragón*, 11 enero 1996)

“Las obras que presenta ahora Enrique Larroy en la galería Miguel Marcos parecen marcar un punto de inflexión en su trayectoria, el cierre de una etapa que comenzaba con su estancia madrileña como becario en la casa de Velázquez y que parece haber concluido en su periodo romano. Sin embargo, en su trabajo no se producen cortes bruscos. Los últimos cuadros de la serie Bambalinas mantienen ese tono hermético e inexpresivo que ha caracterizado su trabajo, una pintura de contornos duros en el terreno formal y conceptual; el título aludía a esos cortinajes que aparecían de forma recurrente como elemento distanciador, representación de un corte imaginario tras el que se oculta aquello que importa pero que no se nombra, la alusión a un escenario donde probablemente tendrá lugar una representación a la que no hemos sido invitados. Metáfora visual de una suspensión del sentido, de una negación. Pero si en algún momento puede parecer que su pintura queda anclada en algún tipo de certeza, Larroy conserva la cualidad de abrir y dinamitar el propio discurso con una buena dosis de ironía, una vuelta de tuerza que hace que su pintura mantenga una extraña frescura y vitalidad.” (Alicia Murría, *Revista Arvo Noticias*, núm. 4, enero 1996)

### **Galería 57, Madrid (1996)**

“Tras su estancia en la Academia Española de Roma, su obra se ha ido decantando hacia una abstracción más construida, ha ido abandonando las leves referencias figurativas que constituían un refinado contrapunto a las superficies tensas de color, para finalmente embarcarse en un proyecto abstracto basado en relaciones cromáticas y geométricas.

De alguna manera, en la breve exposición que el pasado otoño se celebró en la Academia de San Fernando, reuniendo obra de los becados de la Academia de Roma, se pudo observar cuáles eran las direcciones más significativas en las que E. Larroy ha trabajado, pero es en esta exposición donde se aprecian con nitidez las intenciones cromáticas y los planteamientos más constructivos y definitivamente abstractos.

Desde el propio montaje de la exposición se perciben las maneras en las que su pintura se presta al juego visual de opuestos y complementarios, dejando abierto un camino de instalación visual efectiva y desde luego muy refinada, tal y como ocurre en la primera sala de la galería.

Sin embargo, no se trata simplemente de una manera efectista de disponer la obra en un espacio, hay además un trabajo riguroso de explorar desde el color sobre la propia tela y en secuencias, los efectos visuales que luego en una correcta instalación ofrecerán los resultados deseados.” (Santiago B. Olmo, “Enrique Larroy”, *Lápiz*, Madrid, núm. 132, junio 1996)

“Estos cuadros mantienen, como los que los precedieron, el empeño de lograr una pintura agridulce por su factura *mano dura*, por su búsqueda extrañeza en las gamas de color y por su manera de estructurar la superficie solapando elementos geométricos (rectángulos, óvalos, en especial) sobre un tejido plástico general, de base, que se elabora con referencias orgánicas, muchas veces como un sistema de membrana vegetal o celular. Sin embargo la resolución del cuadro se ha hecho más arquitectónica, las formas y las alusiones figurativas resultan ahora mucho más depuradas y abstraídas, el color es más rico, matizado y cálido y -lo más importante- la manera de trabajar la pintura ha cambiado de signo, ya que anteriormente el cuadro se realizaba -por añadidos- que se superponían y ocultaban lo que se había pintado previamente mientras el cuadro ahora se va elaborando del

fondo a la superficie, con mayor riqueza y sutileza plástica, e integrando de manera globalizada los elementos geométricos en el tejido general de la obra. El cuadro ya no funciona por zonas de contraposición, sino como unidad.

Sobre esa elaboración material enriquecedora, y sobre ese concepto más unitario y rotundo del cuadro, la obra reciente de Enrique Larroy sugiere otra cuestión interesante: ¿no serán estos procesos de incardinación en el sentido de nuestra cultura barroca tradicional una de las sendas que puedan conducir al arte español a tener un carácter propio en el contexto internacional de la pintura? (José Marín-Medina, "Enrique Larroy más allá de sí mismo", *ABC Cultural*, Madrid, 31 mayo 1996)

"La obra de Enrique Larroy tiene una apariencia abstracta y sin embargo utiliza una retórica figurativa.

