



Restauración de las puertas del tesoro de San Juan el Real de Calatayud.

En mayo de 1999, y tras nueve meses de restauración se presentaban en Calatayud (Zaragoza) de modo oficial las puertas que cierran el Tesoro de la Sala Capitular en la iglesia de San Juan el Real. Su importancia radica en las pinturas que aparecen sobre estas puertas, óleos sobre tabla, con las representaciones de la Ascensión de la Virgen y de San Iñigo Abad, patrón de la ciudad. Las obras de restauración, llevadas a cabo desconociendo aún la autoría, vinieron a reafirmar la hipótesis de su creación por Francisco de Goya y Lucientes. A lo largo del proceso se obtuvieron detalles que favorecieron el estudio paralelo sobre su origen. Una vez concluida la restauración, se llegó a determinar con total seguridad que aquellos trazos, tonos y factura pertenecían a la mano de un joven Goya, que trabajaba por aquella época en el taller de su maestro, José Luzán. Aún así, los estudiosos reservan una pequeña parcela al resultado de los exámenes científicos de pigmentos, técnicas con infrarrojos y rayos X.

Hace ya 20 años que Rogelio Buendía, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, descubrió en Calatayud la presencia de las obras de Goya en las pechinas del templo de San Juan el Real. Se trataba de óleos sobre lienzo con las representaciones de San Gregorio, San Ambrosio, San Jerónimo y San Agustín, realizadas hacia 1767 por un Goya aún joven, ya que contaría con menos de 20 años (edad en la que estaba trabajando en el taller de José Luzán).

Especialista en el insigne pintor, realizó unos estudios paralelos al proceso de restauración de las puertas del tesoro de la Sala Capitular del mismo templo, óleos sobre tabla, que podrían haber sido realizados en la misma época en la que constata la presencia de Goya en Calatayud, cuando pintó las pechinas sobre las que descansa la cúpula de la iglesia.

Los análisis químicos que se realizaron en la Universidad Alfonso X el Sabio de Madrid, situaban las pinturas entre 1760 y 1770. Buendía especificó aún más, datando las puertas en 1763, cuando Goya tuviera 17 años, y por encargo de José Pignatelli, rector de los Jesuitas, ya que la iglesia de San Juan el Real de Calatayud fue construida por la Compañía de Jesús, y formaba parte del conjunto arquitectónico del seminario de Nobles y el Colegio de los Jesuitas.

Aunque en un primer momento, Rogelio Buendía no aceptó la autoría de los óleos por Goya, los datos que se iban aportando durante el desarrollo de la restauración y el estudio de la obra vinieron a confirmar su teoría actual.

Iconográficamente, en las tablas se representan la Ascensión de la Virgen (izda.) y a San Iñigo Abad, patrón de Calatayud (dcha.). Tanto por la estructura, trazos y factura, y a través de estudios comparativos, Buendía establece una intrínseca relación con obras ya conservadas y catalogadas de Francisco de Goya y Lucientes, como un lienzo que se conserva en el Museo de Zaragoza, Consagración de la Juventud a San Luis Gonzaga.

Tras nueve meses de restauración, se presentaron oficialmente en Calatayud las puertas del Tesoro, con la total seguridad de que su autor fue Goya, siendo argumentada y defendida por Buendía.

Queda aún una pequeña parcela reservada a la duda hasta que no se comprueben los resultados obtenidos en el laboratorio. Análisis referidos al estudio de pigmentos, radiografías y rayos infrarrojos, que son imprescindibles para aseverar unas conclusiones basadas en la documentación y el estudio iconográfico, eliminando todo tipo de lagunas.

PUERTAS DEL TESORO DE SAN JUAN DE CALATAYUD

En octubre de 1998, las puertas del Tesoro llegaron al Centro de Conservación y Restauración de Pamplona (C.C.R.), completándose la documentación técnica sobre las mismas aún desconociendo la autoría. La restauración se prolongó en el tiempo durante nueve meses, haciéndose cargo de la misma el restaurador Pablo Cornejo con total dedicación y profesionalidad. Tanto el C.C.R., como él personalmente ofrecieron los datos para poder elaborar este artículo.

