



ENTREVISTA. LA RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS DE EL GRECO

INTERVIEW. THE RESTORATION OF PAINTINGS OF EL GRECO

Rafael Alonso Alonso
Museo Nacional del Prado

Cómo citar este artículo/Citation: Alonso Alonso, R. (2015). "Entrevista. La restauración de las pinturas de El Greco". *Arbor*, 191 (776): a282. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.776n6009>

Copyright: © 2015 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial (by-nc) Spain 3.0.

Recibido: 22 diciembre 2014. Aceptado: 9 marzo 2015.

El conocimiento de la técnica pictórica es, sin duda, un elemento auxiliar de primer orden en la tarea de restauración de un cuadro. ¿Hasta qué punto es estrecha esta relación en el caso de las pinturas de El Greco?

La restauración de un cuadro supone el estudio y conocimiento en profundidad de esa pintura. Es decir, cómo el artista se sirve de la técnica para transmitirnos un contenido intelectual.

Antes de actuar sobre una pintura tenemos que estudiar sus cualidades físicas y estéticas para no alterar su contenido expresivo ni manipular su mensaje. Ningún cuadro es igual a otro, aunque sean del mismo autor o formen parte de un mismo conjunto. Siempre hay que tratarlo como obra única, con valores, con problemas específicos de conservación. El restaura-

dor, por tanto, tiene que planificar y aplicar el proceso necesario en cada caso y en cada momento.

Con estas ideas claras, el trabajo de conservación-restauración de las pinturas de El Greco tiene que tener en cuenta las características técnicas, cómo emplea los materiales pictóricos en la ejecución de sus obras y cuál es su búsqueda estética y expresiva.

Cuando hablamos de la técnica de El Greco, decimos que pinta a la veneciana, es decir, se trata de pinturas realizadas al óleo sobre lienzo aplicando el color a base de manchas, empastes y veladuras por transparencia. En líneas generales es así, es la técnica que emplearon los grandes maestros venetos, pero cada uno la empleó con un lenguaje, un grafismo y una estética propia, de acuerdo con su personalidad y su creatividad.

El Greco fue un maestro en el empleo de los materiales pictóricos, siempre de la mejor calidad. Los empleó con un dominio genial de la técnica, lo que le llevó a la creación de un lenguaje expresivo único e inimitable, tan personal que sus obras son inconfundibles.

Cuando es necesario intervenir alguna de sus pinturas, el restaurador debe estudiar esas características técnicas y comprender su estética, para no alterar su sentido estético y expresivo. Hay que tener en cuenta que en las obras del cretense nada es fruto de la casualidad o de la improvisación. Cuando El Greco va a realizar una pintura tiene ya la idea muy clara de lo que quiere conseguir antes de empezar. Va a emplear los materiales pictóricos con un fin estético concreto, nada queda para la improvisación en el empleo de los recursos técnicos precisos. La búsqueda de estos recursos será constante y no parará de evolucionar hasta el final de su vida.

¿Cómo se deben realizar las forraciones de los lienzos, teniendo en cuenta que El Greco utilizaba el relieve y la textura de la tela como base de la capa pictórica?

En Venecia los pintores del siglo XVI emplearon el lienzo como soporte de sus pinturas al óleo con una clara intencionalidad estética. No querían una superficie lisa, como la de las pinturas realizadas sobre madera, que daba un acabado esmaltado a las pinturas. Buscaban una superficie donde el color al óleo vibrase por la refracción de la luz para que la materia pictórica tuviese una sensación corpórea, dinámica, viva.

Por ese motivo emplearon las telas de trama gruesa para los soportes, incluso tramas con dibujo en espiga o eskena de pez. Las cubrían con una ligera capa de preparación a base de cola y yeso mate, para dar ligazón al tejido, pero sin tapar el relieve de la trama. Sobre estas tramas aplicaban la mancha de color y después, durante la ejecución del cuadro, arrastraban el pincel con el óleo poco diluido para que el color quedase depositado solo en las partes altas de la trama.