Hacia 1525 se empezó a entender la pintura como una máquina, como un mecanismo científico de la representación capaz de generar enigmas y de convertir la mentira en verdad. Desde entonces han surgido muchas otras teorías que han hecho olvidar aquellas pretensiones de Durero y Holbein. (...) No estoy intentando comparar cuadros de diferentes épocas, sino rastrear en éstos aquella idea que condujo a practicar una manera de pintar y de disponer los elementos plásticos de forma que las figuras no parecen lo que son, en la que hay que desvelar un engaño sirviéndose de algunos recursos de la pintura, interpretando los cuadros como enigmas que hay que descifrar porque existe en la representación un artificio de ocultación. Pero, ¿qué se representa en estos cuadros? Nunca el mundo exterior, sino el propio artilugio de la pintura que ha sido esquematizado emblemáticamente a través de siluetas, concretas o difusas, y de campos de color que pueden ocupar alternativamente diferentes condiciones y papeles, como figura o como fondo, pareciendo indistintamente próximos o lejanos. EL realiza una pintura de apariencia abstracta utilizando, sin embargo, procedimientos de una retórica figurativa que queda así deconstruida o, si quieren, desmontada en sus recursos. El experimento es, cuando menos, interesante desde el punto de vista conceptual pero, como sucede en tantos casos, el resultado visual no logra acercarse en interés a los presupuestos teóricos. Con todo, los cuadros se defienden por sí solo sin necesidad de ninguna teoría." (Javier Maderuelo, "La teoría y los mecanismos", *El País*, Madrid, 8 junio 1996)

### ***Imaginaria, Sala Cai-Luzán, Zaragoza (1998)***

"Corredor de fondo como se le ha calificado en más de una ocasión, Larroy ha ido madurando a lo largo de las dos últimas décadas una obcecada pasión, altamente estimulante, por un juego fronterizo que viene a enlazar con dos horizontes de referencia que resultan, en buena medida, complementarios. Uno de éstos remite, desde luego, a la mecánica instrumental del collage, collage que a la postre pintado en su caso, en esa vía conceptual en la que las partes que intervienen en la composición parecen, de entrada, desgarradas de su fuente original, y no llegan a fusionarse finalmente en la obra en un todo en verdad homogéneo. El segundo horizonte, que comparte a menudo no pocos rasgos del anterior, se asocia a esa deriva más abstracta y geométrica del pop, en la cual los elementos conjugados en el collage compositivo, ya sea por medio de la mimesis de una textura material, ya por la alusión evocada por una forma elemental, y a menudo de nuevo segmentada de un todo, contienen como un eco, en buena parte diluido, de una imagen objetual.

(...) La de Larroy es asimismo, en todo caso, una geometría muy particular, más que obcecada con el rigor y el orden, empeñada en sacudir los cimientos del edificio hasta el punto, y nunca más allá, en el que alcanza su condición más inestable, en el instante previo a derrumbarse cual un castillo de naipes. Es, desde luego, ese filo de navaja un límite emocionante y perturbador, que aparenta un estado de reposo anodino e inerte, pero que, más aún en su indiferente frialdad, no podemos dejar de sospechar impregnado de una extraña turbulencia interior, la que antecede a la catástrofe que ni siquiera se anuncia.

Titanics gélidos cual icebergs, estos artilugios visuales de Larroy tienen algo del arte inefable de aquellos funambulistas paródicos que caminan sobre el alambre, a una altura de vértigo, simulando ser atolondrados y patosos, que nos mantienen, a cada traspies, con el corazón a punto de salirnos por la boca. Pero como en el hielo que abrasa, el secreto reside en esa astuta sucesión de guiños, escondidos cada uno, como en las muñecas rusas, en las entrañas del anterior, que primeros nos enfrentan la visión epidérmica de una composición de candoroso y virtual distanciamiento, bajo cuya piel intuimos ese desplazamiento de fuerzas que deja la cosas, en estado de alta tensión, justo en el resbaladizo borde del abismo, pero tras el que el pintor esconde a su vez, como el conejo en la chistera, la rara habilidad de alcanzar con ese desastre aparente una fisura en las leyes de gravitación que le permite obtener, asentándola sobre el vacío, una estabilidad interior a prueba de bombas." (Fernando Huici, "Larroy, geometría y funambulismo", *Imaginaria*, CAI-Luzán, Zaragoza, 1998)

