



Restauració de les portes del Tresor de San Juan el Real de Calatayud.

El mes de maig de 1999, després de nou mesos de restauració es van presentar a Calatayud (Zaragoza) de manera oficial les portes que tanquen el Tresor de la Sala Capitular en l'església de San Juan el Real. La importància de la intervenció es deu a les pintures que apareixen a les portes, olis sobre fusta, amb les representacions de l'Ascensió de la Verge i de San Íñigo Abad, patró de la ciutat. Les obres de restauració, les quals es van portar a terme desconeixent la seva autoria, van reafirmar la hipòtesi de la seva realització per Francisco de Goya y Lucientes. Al llarg del procés es van obtenir detalls que van afavorir l'estudi paral·lel sobre el seu origen. Conclosa la restauració, es va determinar amb total seguretat que els trets, tonalitats i factura de l'obra pertanyia a Goya encara jove, realitzada durant l'època que treballava en el taller del seu mestre José Luzán. Tot i això, els estudiosos reserven una petita parcel·la al resultat dels examens científics de pigments, tècniques amb infraroig i raigs X.

Ana Galán, Alumna de 2on. de Pintura. Curs 2000-2001

Fa 20 anys que Rogelio Buendía, Catedràtic d'Història de l'Art de la Universidad Autónoma de Madrid, va descobrir la presència de obres de Goya a les petxines del temple de San Juan el Real. Es tractava d'olis sobre tela amb les representacions de Sant Gregori, Sant Ambrosi, Sant Jeroni i Sant Agustí, realitzades cap el 1767, per Goya encara jove, doncs, en aquella època tindria menys de 20 anys (l'edat que tenia quan treballava en el taller de José Luzán).

Parel·lelament a la restauració de les portes del Tresor de la Sala Capitular del temple, Rogelio Buendía especialitzat en l'obra de Goya, va realitzar també, l'estudi dels olis sobre taula de les portes que podien haver estat realitzades a la mateixa època en la que es constata la presència de Goya en Calatayud, la mateixa en que va pintar les petxines sobre les que descansa la cúpula de l'església.

Les anàlisis químiques que es van realitzar a la Universidad Alfonso X el Sabio de Madrid dataven les pintures de les portes entre 1760 i 1770. Buendía va especificar encara més, datant-les el 1763, època en que Goya tenia 17 anys; encarregades per José Pignatelli, rector dels Jesuïtes, l'església de San Juan el Real de Calatayud va ser construïda per la Companyia de Jesús, i formava part del conjunt arquitectònic del seminari de Nobles i del col·legi dels Jesuïtes.

Tot i que, en un primer moment, Rogelio Buendía no va acceptar l'autoria dels olis de les portes per Goya, les dades que s'aportaven durant el desenvolupament de la restauració i l'estudi de l'obra, van confirmar la seva teoria actual.

Iconogràficament, a les taules es representen l'Ascensió de la Verge a l'esquerra i a San Íñigo Abad, patró de Calatayud, a la dreta. Per l'estructura, trets i factura, i per mitjà d'estudis comparatius, Buendía estableix una intrínseca relació amb obres conservades i catalogades de Francisco de Goya, com el llenç Consagració de la Joventut a Sant Lluís Gonzaga, conservada en el Museo de Zaragoza.

Després de nou mesos de restauració, es van presentar oficialment a Calatayud les portes del Tresor, amb la total seguretat de que l'autor va ser Goya, afirmació argumentada i defensada per Buendía. Queda encara un petita parcel·la reservada a l'autoria fins que no es comprovin els resultats obtinguts en el laboratori. Anàlisis referits a l'estudi de pigments, radiografies i raigs infraroigs, els quals són imprescindibles per confirmar unes conclusions basades en la documentació i l'estudi iconogràfic, eliminant tota mena de dubtes sobre l'autor.

Portes del Tresor de San Juan de Calatayud

El mes d'octubre de 1998, les portes del Tresor van arribar al Centro de Conservación y Restauración de Pamplona (C.C.R.), completant-se així la documentació tècnica sobre elles, tot i que no es coneixia l'autoria. La restauració es va realitzar al llarg de nou mesos, se'n va fer càrrec el restaurador Pablo Cornejo, amb total dedicació i professionalitat. Tant el C.C.R. com el Sr. Cornejo em van facilitar les dades per a l'elaboració d'aquest article. L'estat de conservació de les portes policromades, pel que fa al suport, era òptim, considerant que, tot i no conèixer l'autor, s'havien datat a la segona meitat del segle XVIII. Les úniques pèrdues de volum que presentava la fusta havien estat provocades per un lleu atac d'insectes xilòfags, concretament de *l'anobium punctatum*, es localitzaven a les zones més externes de les portes.

