

VICENTE RIPOLLÉS

por Cristina Sáez

TRAS EXPONER CON ÉXITO EN PARÍS, EN 1906, Y EN NUEVA YORK, TRES AÑOS DESPUÉS, LA FAMA Y LA POPULARIDAD DE JOAQUÍN SOROLLA VAN EN AUMENTO. EL MUNDO DEL ARTE ADMIRA Y ELOGIA LA LUZ Y EL COLOR DE SUS CUADROS Y EL ARTISTA ATRAVIESA UNO DE LOS MEJORES MOMENTOS DE SU CARRERA. ES ENTONCES, EN 1911, CUANDO ARCHER MILTON HUNTINGTON, FUNDADOR DE LA HISPANIC SOCIETY DE NUEVA YORK, LE ENCARGA DECORAR LAS PAREDES DE LA BIBLIOTECA DE AQUELLA ENTIDAD CON SU VISIÓN DE ESPAÑA. SOROLLA TRABAJA SIN DESCANSO DURANTE SIETE AÑOS, DEL 1913 AL 1919, VIAJA POR TODO EL PAÍS INTENTANDO CAPTAR EL ESPÍRITU DE LOS PUEBLOS Y PINTA 14 PANELES POR LOS QUE RECIBE 150.000 DÓLARES.

**«ANTES DE ENFRENTARSE
A UNA RESTAURACIÓN, ES ESENCIAL
ESTABLECER UN CRITERIO CLARO»**



MATERIA DE ARTE



MONOGRÁFICO

© Fotos entrevista: Miguel Lorenzo

Aunque Sorolla en aquel momento quizá no era consciente de ello, aquellos cuadros de enormes dimensiones se convirtieron en la obra más importante de su vida, como también lo son, por lo menos de momento, de la trayectoria profesional de Vicente Ripollés. Restaurador y conservador del patrimonio de la Fundación Bancaja, ha liderado el equipo de restauración que se ha encargado de estas telas, las ha estudiado a fondo y ha explorado sus secretos. Afirma, con una sonrisa cómplice, que es capaz de sentir cuando el genial pintor valenciano disfrutó más pintándolas. Ripollés ha dedicado más de tres décadas a la conservación y restauración de obras de arte, sobre todo pinturas.

Que estas telas se puedan ver estos días en Valencia es, en parte, fruto de la casualidad.

Todo empieza cuando Bancaja decide fusionar el centro cultural y la antigua oficina principal, que era el edificio histórico de esta entidad, para crear una nueva sede. La Fundación Bancaja se plantea, entonces, inaugurar el nuevo Centro Cultural Bancaja con una exposición excepcional, que marque un precedente en la historia. Después de estudiar varias alternativas, se propició la ocasión de llevar a España los paneles que pintó Sorolla para la Hispanic Society. El hecho es que el museo americano debía afrontar un problema de humedades y de filtraciones de agua y necesitaban guardar los cuadros. La situación era perfecta para Bancaja, que rápidamente se puso en contacto con la Hispanic para ver si era factible traerlos para la inauguración del nuevo centro. Y dos años después, ha sido posible.

Desde que llegaron a Nueva York, en 1922, estos paneles no se habían descolgado nunca ni tampoco se había realizado ninguna intervención en ellos. ¿En qué condiciones de conservación se encontraban?

En buen estado. Me sorprendió mucho, porque habían sido pintados hacía casi cien años y, además... ¡habían sufrido muchísimo estas obras! El primer cuadro de la serie, el de *Castilla*, Sorolla lo pinta en 1913 en un almacén que alquila en la Cuesta de las Perdices, en Madrid. La idea que tenía al principio era viajar por toda España, recorrer cada provincia, cada región, cada pueblo, para documentarse, recopilar información, postales, fotogra-

fías y dibujos, y también tomar algunos apuntes; y después pintar los cuadros en el almacén. Sin embargo, después de acabar el primer panel se da cuenta de que necesita hacerlo al aire libre. De manera que empieza a viajar de nuevo y a pintar los cuadros *in situ*. El de Castilla lo dibuja por partes, como si fuesen piezas de un puzzle que después va uniendo. Pero los otros los pinta en una sola pieza, en el lugar que representan. Y, como no los podía enrollar con la pintura tierna, los lleva de un lugar a otro con un carro. Los siete años que le cuesta el proyecto son siete años que lleva los cuadros arriba y abajo. ¡Imagina lo que sufrieron aquellas telas!

Y aún quedaba el viaje a los Estados Unidos...