### ***Simétrico de ó, Galería Lausín&Blasco, Zaragoza (1999)***

“El proceso de creación se convierte en el tema de la pintura, y debido a ello Larroy siente la necesidad de mostrar los diferentes sucesos que han acontecido en su desarrollo. El complejo entramado pictórico desvela a nuestros ojos la huella de errores, de cambios de ideas, de pasos atrás; son precisamente estos hallazgos, insertos en el interior de la pintura, los que preservan la emotividad, también manifiesta en la imprecisión de la geometría, en la referencia de las imágenes a formas orgánicas, en la calidez ruidosa de la mezcla chirriante de los colores no naturalistas, en el desbordamiento formal, en la inquietante distorsión, en la ruptura narrativa, en el descentramiento de un espacio fragmentado. (Chus Tudelilla, “Descentrar la mirada”, *Simétrico de ó, Galería Lausín&Blasco, Zaragoza, 1999*)

“Hay pintores que buscan el riesgo, rompiendo trazas de pintura narrativa para adentrarse en territorios de orden y rigor. Enrique Larroy tiene una voluntad firme desde sus primeros pasos en la mitad de los 70. La obra de Larroy se ha tornado más compleja a través de un sistema de relaciones entre forma y color que destruye cualquier dialéctica que no sea otra que el ejercicio de la pintura. (Jorge Mendiola, “Enrique Larroy, vertebrar el riesgo”, *ABC Cultural, Madrid, 1 mayo 1999*)

“Enrique Larroy es un artista sistemático que se plantea problemas plásticos que intenta resolver por medio de la práctica de la pintura. A través de este tipo de trabajos, el artista ha ido madurando hasta ofrecer un conjunto de cuadros realmente espléndidos y coherentes. En ellos se aprecia una mecánica compositiva según la cual unos fragmentos de superficies planas y curvadas parecen estar recortados y dispuestos sobre el cuadro atendiendo a un orden relacional. Aparentemente, este problema es común a muchos tipos de pintura abstracta, pero el resultado de L no sólo es personal, sino que define un microcosmos de formas y colores en el que entran en conflicto realidad objetiva y abstracción irreferencial.” (Javier Maderuelo, “Coherencia y madurez”, *El País Babelia, Madrid, 22 mayo 1999*)

“Como ejemplo de que la pintura sigue presente en su más puro sentido, la exposición de Enrique Larroy nos ofrece diferentes posibilidades de desarrollar esta idea. Por un lado, la ironía subyacente en los planteamientos pictóricos y un cierto toque surrealista en sus títulos; por otra parte esta permanente utilización del trompe l'oeil en sus aparentes colages que no son otra cosa que pura pintura. Los colores, ácidos y brillantes, las formas y la estructura interna de estos cuadros nos trae inmediatamente a la memoria la obra de Meter Halley, pero tb otras que viven en otras dimensiones plásticas, aparentemente, como son las de Jonathan Lasker y el mismo Gordillo. Larroy entronca con toda una pintura que tiene mucho que ver con la tradición del ornamento y que se desarrolla desde el pop hacia aquí a caballo de la pintura inglesa y norteamericana, con esporádicos ejemplos en Alemania y en España. Es por tanto un pintor con raíces de todo tipo y que se puede relacionar claramente con ese auge de la pintura internacional.” (Redacción, *Lápiz, Madrid, núm. 153, mayo 1999*)

## **Un nuevo siglo**

Asentada en la pérdida progresiva de argumentos, la pintura última de Enrique Larroy no cesa en su empeño de proponernos nuevos y continuos interrogantes. El único paisaje ahora es el que desdibujan los límites borrosos de los planos de color suspendidos en el continuo oscilar del espacio del cuadro. Los perfiles de paisajes urbanos o construcciones arquitectónicas se empeñan en fijar una estructura que continuamente se afana en huir de toda iconografía reconocible. La superficie de la pintura se fragmenta, activando todos sus recursos para afirmar la naturaleza individual de cada una de las formas, así como la potencialidad de éstas para establecer relaciones internas y externas sin pérdida de tensión, dinamismo y, por paradójico que resulte, quietud. Más allá de las formas, de los planos, de los colores, y de los clarososcuros de luces artificiales, tras la abstracción de Larroy parece haber una figuración, y esta figuración como apunta Belckner es precisamente un elemento de vulnerabilidad en el interior de la abstracción. El placer, opina también Belckner, se rompe constantemente por la quiebra del

lenguaje, y el cuadro intenta siempre reconciliar ambas cosas. Ahí es donde reside la vulnerabilidad del artista y de su pintura. Ahí es donde las tensiones de fuerza y de relación que arrastran los planos de color por el espacio del cuadro descubren la categoría visual de una imagen única, semejante a la de un paisaje extraño, en un día extraño, sin alba ni crepúsculo.

De nada sirven las pistas, verdaderas o falsas, si no se está dispuesto a hundirse en la pintura, con todas las consecuencias.

