



La vaig tenir un mes en un clima adequat i tapada, i cada dia l'anava mirant i pensant el sistema per poder planxar les bombolletes de la cremada sense que rebentessin (afortunadament no va tocar a cap personatge).

Vaig començar a preparar totes les eines que podia necessitar per planxar. Les espàtules elèctriques en aquella època encara no havien sortit. Llavors jo tenia una espàtula normal i vaig pensar que l'hauria d'escalfar d'alguna manera. Ho vaig fer submergint-la dins d'un recipient amb aigua bullent que tenia al costat i amb un martellet petit que vaig fer llimar pels quatre costats. També vaig agafar *coletta* molt aigualida perquè, amb la cola, l'espàtula i el martellet lliscaven millor. Calia fer-ho amb rapidesa. Vaig anar aplanant les bombolletes una a una alternativament tot fent espirals en diferents dies de diferència i es va aplanar perfectament. Vaig estar-hi tres mesos per deixar-ho bé. I finalment vaig aprofitar per fer una neteja i treure el vernís que s'havia emblanquinat amb l'escalfor.

U.: De molts dels treballs que vostè ha realitzat, n'ha fet conferències i publicacions en catàlegs. Què pensa de la funció que té el restaurador en la documentació de les peces?

J.P.: Crec que és molt important perquè és una informació molt valuosa. Al principi em feia mandra perquè això d'escriure, a mi personalment em costa, i fins que no dones una cosa per acabada, hi passes molt de temps. Però, sobretot, em feia mandra quan estava restaurant. Després, al fer-me càrrec del departament de restauració al Museu, vaig haver d'assumir-ho. De tota manera en el meu cas, en moltes ocasions, he passat la informació als historiadors i han estat ells qui han publicat la part referent a la intervenció de restauració. Penseu que, per exemple, en el catàleg de l'exposició *Barcelona Restaura* (1980-81) jo vaig dirigir tota la restauració, però solament vaig signar un parell d'articles.

U.: I de la vessant teòrica de la restauració, què en pensa?

J.P.: Bé, això és un concepte general. En restauració hi ha molta gent que fa teoria. Sols cal agafar tots aquests escriptors italians com Cesare Brandi. T'expliquen moltes teories però, al cap i a la fi, no són restauradors. Molts han estat *curators* (com diuen els anglesos) i, és clar, un *curator* és el conservador. Aquí hi ha molts conservadors que són restauradors, però n'hi han molts també que són purament teòrics. Bàsicament saben escriure.

U.: I finalment, segons la seva experiència, ens agradaria que ens digués què n'opina de com ha evolucionat la restauració, sobre tot aquests últims anys?

J.P.: És difícil jutjar i opinar sobre aquest tema. Jo crec que hem anat una mica endavant, però per altra banda també ens hem oblidat de mirar endarrere. La restauració està bé que vagi evolucionant, sobretot científicament, per millorar cada vegada més els materials, la seva aplicació i la seva reversibilitat. L'experiència, però, sempre serà molt important, ja que un restaurador quan s'equivoca, moltes vegades no hi ha possibilitat de tirar enrere.

Entrevista a Joaquim Pradell, conservador y restaurador de pintura¹

Joaquim Pradell i Ventura es uno de los pioneros de la conservación y restauración de pintura en Cataluña. Su vida profesional ha estado vinculada desde sus inicios, cuando tenía solamente 14 años, al Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), donde fue Jefe de Servicio durante dieciocho años. Su currículum de piezas intervenidas es extenso e impresionante, ya que ha restaurado obras capitales de nuestro patrimonio, tanto de tabla policromada como de pintura mural o de tela.

Esta entrevista es el fruto de una charla entrañable y deliciosa con una persona de trato afable y exquisito, un experto en el arte de la reintegración y un maestro. Quisiéramos que fuese también un homenaje a uno de los restauradores más importantes de Cataluña, pero que no por esto ha perdido la sencillez que le lleva a considerarse "un restaurador como muchos".

