

La restauración de una caja de pintor del siglo XVIII

Cristina Ordóñez, Leticia Ordóñez, María del Mar Rotaache

Cristina Ordóñez,
Licenciada en Historia del Arte,
Leticia Ordóñez, Especialista en
Criterios de Conservación y
Restauración de Mobiliario y

María del Mar Rotaache,
Especialista en Técnicas
Constructivas y Decorativas del
Mobiliario, conforman el Equipo
de Restauración Arca.
Su trayectoria profesional como
restauradoras de mobiliario
abarca un período de quince
años, durante los cuales han
intervenido en piezas de las más
prestigiosas entidades tanto
públicas como privadas
españolas.

Su actividad también se ha
desarrollado en el campo de la
didáctica. En 1986 a instancias del
Ministerio de Cultura crearon la
primera Escuela de Restauración
de Mobiliario de España, y han
impartido clases en diversos
centros de enseñanza.
Son autoras del libro "Il Mobile:
Conservazione e Restauro",
publicado por la Editorial Nardini
en el año 1996.

Esta obra fue restaurada en 1996 con motivo de la exposición titulada "Goya y el Infante Don Luis de Borbón"¹⁻² que tuvo lugar en Zaragoza, en el patio de la infanta María Teresa de Vallabriga, esposa morganática de Don Luis de Borbón.

Se trata de una caja de pintor transportable, probablemente de miniaturista que, ejecutada hacia 1784-1785³ en Inglaterra, se conserva en la Real Fábrica de Tapices de Madrid⁴. Tradicionalmente se le ha venido atribuyendo a Goya la posesión de esta caja, quién trabajó en dicha Manufactura Real realizando cartones para tapices. El hecho de que el pintor aragonés se dedicara también a la miniatura podría avala esta suposición. La excelente calidad de ejecución de esta obra, unida a la presencia de determinados símbolos monárquicos: la corona real y los escudos de Castilla y León que aparecen en el pisapapeles contenido en la caja, sugieren que se trata de una obra regia, quizá un encargo del Infante Don Luis de Borbón (hermano del Rey Carlos III de España e hijo de Felipe V), quien no la llegó a utilizar ya que la fecha de su muerte (1785) coincide con la época en la que la caja presumiblemente se construyó, pasando a manos de su querido amigo Francisco de Goya, quién le inmortalizó tanto a él como a su familia en numerosas ocasiones.

Esta obra, cuyo interés radica en su rareza, elevada calidad artística así como en su valor de documento histórico, está realizada en madera de roble y caoba reengruesada con limoncillo. Presenta una decoración a base de motivos vegetales pintados, y camafeos en *biscuit* de Wedgwood de personajes romanos: Claudio, Nerón, Domiciano, Vitelio, Vespasiano, Tito, Julio Cesar, Tiberio, Augusto, Calígula, Galba y Otho.

La parte superior consta de una cubierta abatible que se alza verticalmente destinada a sostener la carpeta del pintor. En el frente del mueble existen dos cajones con tiradores de plata Sterling. El inferior que denominaremos "cajón principal" apoya, una vez abierto, en unas patas metálicas (probablemente no originales)

que se extraen de su parte inferior, con el fin de soportar su considerable peso. Dicho cajón se encuentra compartimentado (y revestido de terciopelo verde) para alojar en su interior los materiales e instrumental del artista. Objetos que milagrosamente aún se conservan, en su mayor parte, a pesar del paso del tiempo y además en bastante buen estado. Circunstancia que representa uno de los aspectos más llamativos y fascinantes de esta obra.

En efecto su excepcionalidad le viene dada en gran medida, por la pervivencia en su ubicación originaria de los objetos que constituyeron en realidad en su día el pretexto para la realización de la caja. Estos objetos que incrementan sobremanera el valor documental del conjunto, son reflejo además de la técnica del miniaturista. Destacaremos entre ellos: un pisapapeles de acero; frascos de cristal tallado que contienen pigmentos, polvo de oro etc.; una moleta de cristal para moler los pigmentos; pastillas de acuarela alojadas en moldes de marfil; paletas, buriles y un pié de rey de miniaturista en marfil, lapiceros, una escribanía compuesta por una bandeja de plata de ley con tintero y arenero en acero⁵; tabletas de acuarela de la marca Reeves & Son⁶ etc. Este cajón también presenta una inscripción realizada en una chapa de metal donde figura: *Curante J.H. Magellan. Hispano-Lusitano. Londini*⁷.