***No val a badar, Galería René Metras, Barcelona (2002)***

“El nuevo espacio pictórico aparece organizado por la dinámica intersección de formas elementales, de provocadora gradación cromática. La dialéctica dominante en la ruptura de un orden establecido obtiene como resultado nuevas realidades que deben mucho a la actitud irónica de Enrique Larroy respecto al mundo que rodea el arte actual.

No pasa inadvertido en su pintura cierto grado de fragilidad, o quizás mejor de flexibilidad, en el sistema de relaciones impuesto por el artista. El entrecruzamiento de imágenes ocupa, articula y construye el espacio compositivo, sin posibilidad alguna de concretar el lugar que corresponde a cada una. Para conseguir este efecto de distorsión es fundamental el peculiar tratamiento del color, siempre enriquecido con nuevos e inusitados matices.

La intersección de planos y ritmos, el encadenado y la superposición de imágenes quebradas, así como el desarrollo en profundidad del espacio abierto a la discontinuidad temporal son algunas de las estrategias activadoras de un espacio descentrado que suscita la posibilidad cierta de creación de una anatomía constructiva, ajena a cánones y leyes estables. Un espacio, en definitiva, dispensador de presencias y delator de incertidumbres.” (Chus Tudelilla, *No val a badar*, Galería René Metras, Barcelona, 2002)

“Geometría y color asaltan al visitante desde las blancas paredes en un vertiginoso festival de formas elementales e imágenes que se entrecruzan, superponen o casi flotan en el espacio, y colores ácidos, Chillones, cálidos o fríos dispuestos en atrevidos contrastes e inusitadas vecindades. La suya es una geometría dinámica que nada tiene que ver con la rigidez de los contornos ni la planitud del color. L difumina colores, sobrepone capas de pintura tratada de manera sensual o sin que se adivine el rastro del pincel. Juega con el *trompe l'oeil* produciendo efectos de colage y otros equívocos perceptivos. En una pintura alegre, culta y reflexiva, ante la cual, como advierte con ironía el título de la exposición *No val a badar*.” (Olga Spiegel, *La Vanguardia*, Barcelona, 23 febrero 2002)

***El color invisible. Cara A: Banco Zaragozano. Cara B: Galería Lausín&Blasco, Zaragoza (2002)***

“Reflexionar y escribir sobre la obra de Enrique Larroy es hacerlo sobre una labor desarrollada en el transcurso de casi treinta años, que recorre, por una parte, la pintura española de los años setenta, ochenta y noventa, a la que acompaña como artista independiente -pues ni llegó a complicarse más allá de lo imprescindible en los colectivistas setenta ni se vio abducido por el expresionismo mimético de los ochenta ni, tampoco, ha precisado del empuje conceptual de los noventa, pues conceptual ha sido de siempre su opción pictórica-; y, por otro lado, resume una aventura personal en la que la pintura como historia de sí misma y como biografía íntima son, a la vez, afirmadas como sustento especulativo y puestas en cuestión en cada consecución individual.

Su adscripción a la vertiente abstracta de la práctica de la pintura tiene, sin embargo, sólidos fundamentos figurativos. Procedentes los más intensos de una lectura pop -quizás sería mejor decir del post-pop, por ejemplo, la interpretación de Baldessari-, que ha informado, igualmente, a los pintores más relevantes de la escena española e internacional de los años setenta y ochenta. También tiene sus cimientos en el posminimalismo y en las opciones reduccionistas derivadas de la abstracción francesa encuadrada en *Supports/Surfaces*. Larroy fue uno de los participantes en la muestra *10 abstractos*, comisariada por Narciso Abril en julio de 1975, que seleccionó también a Broto, y que fue, entre las que podemos considerar exposiciones con pretensión de tesis definitoria de una opción determinada, la que demostraba un eclecticismo más generoso.

En cualquier caso, una dedicación exclusiva a la pintura -ampliada a instalaciones espaciales sobre muros, como en esta ocasión-, que cumple sobradamente con el término empleado por Juan Manuel Bonet para calificar su entusiasmo: “Fervor de la pintura”.

(...) En la numerosa última serie de pinturas y dibujos -por más que puedan distinguirse características diferenciales entre unas y otros-, Larroy parece haber configurado un modelo piloto, una estructura básica

espacial que le posibilita la experimentación de su propio estar en ese paradigma físico superficial. Un modelo, por otra parte, que remite, quizás por su alusión reiterada a la sombra de la arquitectura, a patrones civiles de comportamiento.