Jessica Bayarri González. Alumna de segundo curso de Conservación y Restauración de Pintura de la ESCRBC. j_b_gonzalez@hotmail.com
Lidia Balust Claverol. Profesora de Conservación y Restauración de Pintura de la ESCRBC. lbalust@xtec.cat

INTRODUCCIÓN

Creemos que para comenzar es necesario aportar a nuestros lectores un breve resumen de la trayectoria profesional del entrevistado, que permita dar una visión global de la importancia de la tarea que ha llevado a cabo a lo largo de los años y de la excelencia de muchas de las piezas que ha restaurado.

Según un currículum que él mismo ha tenido la amabilidad de facilitarnos, nació en Badalona en 1921. Ingresó en el Museo de Arte de Cataluña (Servicio de Restauración) el 1 de octubre de 1935 (cuando solamente tenía 14 años) como estudiante-aprendiz bajo las órdenes del profesor y Jefe de Servicio Manuel Grau i Mas, alternando esta tarea con estudios en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos "Llotja" de Barcelona. Su ingreso en la plantilla del Ayuntamiento de Barcelona se efectuó el 15 de marzo de 1946 como auxiliar del taller de restauración del Museo hasta el año 1967 en que, después de pasar un concurso-oposición libre con el número 1, obtuvo la calificación de restaurador.

Un año más tarde, en 1968, se convirtió en Jefe de Servicio de Restauración del Museo después de superar un concurso restringido, tarea que desarrolló hasta 1986. En esta etapa asumió la coordinación y responsabilidad técnica de Conservación-Restauración de todos los museos municipales de Barcelona, ampliando el Servicio de una sola sección de pintura a seis secciones: Pintura Mural, Escultura, Documento, Orfebrería, Consolidación de soportes de retablos y Laboratorio químico.

Graduado en Policromía y Retablo por la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos "Llotja" de Barcelona en 1968, se licenció en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona en 1984. Dos años más tarde, fue nombrado Técnico Superior en Arte e Historia por el Ayuntamiento de Barcelona, mediante oposición libre, el 17 de febrero de 1986.

El 15 de mayo de 1987 el Ayuntamiento de Barcelona acordó otorgarle la Medalla al Mérito Artístico en la categoría de Plata en reconocimiento a su labor como restaurador de arte en los museos municipales durante más de cuarenta años. Más adelante, el 15 de diciembre de 1993 la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi acordó designarlo Académico Honorífico.

Respecto a su trayectoria como restaurador desde el año 1940 es muy extensa. Entre las tablas policromadas destacan piezas de autores tan importantes como Lluís Borrassà, Bernat Martorell, Pere Matas, Pere Serra o Lluís Dalmau.



En pintura sobre tela ha restaurado piezas de pintores tan reconocidos como Marià Fortuny, Santiago Rusiñol, Anglada Camarasa, Viladomat, Modest Urgell, Francisc de Zurbarán, Pablo Picasso, Murillo, Pedro Berruguete o Martí Alsina.

Y en pintura mural destacan las intervenciones de arrancamiento y restauración de las pinturas románicas de Santa Maria de Taüll y Sant Joan de Bof, y las tareas de restauración en el Monasterio de Sant Cugat del Vallès, Catedral de la Seu d'Urgell, Monasterio de Sixena, Monasterio de Pedralbes y Palacio Episcopal de Barcelona, entre otros.

Cabe decir también que en 1970 llevó la dirección técnica de la restauración de las obras pictóricas de la donación Picasso al Museo Picasso de Barcelona y que desde entonces hasta la actualidad continúa teniendo relación con esta entidad en la elaboración de informes técnicos de las condiciones de embalaje, transporte y posterior instalación, y en diversos viajes de seguimiento de las exposiciones en el extranjero.

Fue vocal y miembro del Patronato del Museo Dalí de Figueres entre los años 1974 a 1983, a la vez que era profesor de la extinguida Escuela Internacional de Pintura Mural Miquel Farré de 1977 a 1979.