És molt probable que les ferramentes de les xarneres, les quals estaven fixades en caixes fetes per l'anvers i després cobertes amb làmines de fusta, haguessin patit moviments degut a l'ús continuat, fent saltar les capes de pintura i preparació superposades. Aquest moviment afegit al corbament patit per les làmines de fusta, va fer que es perdessin per complet la pintura aplicada sobre elles. Amb total seguretat, aquest fet va provocar que en una intervenció posterior donessin sobre aquestes zones una capa de preparació a base de guix i cola animal, arribant a cobrir petites zones de la pintura original circundant, com es va comprovar en la restauració. També existeixen repintats fets amb pintura a l'oli. Afortunadament, aquestes llacunes en la pintura original, força importants, quatre a cada una de les



*Estat inicial.
Fotografia amb
llum ultraviolada.
Verge i San Ínigo.*



portes, no repercutien significativament en la composició de l'obra, exceptuant una, l'abast de la qual arribava a part de la ma esquerra de San Ínigo i la situada directament per sobre, la qual va fer desaparèixer el peu d'un dels àngels que sobrevolen el sant.

Altres danys destacables a les capes pictòrica i de preparació són els produïts per l'acció directa de l'home. El frec dels claus quan s'obren i es tanquen les portes, va ocasionar al llarg del anys la pèrdua de capa pictòrica i de preparació d'una zona de 50 cm² que posteriorment es va cobrir amb capes successives de repintat oliós. Les raspadures superficials, accidentals en alguns casos o intencionades en altres s'estenen per tota la superfície de les portes, son especialment abundants en el terç inferior, arribant a pertorbar seriosament la lectura de l'obra. Totes aquestes alteracions de la capa pictòrica es trobaven cobertes per nombrosos retocs a l'oli; la majoria molt recents i realitzats per una mà maldestra, s'extenien més enllà del límit de les llacunes.

L'antiguitat d'aquests retocs no tenien més de 20 o 30 anys i cobrien no només zones de l'obra original, sinó que arribaven a modificar la disposició d'algun element, com és la cama dreta d'un àngel que sosté el bàcul de San Ínigo. Existien, a més, una gran quantitat de retocs molt més antics, realitzats amb una tècnica més depurada, per la qual cosa no és fàcil distingir-los de l'original, ni tan sols observats sota la llum ultraviolada.

La major part dels retocs antics han estat respectats, excepte a la zona de les ferramentes, on el guix que es va aplicar com a preparació cobria algunes parts de l'original al voltant de les llacunes; aquestes parts es van recuperar i a continuació es va realitzar una reintegració pictòrica que restablís la continuïtat entre elles.

Sobre la superfície de la pintura, a més dels retocs, es van trobar també diverses capes de vernís de diferent naturalesa i antiguitat. La més antiga estava enfosquida i no permetia una apreciació correcta dels valors cromàtics i tonals de l'obra. Es

tractava d'un vernís molt més difícil de remoure que els més recents i sens dubte, es tractava del primer vernís aplicat sobre la pintura, doncs es trobava íntimament unit a ella, de tal manera que era impossible eliminar-lo per complet sense alterar el color. És molt probable que aquest primer vernís s'apliqués abans que la pintura hagués completat el procés de secat.

La primera mesura de conservació va ser sotmetre les taules a un procés de desinsectació i consolidació del suport ligni, motivat per l'atac d'insectes xilòfags que patia. Les dues portes van ser impregnades pel revers, —la part més afectada pel corc— amb una solució de paradiclorobencè al 5% dissolt en toluè, en diverses aplicacions i embolicades en bosses de plàstic hermètiques, per a proporcionar l'acció insecticida de manera més intensa i prolongada. El producte es va deixar actuar durant vint dies i a continuació es va procedir a la consolidació de la fusta en les parts on era necessari. La metodologia adoptada van ser impregnacions i injeccions localitzades de Paraloid B-72 al 5% i 10% dissolt en toluè.

A continuació es va reintegrar les petites pèrdues de volum que patia el suport. Es van aplicar petits injerts de fusta de pi vella, amb la finalitat de garantir una major estabilitat dimensional, i resina epoxi Araldit HV-472 com adhesiu i reompliment de petits orificis i esquerdes.