El estado de conservación de las puertas policromadas en cuanto a su soporte era óptimo, considerando que, aun sin conocer el autor, estaban datadas en la segunda mitad del siglo XVIII. Las únicas pérdidas de volumen que presentaba la madera estaban provocadas por un leve ataque de insectos xilófagos, concretamente del *anobium punctatum*, y se localizaban en las zonas más externas de las puertas. Es muy probable que los herrajes de las bisagras, que iban fijados en cajas

practicadas por el anverso y después cubiertos con finas tabillitas de madera, hubieran sufrido movimientos debido a su uso continuado, haciendo saltar las capas de pintura y preparación superpuestas. Este movimiento unido al abarquillamiento padecido por dichas tabillitas es lo que hizo que se perdiera por completo la pintura aplicada sobre ellas. Con toda seguridad este hecho provocó que en una intervención posterior se volviera a dar sobre estas zonas una capa de preparación a base de yeso y cola animal, llegando a cubrir pequeñas zonas de la pintura original circundante, como se comprobó durante la restauración. También aparecen restituidas las partes faltantes con pintura al óleo. Por fortuna, estas importantes lagunas en la pintura original (cuatro en cada una de las puertas) no repercutían en partes significativas dentro de la composición de la obra, a excepción de una que alcanzaba parte de la mano izquierda de San Iñigo, y la situada directamente por encima de ésta, que hizo desaparecer un pie de uno de los ángeles que sobrevuelan al santo.

Otros daños destacables en las capas de pintura y preparación son los debidos a la acción directa del hombre. El roce de las llaves al abrir y cerrar las puertas ocasionó a lo largo de los años la pérdida de pintura y preparación de una zona de unos 50 cm² que fue posteriormente cubierta por sucesivas capas de repinte oleoso. Las raspaduras superficiales, accidentales en unos casos e intencionadas en otros, se extienden por toda la superficie de las tablas, pero llegan a ser especialmente abundantes en su tercio inferior, llegando a perturbar seriamente la lectura de la obra. Todas estas faltas de la capa de pintura estaban cubiertas por numerosos retoques al óleo; la mayor parte de ellos muy recientes y realizados por una mano no muy hábil, llegando a extenderse mucho más allá del límite de las lagunas.

Estos retoques, cuya antigüedad no iría más allá de 20 ó 30 años no solamente cubrían zonas de original, sino que llegaban a modificar la disposición de algún elemento; como en la pierna derecha del ángel que sostiene el báculo de San Iñigo. Existían, además, un gran número de retoques mucho más antiguos que éstos y realizados con una técnica mucho más depurada, por lo que no era fácil distinguirlo del original siquiera contemplados bajo la luz ultravioleta.

Dichos retoques antiguos han sido respetados en su gran mayoría, salvo en las zonas de los herrajes, donde el yeso que se aplicó como preparación cubría algunas porciones del original, alrededor de las lagunas; por lo que se recuperaron estas partes y seguidamente se realizó una reintegración pictórica que restableciera la continuidad entre las mismas.

Además de estos retoques, sobre la superficie de la pintura se encontraban varias capas de barniz de distinta naturaleza y antigüedad. La más antigua de ellas estaba muy oscurecida, no permitiendo una correcta apreciación de los valores cromáticos y tonales de la obra.

Se trataba de un barniz mucho más difícil de remover que los otros más recientes y sin duda alguna se trataba del primer barniz aplicado sobre la pintura ya que se encontraba íntimamente unido con ésta, de tal forma que era imposible eliminarlo por completo sin que el color se viera afectado. Es muy probable que este primer barniz se hubiera aplicado antes de que la pintura hubiera completado su proceso de secado.

La primera medida de conservación fue someter las tablas a un proceso de desinsectación y consolidación del soporte lúneo, dado que sufría el ataque de insectos xilófagos. Para ello ambas puertas fueron impregnadas por el reverso -la parte más afectada por la carcoma- con una solución de paradiclorobenceno al 5% en tolueno en varias aplicaciones y después envueltas en bolsas herméticas de plástico, para proporcionar una más intensa y prolongada acción del insecticida. Se dejó actuar el producto durante veinte días y seguidamente se procedió a la consolidación de la madera en aquellas partes que lo necesitaban. El método adoptado fueron impregnaciones e inyecciones localizadas de Paraloid B-72 al 5% y 10% en tolueno.