El Greco va a usar también el lienzo como soporte y sacará partido a las texturas de los dos tipos de lienzo que usó, el tafetán y el mantelillo. Tiende sobre la tela una capa muy diluida de estuco, y sobre esta otra capa de imprimación coloreada. Sobre esa base trazará directamente las figuras a pincel, tenderá la mancha de color y a partir de ahí comenzará la construcción de la pintura, desde la base hasta la superficie, con una ejecución sabiamente planificada por medio de empastes y veladuras.

Las pinturas de El Greco, como las de los maestros venecianos, tienen relieve y textura. Al descargar el pincel con óleo empastado y arrastrarlo sobre el lienzo, con un grafismo personal que los ayudantes del taller no saben imitar, la pintura tiene grosor, relieve y textura.

Estas características las debe conocer, entender y tener en cuenta el restaurador al forrar un cuadro de El Greco o al sentar el color. El relieve de la pincelada no se puede aplastar o perder, porque forma parte esencial de la gráfica de la pincelada del maestro. Si una pintura veneciana pierde el relieve y la textura de la materia pictórica, pierde vida y vibración, se apaga su expresividad. Por desgracia hay obras de El Greco alisadas, que han perdido las texturas y son irre recuperables, el daño es irreversible.

Actualmente no se suelen forrar los cuadros antiguos, a no ser que sea imprescindible. Hasta el último tercio del siglo XX la forración era el primer paso de todo proceso de restauración, estuviese bien el lienzo del soporte o no. Era sistemático. Con esta intervención tan drástica siempre se perdía algo del relieve de la pintura, aunque el forrador fuese muy experto, porque con la humedad de la "gacha" y el calor del planchado, la capa pictórica se reblandecía. Aun son peores las forraciones mecánicas anglosajonas que alisaron totalmente las pinturas. Además, al pegar otra tela en el reverso del cuadro, se pierde mucha información técnica y documentación histórica.

En el caso de las pinturas de El Greco la mayoría de los cuadros están forrados. Pero conservamos varias obras con el lienzo en estado original, algunas con los bordes reforzados. En el Museo del Prado tenemos dos, otra en el Colegio del Patriarca en Valencia y diez en Toledo. De las de Toledo, seis conservan el montaje original con los bastidores de madera y los tableros apeinados en el reverso, como figuran en los contratos. Son documentos valiosísimos, que además han cumplido con su función protectora de las pinturas y debemos preservar para la posteridad.

En el proceso de forración algunas pinturas de El Greco sufrieron daños, desgastes de la capa pictórica, por ignorancia de las características técnicas de estas obras. Las pinturas de El Greco tienen poco aceite, son semióleos, y durante siglos permanecieron colgadas en iglesias y conventos de Toledo sin barnizados posteriores. Esto las hizo muy frágiles y sensibles a la humedad. El barniz antiguo se había degradado, se volvió pulverulento y no podía proteger la pintura.

Cuando a principios del siglo XX se empezaron a forrar y restaurar los cuadros, muchas veces no se tuvo en cuenta esta fragilidad de las pinturas y se produjeron importantes desgastes del color. Por ejemplo, el magnífico apostolado del Museo de El Greco estaba en un estado ruinoso, con los lienzos rotos, desgarrados y deformados, como muestran las fotografías del Archivo Moreno. Gracias a la intervención del Marqués de la Vega Inclán los cuadros se salvaron, siendo restaurados por Martínez Cubells. Pero el forrador del *Apostolado* y de la *Vista y plano de Toledo* no tuvo en cuenta la fragilidad de las pinturas.

Al forrar los cuadros se protegía la capa pictórica pegando sobre ella una gasa o papel con cola, para poder pegar la tela de forración en el reverso y planchar los cuadros, desde la cara de la pintura protegida previamente. Es el procedimiento normal, que debió ser muy difícil en este caso, teniendo en cuenta el estado en que se encontraban los lienzos.