Cuando acaba *Ayamonte*, en 1919, que es el último, escribe al americano, a Huntington, y le explica que los cuadros están acabados, enrollados y preparados para viajar. Sin embargo, los cuadros deberán esperar así, enrollados,

tres años más, porque hasta 1922 no se envían a Nueva York. Debieron sufrir un viaje largo y, una vez allí, Sorolla, que entonces ya estaba muy enfermo, no puede supervisar el montaje; imagino que lo harían artistas o gente cualificada, sin embargo, aun así, cuando se montan los cuadros en los bastidores, se producen algunos desgarros en el momento de tensar las telas. Una vez expuestos, las condiciones tampoco eran las más apropiadas desde el punto de vista actual: en la sala, la gente fumaba y había

estufas de carbón que los impregnaban de humos. Además, los cuadros sufrieron una intervención en los años setenta en la que hicieron una consolidación puntual de la película pictórica con parafina, lo que creó brillos que deformaban la visión correcta de la obra.

Los trabajos de restauración se llevaron a cabo en Nueva York, con un equipo de seis personas que usted dirigió. Era la primera vez que se realizaba una intervención integral de las telas de Sorolla. ¿Cómo se diagnosticó el estado de conservación?

La primera vez que viajé a Nueva York, hice un informe previo. Después organizamos un comité técnico, formado por cuatro personas, donde estaban los restauradores conservadores del MoMA y una fundación de arte privada también de Nueva York; Rafael Alonso, del Museo del Prado, y yo mismo, restaurador de la Fundación Bancaja.

«TODAS LAS ACTUACIONES QUE HICIMOS ESTABAN ORIENTADAS A MANTENER LA UNIDAD CROMÁTICA Y PERMITIERON DESCUBRIR ALGUNOS DETALLES OCULTOS POR LA SUCIEDAD AMBIENTAL»





**«PRIMERO HICIMOS UN ANÁLISIS
DE LOS MATERIALES QUE UTILIZÓ
SOROLLA CON EL OBJETIVO
DE CONOCERLOS»**

Este comité era el encargado de decidir las tareas que se tenían que realizar con la obra. Así, primero hicimos un análisis de los materiales que utilizó Sorolla con el objetivo de conocerlos. En este proceso también participó un equipo de científicos de la Universitat de València [de la Unidad de Arqueometría del Instituto de Ciencia de los Materiales], que se desplazó a Nueva York y durante una semana analizaron los pigmentos de las obras. Después de un estudio exhaustivo, dictaminamos que las obras se encontraban en buen estado de conservación y qué trabajos de restauración había que hacer. De hecho, sólo era necesario hacer intervenciones puntuales en las telas y en la pintura. Decidimos atacar el problema después del verano y en noviembre volví con dos personas de Valencia para formar el equipo de restauración, junto a profesionales y becarios de la Hispanic Society. En total, éramos diez las personas que trabajábamos en esta tarea.

¿Por qué deciden restaurar las obras antes de llevarlas a España?

Consideramos que era mejor restaurarlas allí. Para sacarlas de la habitación en donde estaban expuestas se tenían que desmontar, porque tenían que pasar por una puerta muy pequeña, y, por lo tanto, se debían desclavar las telas, desmontar los bastidores y enrollarlas para después volverlas a montar para restaurarlas. Y el proceso se tenía que repetir para exponerlas. Las pinturas habrían sufrido mucho. Así pues, decidimos que la restauración se haría *in situ*, en la misma sala, y al acabar, entonces las desmontaríamos para llevarlas a Valencia.

Y el resultado...

¡Ahora da la sensación como si se hubiesen pintado hace veinte años! Cuando quitamos toda la suciedad ambiental acumulada, la pintura apareció en un estado de conservación casi natural, tal como el pintor prácticamente la dejó. La visión es realmente maravillosa.

¿A qué piensa que se debe el buen estado de conservación?

Creo que se debe, en buena medida, a los materiales, que son magníficos. Telas mezcla de algodón y de lino, excepcionales. Posiblemente Huntington impuso a Sorolla que fuesen materiales de primera, tanto los aceites como las preparaciones y las telas. Los bastidores son también de una calidad excelente y se conservan en perfectas condiciones, sin ningún indicio de xilófagos. Cuando las telas llegaron a Nueva York, en 1922, se fabricaron unos bastidores a medida a partir de la madera de un pino blanco muy bueno, que procede del norte del estado de Nueva York. Aunque otra cuestión esencial en la conservación de estas obras es que hasta ahora no se habían tocado, ni se habían descolgado.





Limpieza de la capa pictórica (*Guipúzcoa*).



Limpieza de la capa pictórica (*Cataluña*).



Reintegración cromática de la capa pictórica (*Navarra*).

«SE DETERMINÓ QUE LAS PINTURAS ESTABAN EN BUEN ESTADO Y QUE SÓLO HABÍA QUE HACER INTERVENCIONES PUNTUALES EN LAS TELAS Y EN LA PINTURA, UN PROCESO QUE TARDARÍA SIETE MESES Y QUE SIGNIFICARÍA LA PRIMERA RESTAURACIÓN INTEGRAL DE LOS LIENZOS DE SOROLLA»



Colocación de un cuadro en el caballete.