Ha difundido su labor como restaurador en numerosas publicaciones y en diversas conferencias, cursos y seminarios, además de pertenecer durante tres ediciones al Comité Español del ICOM.

Para acabar diremos que, aunque desde el año 1986 disfruta de la jubilación, nunca se ha desvinculado de la restauración, sino todo lo contrario, ya que desde entonces continúa realizando tareas de asesoramiento e intervenciones en piezas tan importantes como el retablo del Condestable de Portugal de Jaume Huguet.

ENTREVISTA

UNICUM: Sr. Pradell, nos gustaría que nos explicara cómo fueron sus inicios en el mundo de la Restauración.

JOAQUIM PRADELL: Fue por una razón muy sencilla. De pequeño yo vivía en Badalona. En la misma calle había una zapatería llamada Baiget, propiedad de un señor con tres hijas que mi madre conocía mucho. Una de estas hijas era la esposa del Sr. Joaquim Folch i Torres.

Cuando mi madre enviudó, fuimos a vivir a Barcelona. En aquel momento el Sr. Folch ya era director del Museo de Arte de Cataluña, que estaba en el actual Parlamento de Cataluña.

En 1933 mi madre se veía a menudo con la Sra. Folch. Aquel año yo fui con unos tíos a una finca que tenían en Sant Quirze de Besora y allí tenían una habitación con una gran ventana desde donde se veía una vista muy bonita. Entonces yo cogí un papel y dibujé la ventana abierta y dentro de la ventana el paisaje y después lo pinté con acuarelas. Fue una cosa que, desde un punto de vista de composición, para un niño de trece años tenía cierta gracia. Y estando allí recuerdo que le escribí una carta a mi madre y le envié la acuarela junto con la carta.

Entonces ella cuando lo vio, lo mostró a la Sra. Folch y ésta lo mostró a su marido. El Sr. Folch i Torres preguntó mi edad y dijo que tenía mucho mérito si yo no había visto nunca ningún cuadro con una composición parecida y le dijo a mi madre que cuando tuviera 14 años me llevara al museo (estaba prohibido trabajar antes).

Tuve que esperar hasta los 14 años y entonces el Sr. Folch i Torres me presentó al Sr. Grau, que era el restaurador, y empecé a aprender allí. Después fui a la escuela de la Llotja. Era el año 1935.

U.: ¿Así pues, entró como aprendiz en el actual MNAC. ¿Cómo fueron los inicios en este museo?

J.P.: Yo aprendí al lado del Sr. Grau. Él había ido a Italia para aprender, porque aquí nadie restauraba (profesionalmente hablando, desde el punto de vista técnico italiano, quiero decir). Era un gran restaurador. Lo que yo sé me lo enseñó él. Después lo he ido mejorando, lógicamente.

Cuando vi como estucaba, limpiaba y después como reintegraba (un cuadro al que se le había agujereado la cara, una intervención difícil), pensé: "Esto es lo que tu sabrías hacer". Era como si Dios Nuestro Señor hubiera hecho la reintegración a mi medida.

U.: ¿En esta etapa, compartió aprendizaje con algún otro compañero?

J.P.: En 1932 había entrado igual que yo, como aprendiz, Domènec Xarrié. Entonces este chico tenía tres años de aprendizaje (sin cobrar) con la consiguiente advertencia de que si a los tres años el Jefe del Servicio pronosticaba, a partir de un informe escrito, que este chico servía para la restauración, se quedaba allí. De lo contrario, se iba a la calle.

Yo tuve que esperar a que Domènec Xarrié acabara el aprendizaje. Cuando él fue oficial, entré yo, también sin cobrar. La ley era así.