(...) hay en su pintura una correspondencia entre los planos sobrepuestos y fundidos, entre esa superficie virtualmente agujereada, entre la lluvia derramada de los colores y la narratividad que podríamos leer/redactar de una conciencia colectiva devastada por las posibilidades tecnológicas de las que cierta parte de la humanidad dispone en estos momentos. Una manera de entender la topografía de la superficie pintada como zonas de excavación de la conciencia, de las que se deduce, apesadumbradamente, un mensaje vacante: al otro lado de la tela, detrás de la mirada, únicamente está o es visible el bastidor.” (Mariano Navarro, “El campo cinemático del teatro espacio-dinámico total”, *El color invisible*, Galería Lausín&Blasco y Banco Zaragoza, Zaragoza, 2002)

“El color, enriquecido en cada cuadro con nuevos y sugestivos matices, sustenta la construcción de un espacio dinámico y discontinuo, decididamente abierto a la transformación a partir de inusitados desarrollos que afectan a los distintos planos. Casi siempre construyo los cuadros como zonas opacas superpuestas que concibo como espacios objetuales que se ocultan mutuamente. Algunas veces, desvelas que como mucho, detrás está el bastidor me desasosiega’ escribe Larroy. El entrecruzamiento e intersección de zonas de color ocupa, articula y construye la composición, en un ritmo que favorece la discontinuidad temporal y dificulta cualquier posibilidad de concretar su campo de acción.

La trama, de raigambre arquitectónica, que relaciona la nat distante de unas y otras imágenes cromáticas, desaparece en algunos cuadros, una vez que la solidez inmanente de aquéllas ocupa el protagonista de una acción que decir abrirse desde el rigor a la incertidumbre de lo azaroso. La ruptura de leyes estables se impone en la consolidación de un espacio descentrado, donde va a tener lugar el acontecimiento de la pintura.” (Chus Tudelilla, “El color invisible”, *El Periódico del Arte*, Madrid, núm. 55, mayo 2002)

#### ***Entrevistas, Sala CAI-Luzán (2004)***

“En estas nuevas pinturas de Larroy la composición se hace una disciplina narrativa donde el azar actúa en buena parte como arquitecto. Los límites de las formas se han hecho más indóciles (nunca lo fueron) a la pura línea recta y hacen vivir la superficie. Las piezas del viejo rompecabezas recrean un teatrillo planimétrico, donde el color procura la ficción de la profundidad o de la cercanía.

(...) El artista ya ha dicho bastante con el título que ha decidido para su exposición. *Entrevistas*. Debemos entenderlo como juego verbal, e imaginarnos al pintor perdido entre los sucesivos planos, tragado por su propia obra como un escenario extraño. Y será bueno buscar más pistas en algo que Larroy dejó escrito: “La realización de mis cuadros es lenta y permanece en espera mucho tiempo, extendidos por el estudio. (...) Como a todo el mundo, me atraen los horizontes de colores. También me fascina lo inestable y lo acuático.” Una breve cita que tiene un doble interés. Nos informa, primero, sobre sus procedimientos, que tanto énfasis ponen en la superposición, en un despertar lento de las formas al que contribuye la pintura al óleo. Y nos ilustra también sobre la iconografía oculta. En una visita a su estudio me confesaba su interés por el paisaje surrealista, por esos territorios extraños de Tanguy o de González Bernal, llenos de gradaciones y espejismos. Se trata también de “horizontes de colores”, a los que aludía el pintor en su escrito, ese espectáculo gratuito e inexplicable de las tardes más aburridas. Son las vistas que se entrevén en sus últimas obras.” (Alejandro Ratia, “Melodrama en color”, *Entrevistas*, CAI, Zaragoza, 2004)

#### ***Insistentemente mareados, Palacio de Montcada, Fraga (Huesca), 2004***

“Encontramos una arquitectura frágil e inestable. Si nos centramos en la contundente obra que da título. a la exposición, observaremos que la inestabilidad se acentúa al converger el montaje de varios lienzos. Podemos decir que una enorme cruz negra da coherencia al entramado de amarillos, naranjas, azules y malvas. Estas engañosas arquitecturas de colores nos producen, tras el primer positivo impacto, una cierta inquietud. Es la sensación de pisar en suelo mojado o en un fondo movedizo. Es la sensación de saborear el caramelo de naranja que nada tiene que ver con la naranja.” (Ricardo García Prats, “los guiños de Larroy”, *Insistentemente mareados*, Palacio de Montcada Centro Cultural, Fraga, 2004)