La caja apoya sobre cuatro patas de forma troncocónica que presentan la misma decoración pictórica que el resto de la obra.

En la parte trasera existe un compartimento que en su interior se encuentra dividido en cuatro vanos dispuestos longitudinalmente, destinados a alojar las patas de cara a su transporte. Este compartimento se cierra con una tapa abatible, cuya parte externa simula dos cajones.

Los laterales de esta caja constan de manillas de plata Sterling para facilitar su traslado.

Esta obra manifestaba un importante problema estructural que le confería una gran vulnerabilidad debido a las siguientes causas:

-El excesivo peso que tenían que soportar unas patas demasiado endebles que aparecían

unidas entre sí por unas chambranas perimetrales no originales⁸, que se encontraban separadas de las patas y rotas, faltando además la mitad de uno de los travesaños que las conformaban.

-Pero además estas patas, que estaban ahora encoladas a la base de la caja, aunque en origen eran desmontables (lo que se confirma por la existencia del compartimento situado en la parte posterior), presentaban holgura en sus ensamblados.

Al haber perdido por tanto el soporte su función sustentante, toda la obra se veía afectada por una gran movilidad que impedía no sólo su traslado sino incluso su manipulación sin riesgo de que esta se desplomase.

El considerable peso de esta caja se debía fundamentalmente a la gran cantidad de objetos que se alojaban en el cajón inferior o "cajón principal". Circunstancia que propiciaba el que las espigas de las patas sufrieran cuando se abría el cajón al desplazarse la carga hacia adelante y por tanto su centro de gravedad, con el consiguiente balanceo de la obra.

Este problema se remediaba en parte con las patas metálicas plegables que se alojan en la parte inferior del cajón cuando este se encuentra cerrado, y que al abrirse el mismo se despliegan, proporcionando dos puntos de apoyo adicionales. Sin embargo estas patas no impedían el desplazamiento hacia adelante de la caja, en el momento de la apertura del cajón; es decir antes

de que estas se desplegasen (ya que dicha acción sólo se podía llevar a cabo una vez abierto este). Pero además aumentaban el peso del cajón cuando se encontraba cerrado representando así un peso adicional para la obra.

Algunas de las tabicas que conforman la compartimentación interna del "cajón principal" estaban descoladas y/o rotas encontrándose además desplazadas de su posición original debido a una intervención precedente. Como consecuencia de este desplazamiento se produjo una ligera variación en la disposición de su compartimentación interna, lo que provocó que ciertos objetos no cupiesen en su ubicación correspondiente. Además la variación en la disposición de los compartimientos tuvo como efecto el que el frente del cajón no encajase con sus gualderas, propiciando su desprendimiento.

En cuanto al compartimento trasero destinado a alojar las patas, su existencia se desconocía antes del proceso de restauración. En realidad se pensaba que se trataba de un falso cajón, entre otras cosas por haber permanecido esta obra en la Real Fabrica durante largo tiempo apoyada contra la pared (principalmente a causa de su precario estado de conservación que impedía su manipulación). Pero en el momento previo a la restauración se intuyó que podía tratarse de un compartimento y no de un falso cajón. Sin embargo este no se pudo abrir inmediatamente dada la inexistencia de su correspondiente llave. Una vez



1



2

Foto 1 - Parte frontal de la caja de pintor, antes de su restauración, en donde se pueden observar las patas, chambranas y tapa abatible separadas de la misma.

Foto 2 - Parte trasera de la obra una vez finalizada la restauración.



3

Foto 3 - Parte trasera de la caja de pintor con el compartimento para guardar las patas abierto y dos de ellas en su interior.

Foto 4 - Parte trasera del mueble sin la tapa abatible superior, en donde se puede ver el compartimento destinado a guardar las patas. Este compartimento simula, en su parte externa dos falsos cajones.



4

abierto, se descubrió cual era su función y se comprobó que su estado de conservación era deficiente: había perdido los tornillos que lo fijaban al interior de la caja, motivo por el cual se desplazaba hacia adelante cada vez que se abría su tapa abatible, con la consecuente ruptura de los bordes, que interesaba tanto a la madera estructural como a la marquetería.

Por su parte la superficie chapeada de la obra presentaba lagunas y desprendimientos en ciertas zonas.