Más adelante, no fue ya hasta 1966-67 que entró un chico llamado Vallès. Y unos dos o tres años después entró Marisa Sainz de la Maza, hija de pintor y de familia de músicos y que había acabado la Escuela de Bellas Artes (era una escuela superior donde se salía con la titulación de profesor de dibujo y donde había una asignatura optativa de restauración).

Más tarde, también estuvo Ramon Vergés, que era quien me ayudaba siempre en cuestiones de pintura mural.

U.: Desgraciadamente, sin embargo, este periodo de aprendizaje se interrumpió porque en 1936 comenzó la guerra. ¿Qué pasó entonces?

J.P.: Llegó la guerra y se tuvieron que llevar todas las obras a Olot, y también los servicios administrativos, los servicios técnicos y los de restauración. Todo el personal del museo se fue a Olot. Pero yo no pude ir porque no era funcionario. Entonces el Sr. Folch i Torres me dijo: "Si no vas, todos estos años que perderás no te valdrán para nada". Pero claro, yo no cobraba nada. Todos los que se fueron allí ya cobraban, y además les dieron un suplemento a parte porque iban a trabajar fuera de Barcelona. Mi madre y yo no nos lo podíamos permitir. Así fue y me pasé los tres años en el museo, pero como no había trabajo de restauración, me pasaron a la oficina, y allí me quedé hasta que pasó la guerra. En este momento alternaba esta tarea con la asistencia cada tarde a la Escuela de Artes y Oficios.

U.: ¿Y después de la guerra qué pasó?

J.P.: Cuando acabó la guerra, volvieron los de Olot y el Sr. Grau me reclamó. Entonces el Sr. Folch i Torres tuvo que pasar todo tipo de "puñetas" de tipo político y no pudo volver porque era catalanista y se quedó en París donde se había hecho la exposición internacional de arte catalán del 1937-38. Cuando acabó la exposición, aún había guerra y no se podían devolver las obras, que estaban la mayor parte en Olot. Entonces el gobierno francés dejó un caserón para llevar la exposición.

El Sr. Folch i Torres, en un principio, no quiso volver por miedo a ser fusilado, pero finalmente volvió porque Mateu Pla (que fue alcalde de Barcelona ya durante la Guerra Civil) era amigo suyo (toda su colección la había hecho el Sr. Folch). Mateu era amigo de Franco y puesto que afirmó que Joaquim Folch i Torres no había matado ni hecho daño a nadie, pudo volver.

Cuando volvió, fue llamado por la Guardia Civil y le hicieron rellenar una "hoja de depuración", que yo también hice, por cierto. Te hacían una serie de preguntas escritas y las respuestas tenían que ser a favor del régimen (lo que hacía todo el mundo para contestar estas preguntas era escuchar antes la radio fascista).

Más tarde, el Sr. Folch i Torres fue sustituido por Xavier de Salas, colocado a dedo. Era oficial del ejército franquista de Tarragona, licenciado en filosofía y letras, y especialista en pintura española de los siglos XVII y XVIII. Sabía mucho y era un hombre agradable y simpático.

U.: Pero, además de trabajar en el Museo, también lo hacía en otro lugar, ¿no?

J.P.: La época franquista era muy curiosa. Había un dicho que decía: "Por la mañana los funcionarios se ganan la sopa y por la tarde se ganan la carne".



Porque entonces todos teníamos doble turno. Yo trabajé durante muchos años con el Sr. Grau en el Museo, pero cuando yo ya despuntaba un poco (recuerdo que estucaba), el Sr. Grau me dijo: "Escucha, tu todo esto lo haces muy bien. ¿Por qué no vienes a mi taller, que tengo muchas cosas por estucar y tu me las podrías estucar?". Fui, estuve estucando y estucando hasta que se acabaron las obras para estucar. Resultó que iba más rápido yo estucando que él reintegrando. Entonces me dijo: "Escucha, quizás ahora deberías reintegrar un poco". Me dio un cuadro para reintegrar, me dijo que no lo hacía nada mal y después me dio una tabla. Llegó el momento que él se dedicó a los negocios, y yo iba reintegrando. Al final todo lo llevaba yo solo. Todo tipo de pinturas, retablos, sobre todo de los siglos XIII, XIV y XV, pinturas murales al temple, etc.