Embalaje (*Ayamonte*).



Reintegración cromática de la capa pictórica (Aragón).



Preparando el bastidor para montar el lienzo



Supervisión del embalaje.

UNA ESTUDIADA RESTAURACIÓN

Las características de los cuadros que componen los lienzos de Sorolla hicieron tomar la decisión de realizar la restauración en la propia Hispanic Society, en Nueva York, como se puede observar en las imágenes, para evitar que las pinturas sufriesen demasiado. Previamente se había realizado un informe para determinar las condiciones de las pinturas así como los medios para desarrollar la manipulación y el traslado de las telas. La Unidad de Arqueometría del Instituto de Ciencia de los Materiales de la Universitat de València realizó los primeros análisis de pigmentos de las obras mediante fluorescencia de rayos X dispersiva de energía (ADXRF), que, como se explica en este monográfico, se trata de una técnica analítica no destructiva que no exige la toma de muestras y está integrada en un módulo portátil que permite realizar los análisis en el mismo lugar donde se exponen o se encuentran las obras.

Después de un estudio exhaustivo se determinó que las pinturas estaban en buen estado y que sólo había que hacer intervenciones concretas en las telas y en la pintura, un proceso que tardaría siete meses y que significaría la primera restauración integral de los lienzos de Sorolla. Según explica Vicente Ripollés, en primer lugar se consolidaron los soportes, es decir, la tela. Había telas rasgadas y fue necesario colocar telas para reforzarlas. También hizo falta intervenir en la capa pictórica, ya que había que eliminar toda la suciedad ambiental acumulada, que, como señala el restaurador, era mucha, ya que en las salas de la Hispanic Society hubo durante mucho tiempo estufas de carbón que soltaban un polvo negro que se pegaba a las telas. «Además, algunos de los pigmentos que utilizó Sorolla, por sus características, atraen más la suciedad que otros y había zonas que estaban más ennegrecidas», añade Ripollés. Se eliminaron también las capas de parafina que se habían aplicado en una intervención precedente, ya que, como explica el restaurador, «aportaban una serie de brillos que distorsionaban la visión estética de la obra e incluso en algunas zonas se había oxidado y daba tonalidades amarillentas». Una vez todo limpio, se procedió a completar las faltas puntuales de pintura, «casi irrelevantes» según Ripollés, se estucaron y las reintegraron en algunas zonas. «Todas las actuaciones que hicimos iban orientadas a mantener la unidad cromática y permitieron descubrir algunos detalles ocultos por la suciedad ambiental», concluye Ripollés.





Retablo del siglo xv de la iglesia de San Pedro y San Pablo de Xàtiva (arriba) e icono de la Virgen de la iglesia de Monteolivete (debajo). Las dos obras han sido restauradas por Vicente Ripollés. A la izquierda se puede ver el estado en el que se encontraban antes de la intervención, y a la derecha, el resultado final. En la imagen de la Madona incluso se habían clavado joyas y varios objetos como ofrenda de los fieles. Se puede observar que se ha eliminado la suciedad y se han restaurado las partes dañadas, así como la capa pictórica, así que se ha ganado en la definición de los detalles.

«CON EL ICONO DE MONTEOLIVETE INCLUSO HICE VENIR A ALGUNOS DEVOTOS A MI ESTUDIO PARA QUE VIESEN CÓMO ESTABA QUEDANDO. CUANDO ACABÉ, NADA QUE VER. ERA UNA MADONA MUY DISTINTA»





El traslado de obras de las dimensiones de las de Sorolla fue uno de los principales problemas con que se encontraron. ¿Cómo se pueden trasladar cuadros tan grandes como *Visiones de Castilla*?

En un principio, pensábamos que los cuadros podrían venir tal cual, sin desmontar. Pero pronto vimos que sería imposible. El avión más grande que existe es el Boeing 747; es de carga y está completamente vacío por dentro. Pero ni así podían venir enteros porque el fuselaje del avión mide tres metros de altura y los cuadros, tres metros y medio. Había algunos, como el de *Castilla*, *La Fiesta del Pan*, ¡enormes! Éste, por ejemplo, mide 14 metros y está compuesto por siete cuadros, dos de los cuales no podían venir montados porque superaban los 3,5 m. El resto de las piezas de *Castilla* sí que podían venir montadas en sus bastidores, porque son más pequeñas. Y lo mismo pasaba con los cuadros de *Galicia*, *Navarra*, los *toreros* y *Elche*; éstos medían 3,5 m de altura pero 2,5 de ancho, de manera que podían ir tumbados. Han venido enteros, en cajas diseñadas especialmente para ellos. El resto tuvieron que ser desmontados de los bastidores, se tuvieron que enumerar todas las piezas y enrollarlas. Se diseñaron rulos especiales, de un diámetro de un metro, así como unas cajas para colocar los rulos y que las piezas no se moviesen durante el traslado.