El terciopelo que reviste los compartimentos del "cajón principal" se encontraba gastado, presentando lagunas y reintegraciones antiguas realizadas con este mismo material.

El barniz aparecía recubierto por una capa oscura de suciedad superficial, mezclada en determinadas zonas de la superficie con restos de cera. Asimismo presentaba golpes y arañazos así como algunas lagunas.

Por último, todos los elementos metálicos de la obra presentaban en superficie una capa de suciedad negruzca. Sin embargo no se apreciaron en ellos indicios de oxidación importantes.

Intervención

Los graves problemas conservativos que presentaba esta caja derivaban de su extremada vulnerabilidad. De hecho de no haberse llevado a cabo la intervención, esta obra no se hubiera podido mantener en pie por mucho tiempo y menos todavía soportar un traslado como el previsto para su exhibición en la Muestra a la que iba destinada. La dificultad de la intervención en la estructura venía determinada por la necesidad de remediar dichos problemas conservativos, manteniendo a la vez la legibilidad de la obra. Es decir, dadas las peculiares características de este mueble se planteó como

imprescindible recuperar su condición de "caja de artista" transportable con una múltiple función de uso. Condición prevista desde el mismo momento de la concepción de la obra, que la intervención no debía desvirtuar en ningún caso ya que ello supondría una importante alteración de su significado, dificultando su lectura en detrimento además de su valor histórico-artístico.

El análisis filológico previo a la intervención nos llevó a determinar que el contenido de la caja (afortunadamente conservado en su mayor parte y además casi intacto, aún a pesar de los avatares de la historia⁹) no solo constituía un documento histórico, sino que también era indisoluble de ella, puesto que ocupaba un lugar prioritario dentro del proyecto original de la misma. A raíz de esta reflexión optamos, a la hora de intervenir, por mantener todo el "material del pintor" en su ubicación original; es decir en el "cajón principal". Consideramos entonces, que de no proceder así (es decir si se hubiera decidido extraer el "material de artista" de la caja guardándolo por ejemplo en una vitrina), la obra habría perdido en gran parte su carácter específico y se habría visto además fragmentada. Pero sin embargo eramos conscientes de que la decisión de mantener dicho contenido en su lugar correspondiente, acarrearía una serie de problemas de difícil resolución ya que la vulnerabilidad de la obra derivaba, en gran parte, de la inestabilidad estructural que el enorme peso del cajón repleto de objetos le transmitía a la misma. Problema que se vería agravado de cara a su traslado y exhibición.

La solución más fácil, una vez decidido mantener *in situ* "el material del artista", habría consistido en eliminar definitivamente las patas originales guardándolas en el compartimento trasero, y apoyar a continuación la caja sobre otro soporte (una mesa etc).

Era evidente que el gran peso de la obra (ni siquiera libre del "material de pintor") podía ser soportado por estas patas en base a los siguientes motivos: eran demasiado finas, estaban rajadas, les faltaba madera en determinados puntos, y las chambranas (no originales) que las unían estaban rotas e incompletas. Pero aún en el caso de que hubieramos remediado todos sus desperfectos, quedarían todavía demasiado debilitadas para poder soportar, sin riesgo de ruptura, y mucho menos de cara a un traslado, el peso de la caja.

De ahí que fuera indispensable idear un soporte que garantizara la estabilidad de la obra y que a su vez pudiera eliminarse con facilidad cuando esta debiera transportarse. No obstante, al mismo tiempo era necesario que el nuevo soporte fuera lo más discreto posible; es decir que no



5

adquiriera excesivo protagonismo ni interfiriera en el aspecto estético global de la obra. Pero además se debía diferenciar del resto con el objetivo de no dificultar la lectura de la misma.

Respondiendo a tal necesidad se realizó una prótesis en hierro cuyo diseño le permitía acoplarse perfectamente a la parte interna de la base de la caja. Dicha prótesis estaba conformada por cuatro patas cilíndricas unidas entre sí, en su parte inferior, mediante una chambrana en aspa (similar a aquella, hoy desaparecida, que las patas de madera de la caja debieron llevar en origen¹⁰).