U.: ¿En aquella época usted hacía todos los procesos de restauración?

J.P.: Sí. Además, por entonces utilizábamos todas las técnicas. Las acabé dominando todas: el temple de cola, el temple de huevo, etc.

U.: ¿Y qué procesos de restauración recuerda de aquella época?

J.P.: En aquella época los materiales que se utilizaban eran peores y menos adecuados que actualmente. Se estucaba con cola fuerte rebajada, como aglutinante, y con sulfato cálcico como carga. Yeso fino como se llama, que era el yeso que usaban los doradores. El Sr. Grau lo traía en terrones y nosotros lo molíamos. Era un yeso de alabastro, con el alabastro nosotros sacábamos el polvo. Lo aplicábamos con espátula y para retirarlo utilizábamos exclusivamente el bisturí. No nos dejaban utilizar el papel de lija.

En cuanto a las limpiezas, el Sr. Grau me decía que un retablo es diferente a un cuadro. Un retablo se debe hacer en un "si es, no es". Ahora recuerdo uno en concreto, el retablo de Púbol de Bernat Martorell. El Sr. Grau me decía que este retablo se tenía que limpiar en un tris. Él se encargó de la limpieza, yo hice algún retoque. Ahora hace poco que se ha vuelto a restaurar y he visto que se ha realizado una limpieza bien hecha.

Con respecto a la reintegración, debo decir que el Sr. Grau me hacía preparar bien los colores, y a veces lo preparábamos con guache para ir más rápido. Cuando hacíamos pinturas flamencas, las bases las preparábamos con acuarelas. Para reintegrar, ha y que mirar la obra y entender los colores que la componían en origen. Nuestros ojos deben ser como los rayos X, hace falta ver lo que hay. Si ves que hay un color verdoso o azulado, entonces empieza por aquí. Yo me acostumbré a buscar los colores originales de las tablas y después, mediante veladuras, ensuciarlos, si hacía falta. Para reintegrar bien, se deben saber trabajar las veladuras. Se ha de aplicar una y al día siguiente cuando está seco repites, porque si insistes, es cuando empiezas a poner grosores y brillos.

Igual que el oro. Yo siempre lo hago con veladuras en cuatro o cinco días de diferencia y se consigue que, por más que lo mires, no se vea.

Los barnices ahora son mucho mejores que antes, pero una vez reintegrado no hay necesidad de barnizar un cuadro, porque si tu tienes que imitar el color, debes imitar el brillo también.

U.: En 1967 se convirtió en Jefe de Servicio. ¿Qué recuerdos tiene de aquella época? ¿Qué tareas desarrollaba?

J.P.: Tuve que ocuparme no solamente de la restauración que podía hacer yo, sino que también tenía la responsabilidad del resto de piezas que se restauraban. Había que coordinar las obras que se debían restaurar, establecer prioridades, y después marcar unos criterios de intervención que cada restaurador debía seguir, no los dejaba nunca solos. Yo tenía un concepto muy claro de lo que era preciso hacer en cada restauración y de cómo debía quedar finalmente la presentación, y en función de esto establecíamos unas prioridades de trabajo, que se iban adaptando y cumpliendo de acuerdo con las dificultades o, a pesar de las dificultades que nos encontrábamos, en función de la pieza.

Esto, aunque parezca sencillo, no lo es tanto porque, claro está, se requieren unos años de experiencia, y no es que yo quiera parecer mejor que nadie, ni mucho menos, soy un restaurador como muchos.

U.: Unos años más tarde formó parte del patronato del Museo Dalí de Figueras. ¿Conoció a Salvador Dalí? ¿Restauró algún cuadro suyo?