Poder mirar los cuadros de Sorolla tan de cerca, casi desnudos, ¿qué le ha aportado? ¿Le ha revelado alguno de los secretos del pintor?

Cuando trabajas sobre estos cuadros, se te pone la piel de gallina. Puedes ver el tipo de pincelada,

«EL BUEN ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LAS OBRAS SE DEBE, EN BUENA MEDIDA, A LA MAGNÍFICA CALIDAD DE LOS MATERIALES»

«LA CONSOLIDACIÓN PUNTUAL DE LA PELÍCULA PICTÓRICA CON PARAFINA REALIZADA EN LA INTERVENCIÓN DE LOS AÑOS SETENTA CREÓ BRILLOS QUE DEFORMABAN LA VISIÓN CORRECTA DE LA OBRA»

cómo trabajaba. Además, técnicamente te das cuenta de que en algunas partes sí que ha disfrutado más que en otras, porque las ha pintado de manera genial y muy brillante. En *Ayamonte*, por ejemplo, da una lección magistral de blancos; la mayor parte de los colores están aglutinados con blanco de plomo, pero cuando quiere darle un punto más

luminoso, utiliza blanco de cinc. Se puede ver que también ha disfrutado mucho con el de Cataluña, por la manera como ha pintado los pinos, el cielo.

Las obras de arte, como sus autores, no son inmortales. Igual que pasa con el ser humano, sufren el paso del tiempo, envejecen y les atacan enfermedades. ¿Qué males afectan a la pintura?

A una pintura le afecta el medio ambiente que la rodea. El aire, la luz, la temperatura y la humedad son algunos de los factores de alteración. Otros motivos de deterioro están determinados por causas intrínsecas de la pintura como una técnica defectuosa o algún material de escasa calidad. Y evidentemente, el factor humano: desde una

restauración erróneamente planteada y elaborada hasta un conflicto bélico, el hombre puede causar daños irreversibles en una obra pictórica o de cualquier otra disciplina artística. Además, la restauración es una disciplina que evoluciona constantemente, motivo por el que productos y tratamientos utilizados hace treinta años actualmente no se consideran adecuados y han podido provocar alteraciones o problemas en algunas pinturas. Por eso es muy importante establecer un criterio





previo claro a la intervención y utilizar productos lo suficientemente comprobados.

Además de la *Visión de España* de Sorolla, usted también se encarga de la restauración del patrimonio artístico de Bancaja. Esta entidad, entre otras piezas, posee la colección más grande de arte gráfico de Picasso, libros ilustrados por este artista, y varias suites, como la *Vollard*. Son obras muy prestadas y que seguramente requieren evaluar su estado constantemente, ¿no es así? Sí, estas obras están enmarcadas y encapsuladas para que puedan viajar. Están muy bien protegidas. Supervisamos todo el proceso de montaje de la exposición en el lugar que sea. Y además, exigimos unas condiciones de humedad, de temperatura y de luz en los museos o salas donde se exponen. Si no, no salen.

A parte de su experiencia como conservador, usted tiene una dilatada trayectoria en la restauración de retablos. ¿Recuerda alguno en especial?

Disfruté muchísimo trabajando con un retablo de Xátiva del siglo

xv. Eran unas tablas grandiosas, que tenían mucha suciedad ambiental, producida por la propia grasa de los cirios, por el humo. Al eliminarla, los colores aparecieron como acabados de pintar. Era una verdadera maravilla. Ahora se puede visitar en la iglesia de San Pedro y San Pablo de Xátiva. También el icono de Monteolivete, que está en la iglesia ubicada frente al Palau de les Arts de Valencia, fue una restauración que recuerdo especialmente. Es del siglo xii-xiv y estaba totalmente negro. Esta ha sido una pieza muy venerada desde hace siglos; los fieles hacían donaciones a Nuestra Señora y clavaban joyas y otros objetos en la imagen del icono. En épocas posteriores, las desclavaban y a menudo se

llevaban trocitos de pintura. La imagen estaba bastante maltrecha. Empecé a hacer catas de limpieza, con respeto. Incluso hice venir devotos a mi estudio para que vieses cómo estaba quedando. Cuando acabé, nada que ver. Era una madona muy distinta. Actualmente, el icono se puede ver en el altar mayor de la iglesia de Monteolivete. ☺

Cristina Sáez. Periodista científica, Valencia.

**«LA RESTAURACIÓN
ES UNA DISCIPLINA
EN CONSTANTE EVOLUCIÓN.
PRODUCTOS Y
TRATAMIENTOS UTILIZADOS
HACE TREINTA AÑOS
ACTUALMENTE NO SE
CONSIDERAN ADECUADOS»**