Por otra parte, una vez más, en aras de la legibilidad de una obra tan significativa como esta, se consideró que las patas debían mantener su condición original de elementos de "quita

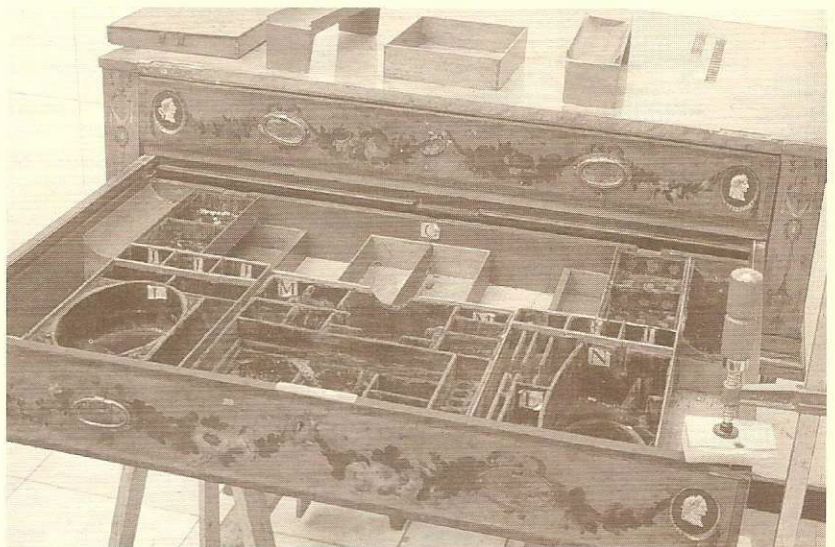
y pon", condición que estas perdieron cuando, en un momento determinado, fueron encoladas a la base de la caja convirtiéndose con ello en elementos fijos.

Por ello se tomó la decisión de mantenerlas como elementos removibles de cara a su traslado, pudiendo permanecer por el contrario en su lugar correspondiente, junto al soporte de nueva factura, en el momento de la exhibición de la obra. Con tal solución estas dejarían de ejercer una función sustentante, su papel sería solamente estético, contribuyendo así a ofrecer una imagen, lo más semejante posible a aquella original.

En consecuencia, se sustituyó el sistema existente de unión de las patas a la caja mediante espigas de madera, teniendo en cuenta que este no era el original, por un sistema de atornillado que permitiría quitar las patas y alojarlas

Foto 5 - Parte frontal de la caja de pintor una vez restaurada sobre el nuevo soporte de metal y sin las patas de madera.

Foto 6 - Interior del "cajón principal" sin el material de pintor, durante el proceso de restauración.



6

en el compartimento posterior cuando la ocasión así lo requiriera. De este modo se recuperaba la concepción original de este mueble como caja de pintor transportable.

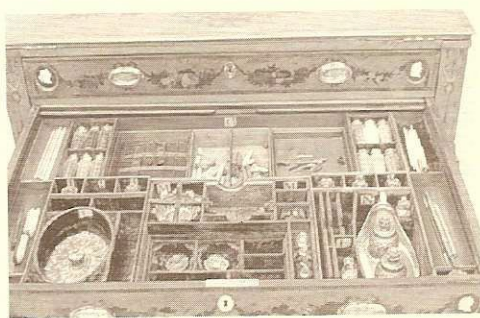
En cuanto a las chambranas se optó por no utilizarlas, dado que no eran originales y además al estar rotas e incompletas, habían perdido su función.

En lo que se refiere al "cajón principal", fue inevitable desencolar las tabicas que conformaban la compartimentación interna del mismo, ya que se encontraban desplazadas de su ubicación original, encolándose a continuación estas tabicas en su posición correcta. Tal acción no sólo perseguía el objetivo de que el frente del cajón encajara perfectamente con sus gualderas, sino también de que cupiesen en los com-

partimentos todos los objetos que conformaban el "material de pintor".

Por su parte las reintegraciones antiguas de terciopelo se respetaron, ya que al ir encoladas sobre aquel original, su eliminación podría haberle causado graves daños a este.

Asímismo las lagunas del terciopelo de seda original que revestía la compartimentación de



7

Foto 7 - Interior de "cajón principal" con el material de pintor en su interior.

Foto 8 - La caja de pintor una vez restaurada con su tapa abatible superior levantada y el "cajón principal" abierto con el material de artista en su interior. Este cajón apoyan sobre sus patas metálicas plegables. Toda la caja de pintor se encuentra sustentada por el nuevo soporte de metal realizado en la intervención. Las patas originales, ahora removibles se unen a la base de la caja mediante un sistema de atornillado.

este cajón se reintegraron con terciopelo de algodón en una tonalidad lo más aproximada a aquella original.