Seguidamente se reconstruyeron las pequeñas pérdidas de volumen que sufría el soporte. Para ello se aplicaron pequeños injertos de madera de pino vieja (con el fin de garantizar una mayor estabilidad dimensional de los mismos) y resina epoxi Araldit HV-427 como adhesivo y relleno de pequeños orificios y grietas.

La limpieza de barnices y retoques envejecidos fue sin duda la más complicada y laboriosa de cuantas requería la restauración de la obra, dada la muy diversa naturaleza de los elementos que a lo largo del tiempo se habían ido depositando sobre su superficie.

Los repintes al óleo más recientes y las capas más externas de barniz fueron eliminadas sin excesiva dificultad, con una mezcla de tolueno y dimetilformamida



al 50%. A medida que se eliminaban los repintes se hacían más evidentes los daños sufridos por la capa pictórica; mucho más numerosos en el tercio inferior de las tablas. Aún habiendo eliminado estos repintes y barnices, seguía existiendo una capa de barniz más antiguo y resistente a los disolventes de limpieza que formaba una especie de velo parduzco sobre toda la superficie del cuadro ensombreciendo los colores y ocultando las delicadas gradaciones tonales en carnaciones y vestiduras.

Después de haber sopesado los pros y los contras de la eliminación de esta capa de barniz se consideró que era conveniente, ya que ello nos permitiría acercarnos un poco más a la intención inicial del autor. La mayor dificultad que presentaba este proceso residía en la gran resistencia de este producto hacia los disolventes orgánicos, lo que nos llevaría a emplear productos excesivamente agresivos y, por tanto, difíciles de controlar. Después de realizar numerosas pruebas con distintos materiales se optó por uno de los geles de limpieza formulado por Richard Wolbers, que reuniendo las cualidades de mínima penetración y evaporación nos permitía controlar perfectamente su acción manteniendo siempre un tiempo constante entre la aplicación del producto y su aclarado. Este procedimiento de limpieza es idóneo para cuadros que, como en este caso, tienen una superficie ligeramente rugosa, donde un bastoncillo de algodón impregnado en disolvente tendería siempre a limpiar las partes más salientes, en detrimento de las más profundas.

El siguiente paso a realizar era el estucado de las lagunas o faltas de película pictórica y preparación, ya que en este momento del proceso ya se había tomado la decisión de reintegrar las lagunas, con el fin de devolver a la obra una continuidad en su lectura.

Se realizó un tipo de reintegración imitativo, dado que estas pinturas seguían cumpliendo la misma función que en su origen, asociada a la liturgia. Por ello se necesitaba que la obra recuperase su apariencia de integridad. No obstante, todas las partes intervenidas quedan registradas en la documentación fotográfica incluida en el informe de la restauración que permanece en el Centro de Conservación y Restauración de Pamplona. Se eligió un medio reversible como las acuarelas y finalizando con unas veladuras de colores al barniz. Éstas últimas determinaron la aplicación del barniz con una pistola neumática. Se determinó la elección de una mezcla de barniz de resina dammar y cera de abejas para proteger la obra y conseguir un efecto de brillo moderado que no diera excesivos reflejos en el lugar donde la obra está ubicada actualmente. Estos barnices tienen, además, la ventaja de ser fácilmente reversibles.

Para el restaurador, Pablo Cornejo, el hecho de intervenir en una obra que podía ser de Goya (la autoría no se determinó hasta finalizada la restauración) no afectó a su metodología de trabajo, sobre todo en lo que respecta a considerar cada obra de arte como única, así como su problemática específica.

Afirma que cualquier obra que entra en un taller de restauración debe de recibir un tratamiento adecuado a sus problemas concretos y merece el máximo respeto por parte del restaurador. Solamente en los tratamientos de reintegración pictórica sería preciso, como ha sido en este caso, tener en cuenta el valor artístico y material de la obra desde el punto de vista estético, pero que no es imprescindible para su conservación.