J.P.: Fui nombrado por Salvador Dalí. Tengo todavía en casa el papel donde dice: "Miembro del Patronato del Museo Dalí de Figueras como experto en identificación de obras de arte (esto lo puso él) y conservación" (años 1974-83). Junto conmigo nombró también a Josep Maria Gudiol y, cuando teníamos que ir a Figueras, íbamos juntos en coche.

Las primeras reuniones las hicimos en el hotel Ritz de Barcelona, donde tenía dos habitaciones. Era todo un personaje. Nos decía que en el museo debía pagar todo el mundo porque él cuando iba, también pagaba.

U.: Y respecto al tema de la restauración, ¿qué pensaba Dalí?

J.P.: Yo le restauré alguna obra. Un desnudo de Gala que estaba de espaldas y después una pintura "abstracta". Vino a mi casa (entonces ya tenía taller) y me dijo: "Este es el primer cuadro abstracto que se ha hecho en el mundo". Lo entelé yo solo. Tenía una pluma pegada que tuve que sacar antes de entelar, después clavé el cuadro al bastidor y volví a pegar la pluma. Él ya sabía que yo había restaurado otros cuadros suyos antes de ser del patronato y después, cuando fui del patronato, me pasaron dos o tres más.

Normalmente, Salvador Dalí dejaba que otros restauraran sus obras, pero en uno de estos cuadros vi alguna pincelada que había retocado el mismo Dalí. Entonces, el color del retoque había cambiado, pero yo no retoqué lo que él había pintado de nuevo.

U.: Cambiando un poco de tema, ¿nos podría explicar cómo es que, después de pasar unas oposiciones y ser Jefe de Servicio, se puso a estudiar?

J.P.: Tuve que ir para obtener el título, aunque yo todo aquello ya lo sabía hacer. Me dieron un título de grado medio y después me licencié en Bellas Artes. Acabé en 1984 y fue la segunda promoción de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Durante los años que fui a la facultad, en lugar de alumno hice más bien de profesor de reintegración.

U.: En todos estos años de profesión usted ha intervenido en muchas piezas, algunas muy importantes. ¿De todas las restauraciones que usted ha realizado, recuerda alguna en especial?

J.P.: El último retablo que hice de Jaume Huguet. Lo empecé en la Catedral de Barcelona. Trabajaba dos o tres días a la semana. Después fui a acabarlo al Centro de Restauración de Bienes Muebles de Sant Cugat. Pero, por la razón que sea, vinieron las prisas. En aquel momento trabajaba en la tabla lateral del lado de la epístola, que era muy difícil de retocar porque había una cantidad de escenas y de personajes en muy mal estado. Tuve mucho trabajo y me presionaban tanto que lo acabé de reintegrar el mismo día que se la llevaron.

Después vino la tabla central y las prisas todavía fueron peores y me pilló una operación de cataratas. No sólo había trabajo de reintegración, sino que se tenía que limpiar y costó mucho porque la cantidad de retoques hechos al temple, viejos y gastados, era muy numerosa. Con mucha paciencia lo conseguí.

Además, tenían dos capas de cola de conejo que habían puesto encima durante la Guerra Civil cuando se llevaron este retablo a Olot para que no cayera pintura, ya que estaba craquelado. Me costó mucho porque esta cola que, en principio es reversible, con el tiempo se vuelve irreversible.

Después de observar estas tablas, hice un descubrimiento (bien, un descubrimiento no, porque todo el mundo lo puede ver, aunque nadie se fija). Hay tres tipos de cabezas con cinco tipos de colores: el pálido y mortuorio de la Virgen María, el pálido del rey, el rosado nacarado de las cabezas de los apóstoles jóvenes o de las señoras, la cabeza de los recién nacidos y la cabeza marronosa de un apóstol.

Otra intervención que recuerdo, fue el descubrimiento de unas pinturas romanas en el patio del Palacio Episcopal de Barcelona, como consecuencia de unas excavaciones en unas obras de instalación de la calefacción. Se



tuvieron que arrancar con Paraloid porque se secaba más deprisa. Y posteriormente se hizo una exposición. Era la época en que el director del Museo de Arte de Cataluña era Joan Ainaud de Lasarte, que en paz descanse.