La neteja de vernissos i retocs envellits va ser, sens dubte, l'operació més complicada i laboriosa de totes les que requeria la restauració de l'obra, degut a la diversa naturalesa dels elements que al llarg del temps s'havien dipositat a sobre la superfície. Els repintats a l'oli més recents i les capes més externes de vernís van ser eliminats sense excessiva dificultat, amb una barreja de toluè i dimetilformamida al 50%. A mesura que s'eliminaven els repintats es feien més evidents els danys de la capa pictòrica, molt més nombrosos en el terç inferior de les taules. Tot i que els repintats i vernissos es van eliminar, encara existia una capa de vernís més antic i resistent als dissolvents de neteja, que formava una mena de vel fosc sobre tota la superfície del quadre, enfosquint els colors i ocultant les delicades gradacions tonals en les carnadures i vestidures.

Després de valorar els pros i contres de l'eliminació d'aquesta capa de vernís, es va considerar que era convenient fer-ho, perquè ens permetria acostar-nos una mica més a la intenció inicial de l'autor. La més gran dificultat d'aquest procés es trobava en la gran resistència d'aquest producte cap als disolvents orgànics, motiu que portaria a utilitzar productes excessivament agressius i difícils de controlar. Després de realitzar nombroses proves amb diferents materials, es va optar per un dels gels de neteja formulat per Richard Wolbers, els quals apleguen les qualitats de mínima penetració i evaporació, va permetre controlar perfectament la seva acció mantenint sempre un temps constant entre l'aplicació del producte i l'esbandit. Aquest procediment de neteja és idoni per a quadres que, com en aquest cas, tenen una superfície lleugerament rugosa, on un isop de cotó impregnat en dissolvent tendria sempre a netejar les parts més prominents en detriment de les més profundes.

El següent pas a realitzar era l'estucat de les llacunes o manca de capa pictòrica i de preparació, doncs, en aquest moment del procés ja s'havia decidit reintegrar les llacunes de forma il·lusionista, amb la finalitat de retornar a l'obra una continuïtat en la seva lectura. Es va realitzar un tipus de reintegració imitativa, atès que les pintures segueixen acomplint la mateixa funció que en el seu origen, associada a la litúrgia. Per aquest motiu era necessari que l'obra recuperés la seva aparença d'integritat. No obstant, totes les parts que s'han intervingut es troben registrades en la documentació fotogràfica inclosa en l'informe de la restauració, que es troba dipositat en el Centro de Conservación y Restauración de Pamplona.

Per a la reintegració es va triar un medi reversible com l'aquarel·la, finalitzant amb unes veladures de colors al vernís. Aquestes últimes van determinar l'aplicació del vernís amb una

pistola neumàtica. Es va decidir l'elecció d'una barreja de vernís de resina dammar i cera d'abelles per a protegir l'obra i aconseguir un efecte de brillantor moderat que no produís excessius reflexos en el lloc on l'obra es troba ubicada actualment. Aquest vernís tenen l'avantatge de ser fàcilment reversibles. Segons el restaurador Pablo Cornejo el fet d'intervenir en una obra que podia ser de Goya (l'autoria es va determinar després de finalitzar la restauració) no va afectar a la seva metodologia de treball, i sobretot, a considerar cada obra d'art com a única, així com a la seva problemàtica específica.

Opina que, qualsevol obra que entra en un taller de restauració ha de rebre un tractament adequat als problemes concrets que pateix i mereix el màxim respecte per part del restaurador. Només en els tractaments de reintegració pictòrica seria necessari, com és el cas que ens ocupa, de tenir en compte el valor artístic i material de l'obra des del punt de vista estètic, el qual no és imprescindible per a la seva conservació.

DOSSIER DE PRENSA

- DIARIO DE NAVARRA, 22-5-99: Paco Sanz. *Restauradores Navarros recuperan dos óleos que se atribuyen a Goya.*
- EL PERIÓDICO DE ARAGÓN, 21-5-99: E.P. *Hallan dos posibles "goyas" en Calatayud.*
- HERALDO DE ARAGÓN, 21-5-99: Santiago Cabello. *Descubierta una pintura atribuida a Goya en San Juan el Real.*
- EL PAÍS, 28-5-99: Concha Monserrat. *Buendía dice que el 85% de las puertas de Calatayud es de Goya.*
- ABC, 21-5-99: Roberto Pérez. *Aparece en Calatayud el primer Goya.*

Procés d'estucat.



Estat final de les taules.