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.*

Fotografías:

- 1-Estado inicial. Fotografía con luz ultravioleta. Virgen y San Iñigo.
- 2-Proceso de estucado.
- 3-Estado final de las tablas.

DOORS' RESTORATION OF THE TREASURE OF SAN JUAN EL REAL DE CALATAYUD.

In May of 1999, and after 9 months of restoration were officially presented in Calatayud (Zaragoza) the doors that close the treasure of the Chapter House San Juan el Real church. Its importance lies in the paintings which appear on the doors, oil paintings, with the representations of the Lady's Ascension and Saint Iñigo Abad, the city's patron saint. The restoration's works, made it without knowing the author, confirm the hypothesis of its realisation by Francisco Goya y Lucientes. During the process were obtained details favourable to the parallel study about its origin. When the restoration finished, it was determined with total certainty that those strokes, shades and execution belong to a young Goya, who worked in that time in his teacher's workshop, José Luzán. But the experts keep a little part to the exam's result of pigments, techniques with infrared and X-rays.

20 years ago, Rogelio Buendía, professor of Art History in the Madrid's Autonomous University, discovered in Calatayud the presence of Goya's works in the scallops of the temple of Saint Juan el Real. They were oils painted on canvas with the representations of Saint Gregorio, Saint Ambrosio, Saint Jeronimo and Saint Agustin, realized near 1767 by a young Goya, he was less than 20 years old, (age in which he was working in the workshop of José Luzán).

Specialist in the famous painter, he realized parallel studies to the restoration's process of the doors of the Capitular Hall's treasure of the same temple, oils, that could be realized in the same time and where is proved the presence of Goya in Calatayud when he painted the scallops where the church's dome lays.

The chemist's analysis that the University Alfonso X el Sabio in Madrid realized, situated the paintings between 1760 and 1770. Buendía specified more, he dated the doors in 1763, when Goya was 17 years old, ordered by José Pignatelli, vice-chancellor of the Jesuits, because the church of San Juan el Real of Calatayud was built by the Jesus Company, and took part of the architectonic collection of the Nobles' seminar and school of Jesuits.

Although at the first time, Rogelio Buendía didn't accept the authorship of the oils of Goya, the information apported during the restoration's development and the work's study confirmed its present authorship.

In terms of iconography in the panels was represented the Lady's Ascension (on the left) and Saint Iñigo Abad (on the right). Because of its structure, strokes and execution, and the comparative studies, Buendía establishes an intrinsic relation with conserved and catalogued works of Francisco de Goya y Lucientes, like a vanca of the museum in Zaragoza, Youth's Consecration of Saint Luis Gonzaga.

After 9 months of restoration, were officially presented in Calatayud the treasure's doors, with the total certainty that the author was Goya, and that was argued and defended by Buendía. There is still a little part of doubt till ere proved the results obtained in the laboratory. Analysis, pigments, radiographies and infrared are essential to assert conclusions based on the documentation and the iconographic study, which eliminate all type of gaps.

TREASURE OF THE SAN JUAN DE CALATAYUD'S DOORS

In October of 1998, the treasure's doors arrived to the Preservation and Restoration Centre of Pamplona (CCR), and the technical documentation was completed even being unknown the authorship. The restoration was done during 9 months, and the restorer Pablo Cornejo took charge of it with total dedication and professionalism. The CCR and he personally offered the information to elaborate this article. The preservation's conditions of the doors related to its base was optimum, considering that, even the unknown author, they were dated in the second half of the XVIII century. The losses of volume the wood presented were provoked by a little attack of xilophags insects, specifically the anobium punctatum, localized in the most external areas of the doors.

It is very probable that the ironworks of the hinges, which were fixed in feasible boxes on the obverse and after that covered with fine small boards of wood suffered movements because of its continued use, making fly out the painting coats and the superimposed preparation. This movement together with the wrinkled suffered by the small boards provoked that the applied painting got lost completely. Certainly this fact caused that in a lower intervention was given again a prepared coat of plaster cast and animal gum, covering small areas of the original surrounding painting, as was proved during the restoration. There are also restored the lacking