U.: ¿Tuvo mucho trato con el señor Joan Ainaud de Lasarte?

J.P.: Sí. Cuando Xavier de Salas era director, entraron dos becarios: Joan Ainaud y Frederic-Pau Verrié. Entraron como expertos de pinturas. Eran licenciados. Cuando Xavier de Salas se marchó, se hicieron oposiciones a director y entró Joan Ainaud. Era un hombre que valía mucho, yo me había discutido con él muchas veces, pero era un hombre que valía mucho, sabía mucho. Era un sabio.

U.: Juntos debieron participar en varias intervenciones. ¿Recuerda alguna en especial?

J.P.: Sí. La última que recuerdo fue en el Monasterio de Pedralbes, en la Capilla de San Miguel, en las pinturas de Ferrer Bassa. Fue después de jubilarme, cuando hacía colaboraciones con el Centro de Restauración de Bienes Muebles de la Generalitat de Cataluña, aunque no tuvo el final que yo esperaba.

Cuando habíamos hecho todos los preparativos, se habían examinado todas las cuadrículas para detallar y localizar las degradaciones, se habían hecho los análisis y se había empezado a limpiar la parte inferior de San Matías, se jubiló la conservadora del Monasterio de Pedralbes, Assumpta Escudero, esposa de Joan Ainaud. Entonces, los nuevos gestores decidieron suspender la restauración y tuvimos que dejarlo.

Después leí unas declaraciones en la prensa donde se explicaba que la restauración de estas pinturas quedaba suspendida porque querían reunir a los mejores restauradores de España y del extranjero para decidir lo que se debía hacer con aquellas pinturas. Pasaron muchos años y esta reunión famosa de los expertos de pintura mural, nacionales y extranjeros, no se llevó a cabo nunca.

El hecho de que hayan pasado tantos años y no se haya hecho nada, parece un menosprecio para profesionales con experiencia sobradamente demostrada.

U.: Otra de las piezas que usted restauró fue "La Vicaría" de Marià Fortuny. ¿Qué recuerda de aquella intervención?

J.P.: Se compró en una subasta en París por iniciativa de Joaquim Folch i Torres con destino al Museo de Arte de Cataluña.

En aquel momento la Barcelona noucentista de Puig i Cadafalch se encontraba en una época muy pobre y miserable (esto fue hacia 1917 o 1918). Puesto que Joaquim Folch i Torres tenía problemas de dinero para comprarla, se pusieron de acuerdo en un precio e hicieron una suscripción popular. Daban una estampita con un grabado de "La Vicaría" (yo tengo una) y debajo ponía que habías colaborado en la compra de "La Vicaría". Una de las personas que colaboró, fue mi padre y en la inscripción dice: "Lluís Pradell Pujol, 1921". Era el año que yo nací.

Aparte de esto, pasó una cosa muy grave cuando estaba en el Museo. Un cineasta amateur solicitó rodar una película sobre las obras de Fortuny. El cuadro de "La Vicaría" tenía un marco de la época (que todavía está), formado por un vidrio al que se denominaba cristalina (era un cristal).

Cuando empezó a filmar "La Vicaría", para poder hacer unos detalles de las cabezas, acercó un foco por la parte superior y se puso a rodar y, claro, pasaron unos minutos. El foco era tan potente que el calor rompió el cristal longitudinalmente e hizo una quemadura en redondeo.

La tuve un mes en un clima adecuado y tapada, y cada día la iba mirando y pensando el sistema para poder planchar las ampollas de la quemadura sin que reventaran (afortunadamente no tocó a ningún personaje).

Empecé a preparar todas las herramientas que podía necesitar para planchar. Las espátulas eléctricas en aquella época todavía no habían salido.