El problema se produjo cuando después del secado hubo que retirar el papel de protección con agua caliente y esponjas. Es necesario eliminar todos los restos de cola para que esta no tire y levante la capa de color al secar. Al frotar la superficie del cuadro con humedad y no tener la pintura un barniz de protección, se produjeron desgastes de las pinturas en los puntos altos de la trama del lienzo del soporte y, consecuentemente, la pérdida de color en forma de puntos y picaduras.

Aun fue más grave el desgaste que se produjo en el cuadro *Vista y plano de Toledo*, una pintura frágil, sutil, casi inmaterial. El lienzo de mantelillo tiene una imprimación mínima y la capa de color es sumamente ligera y transparente, dejando el rojizo de la preparación a la vista en muchas zonas como tono de color. La capa de color quedó muy desgastada y rota. Si vemos fotografías anteriores a la restauración de 1984 recordaremos el estado en que se encontraba esta obra maestra.

En la primera restauración el desgaste fue tan fuerte que en los puntos altos de la trama del lienzo quedó a la vista el color blanco de la primera capa de la preparación del lienzo. Había desaparecido la capa de óleo y la imprimación rojiza.

En la intervención de 1984 se consolidó la pintura, se limpió y se neutralizaron con acuarela los puntos blancos de la preparación, unificándolos con la tonalidad rojiza de la imprimación de El Greco.

En otra intervención posterior, realizada en el Museo del Prado en el 2009, se neutralizaron las pérdidas

de color. Se unieron los trazos rotos de las pinceladas de color para lograr la unidad cromática, de forma que el cuadro tuviese una lectura unitaria y armónica.

A pesar de estos fallos, por ignorancia del forrador de las características técnicas de la pintura de El Greco, su intervención fue vital y, si no se hubiese hecho en ese momento, posiblemente hoy no tendríamos el *Apostolado* original.

¿Qué precauciones se deben tomar para llevar a cabo la limpieza de los lienzos?

Como es sabido, la fase más difícil y peligrosa del proceso de restauración de una pintura es la limpieza. La razón es que, al tratar de eliminar de la superficie la suciedad y los barnices alterados, se pueden dañar o eliminar las veladuras originales de los acabados de la pintura. Lo grave es que si borramos una veladura o desgastamos la capa pictórica, los daños causados son irreversibles y las pérdidas serán para siempre. Repintar sería falsificar la pintura.

El Greco realiza sus pinturas con un manejo preciso de la técnica, empleando materiales de la mejor calidad. Como los maestros venecianos, pinta a base de manchas y empastes de color que termina superponiendo veladuras transparentes para matizar el colorido y que este adquiera riqueza de matices. Así consigue que el color reverbere con variedad de tonalidades.

Los toques fuertes de pincel se ligan y matizan con las veladuras logrando la armonía y el equilibrio cromático, dando unidad a las formas, construyendo los volúmenes y definiendo la distribución espacial en las composiciones.

Es necesario conocer y estudiar estos acabados originales para que no nos llevemos las veladuras finales junto con el barniz oxidado. Por desgracia en la limpieza de algunas obras de El Greco esto no ha sido bien entendido y las pinturas han quedado descarnadas y crudas.

Lo hemos podido constatar en las recientes exposiciones celebradas en Toledo, comprobando los diferentes estados de conservación de las pinturas, sobre todo de algunos cuadros procedentes de colecciones extranjeras. Oímos decir ¡que pintura tan *moderna!* de algunas de esas pinturas descarnadas. Las pinturas de El Greco son pinturas del siglo XVI con técnica veneciana y no tienen los acabados de pinturas impresionistas, expresionistas o pinturas del siglo XX, de ejecución directa sin veladuras.

Los colores que emplea sabiamente el Greco son de buena calidad y por esa razón son estables. Cuando se limpian, eliminando la suciedad y el barniz oscurecido, recuperan la luminosidad y la riqueza cromática. Solo necesitan una limpieza suave, con disolventes volátiles simples, haciendo una limpieza uniforme. Ya digo que hay que tener mucho cuidado con las veladuras finales y es preferible quedarse corto.

El caso más peligroso es el de los celajes nubosos y los fondos de paisaje. Aunque los cielos están pintados con azules intensos de azurita y lapislázuli mezclados con blanco de plomo, El Greco los veló y matizó con veladuras para conseguir gradaciones de tonos, sobre todo “*para que fueran fondo*”, quedasen situados en planos espaciales lejanos, colocados detrás de las figuras como fondo.

Por desgracia esas veladuras del cielo, que apagaban el colorido intencionadamente, fueron interpretadas en algunas limpiezas como barniz alterado y se eliminaron. Por ese motivo al contemplar algunos cuadros, el colorido intenso del fondo viene a primer plano, lo vemos situado como delante de la figura, falta el sentido espacial de la composición.

Para que se entienda mejor, citaré algunos cuadros en buen estado de conservación. Ejemplo de pinturas en buen estado con las veladuras, texturas y acabados originales conservados prácticamente como El Greco las dejó son: *San Sebastián de Palencia*, *San Benito*, *El Expolio de la Catedral*, *Entierro del Señor de Orgaz*, *Inmaculada Oballe*, *San Bernardino*, *Crucifixión del Prado*, *San Francisco* de la Colección L.L.A. El caso opuesto extremo, será la *Magdalena* del Museo de Budapest, pintura rigurosamente contemporánea del *San Sebastián* y *San Benito*. Esta pintura ha sido arrasada con la limpieza. No solo ha perdido las veladuras de los acabados, además la capa de color está rota, desgastada hasta el extremo de que afloran las capas de color subyacentes y la imprimación del lienzo. La pintura está deshecha y en la restauración se reforzó con color el dibujo de las manos y las facciones del rostro para recuperar la imagen dañada. La imagen de la santa es tan potente y tan bella que maravilla

viéndola de lejos. Vista de cerca, tratando de ver su técnica de ejecución, es una ruina.

Otro problema que presenta la limpieza de las pinturas de El Greco, además del entendimiento de los fondos y paisajes, y en parte relacionado con esto, es el de la limpieza del color verde de resinato de cobre.

En el caso recurrente del *San Sebastián* palentino, la conservación del resinato de cobre de las hojas de la higuera es realmente excepcional. Se entendió bien en la restauración y se limpió respetando las texturas y acabado, así como en el paisaje.

Pero la dificultad mayor que presenta la limpieza de las pinturas de El Greco, es la de los ropajes de color verde.

El resinato de cobre se altera de forma natural, adquiriendo tonalidades amarronadas oscuras, y los volúmenes de los paños se hacen ininteligibles. El problema viene cuando estos oscurecimientos se han interpretado como simples oxidaciones del barniz. La fluorescencia con luz ultravioleta engaña, al verse oscuros como si estuviesen repintados. Al intentar limpiarlos con disolventes como los otros colores, los paños verdes se rompen, pierden las formas, y puede quedar con un colorido verde estridente agrio que desentona en el cuadro. Esto ha pasado con frecuencia porque el restaurador buscó el color intenso, sin tener en cuenta estas particularidades de este pigmento, la armonía del conjunto de la figura o la composición. Pero, además de desentonar, estos paños se rompen, pierden la forma y volumen.

Hay telas color verde excepcionalmente bien conservadas, como la del ángel situado de espaldas en el cuadro de la *Trinidad* del Museo del Prado.

A veces el color verde, en paños de tonalidad clara y aplicado por veladura, se ha mineralizado, se descompone perdiendo matices, queda un color verde claro, plano y sin matices. Quedan como manchas de resinato rotas, discontinuas y el tono verde oscuro como en fragmentos formando islas. Lo vemos en el san Juan situado de espaldas en primer término de la *Pentecostés* o en el manto verde de *San Andrés con San Francisco*, ambos en el Museo del Prado.