Entonces yo tenía una espátula normal y pensé que la debía calentar de alguna manera. Lo hice sumergiéndola dentro de un recipiente con agua hirviendo que tenía al lado y con un martillo pequeño que hice limar por los cuatro lados. También cogí *coletta* muy aguada porque, con la cola, la espátula y el martillo se deslizaban mejor. Hacía falta realizarlo con rapidez. Fui aplanando las ampollas una a una alternativamente haciendo espirales en diferentes días de diferencia y se aplanó perfectamente. Estuve tres meses para dejarlo bien. Y finalmente aproveché para ejecutar una limpieza y sacar el barniz que se había pasmado con el calor.

U.: De muchos de los trabajos que usted ha realizado, ha hecho conferencias y publicaciones en catálogos. ¿Qué piensa de la función que tiene el restaurador en la documentación de las piezas?

J.P.: Creo que es muy importante porque es una información muy valiosa. Al principio me daba pereza porque esto de escribir, a mí personalmente me cuesta, y hasta que no das una cosa por acabada, pasas mucho tiempo. Pero, sobre todo, me daba pereza cuando estaba restaurando. Después, al hacerme cargo del departamento de restauración en el Museo, tuve que asumirlo. De todas maneras en mi caso, en muchas ocasiones, he pasado la información a los historiadores y han sido ellos quienes han publicado la parte referente a la intervención de restauración. Pensad que, por ejemplo, en el catálogo de la exposición *Barcelona Restaura* (1980-81) yo dirigí toda la restauración, pero solamente firmé un par de artículos.

U.: ¿Y de la vertiente teórica de la restauración, qué piensa?

J.P.: Bien, esto es un concepto general. En restauración hay mucha gente que hace teoría. Sólo hay que coger todos estos escritores italianos como Cesare Brandi. Te explican muchas teorías pero, al fin y al cabo, no son restauradores. Muchos han sido *curators* (cómo dicen los ingleses) y, claro está, un *curator* es el conservador. Aquí hay muchos conservadores que son restauradores, pero hay muchos también que son puramente teóricos. Básicamente saben escribir.

U.: Y finalmente, según su experiencia, nos gustaría que nos dijera ¿qué opina de cómo ha evolucionado la restauración, sobre todo en estos últimos años?

J.P.: Es difícil juzgar y opinar sobre este tema. Yo creo que hemos avanzado algo, pero por otra parte también nos hemos olvidado de mirar atrás. La restauración está bien que vaya evolucionando, sobre todo científicamente, para mejorar cada vez más los materiales, su aplicación y su reversibilidad. La experiencia, sin embargo, siempre será muy importante, puesto que un restaurador cuando se equivoca, muchas veces no hay posibilidad de dar marcha atrás.

FOTOGRAFÍAS

1. Año 1935. Joaquim Pradell, con 14 años, y Domènec Xarrié en los talleres de restauración del Palacio Nacional (Fotografía cedida por el Sr. Joaquim Pradell).
2. Joaquim Pradell restaurando una pintura mural de Santa Eulàlia de Estaon durante los años 1968-1969 (Fotografía cedida por el Sr. Joaquim Pradell).
3. Joaquim Pradell durante el proceso de arrancamiento de una pintura mural en el Monasterio de Pedralbes de Barcelona (Fotografía cedida por el Sr. Joaquim Pradell).
4. Año 1986. Joaquim Pradell haciendo de profesor a sus compañeros de promoción de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona (Fotografía cedida por el Sr. Joaquim Pradell).
5. Joaquim Pradell en la intervención de las pinturas murales de Ferrer Bassa en la Capilla de San Miguel del Monasterio de Pedralbes de Barcelona (Fotografía cedida por el Sr. Joaquim Pradell).

NOTA

¹ Este artículo ha sido traducido del catalán al castellano por Natalia Robledo Alcaraz, alumna de segundo curso de Conservación y Restauración de Documento Gráfico de la ESCRBC.