Con respecto a las lagunas de reengrueso se reintegraron con chapa de limoncillo y de palorosa respectivamente, tiñéndose a continuación con goma guta, al haberse identificado dicha sustancia colorante en la obra mediante el examen científico aplicado a la misma¹¹.

Por otra parte el reengrueso que se encontraba desprendido del soporte, se fijó a este mediante la aplicación de adhesivo animal y presión.

En lo que se refiere a la intervención en el barniz, como paso previo se llevó a cabo un estudio científico del mismo con el fin de conocer su composición, determinar en la medida de lo posible su originalidad así como la presencia de otros acabados posteriores. Esto nos permitiría, en caso necesario, actuar en consecuencia sobre el acabado.

Dicho estudio analítico, realizado sobre una serie de muestras tomadas en determinadas zonas de la obra (tapa abatible, patas y cajón inferior), conjugó fundamentalmente las siguientes técnicas analíticas: la estratigrafía y la cromatografía.

Con la cromatografía se consiguieron identificar ciertas resinas: colofonia, goma laca (trazos) y goma guta, en distintas proporciones dependiendo de la zona de la toma de la muestra. Únicamente en la muestra extraída de la tapa no se evidenció la existencia de colofonia.

La estratigrafía proporcionó una visión por estratos de las sustancias presentes en la obra¹², reflejando ciertos estratos la presencia de deter-



8

minadas resinas, aunque estas no se pudieron identificar.

Así en la muestra tomada en el frente del "cajón principal" se observó en primer lugar una gruesa capa resinosa que los analistas denominaron "barniz más antiguo", sobre la que se superponían dos capas de resina idénticas entre sí. Como vemos, estos datos no añadieron más información a aquella obtenida mediante la cromatografía.

No obstante, la conjugación de los resultados facilitados por estas dos técnicas, y teniendo en cuenta la proporción en la que aparecían las resinas en las distintas zonas de la caja, permitió formular la siguiente hipótesis: que el "barniz más antiguo" fuera goma laca, dada la escasa proporción de esta resina en la obra, mientras que la colofonia, sustancia que aparecía en mayor proporción en todas las zonas analizadas (excepto en la tapa), correspondería a las dos capas idénticas superpuestas a este barniz. Así mismo se descartó el que la goma guta se hubiera empleado en la obra como barniz, ya que tradicionalmente esta sustancia se utilizaba más como colorante de barnices que como barniz propiamente dicho.

Si aceptamos que la caja fue realizada en torno a 1785, la goma laca podría ser el barniz original, correspondiendo la colofonia a una intervención posterior, lo que se inferiría de la presencia del pigmento verde cromo, entre las dos gruesas capas (idénticas entre sí) de esta resina, ya que este pigmento se empieza a utilizar a partir de 1797.

Es posible que en un determinado momento, se decidiera recuperar o perfeccionar el dibu-

jo de la caja, empleando una nueva tonalidad (el verde cromo), habiéndose aplicado previamente una capa de colofonia y dando, una vez realizados los retoques pictóricos, otra capa de esta misma resina. El hecho de que la tapa no presente colofonia podría confirmar esta teoría, ya que pudiera ser que esta intervención hubiera tenido lugar sólo en algunas zonas de la obra.

Ahora bien, al no conocerse con exactitud la fecha de la ejecución de la caja¹³ se podría suponer que todas estas capas de barniz (y por lo tanto también el verde cromo) correspondieran a la técnica de barnizado original. Suposición nada descabellada teniendo en cuenta la enorme complejidad de las técnicas de barnizado inglesas, que recurrían a la utilización de distintas sustancias con el fin de ofrecer diferentes texturas y percepciones visuales. Una complejidad técnica que se acentuaba cuando los muebles presentaban decoración pictórica, como es el caso que nos ocupa, por la necesidad de otorgarle profundidad al dibujo. En este caso la inexistencia de colofonia en la tapa podría deberse a que fue acuchillada lo que se evidencia en las esquinas, de donde ha desaparecido casi por completo el reengrueso.

Una vez consideradas todas estas cuestiones, y ante la posibilidad de que el barniz fuera original, constituyendo un aspecto relevante de la técnica decorativa del conjunto de la obra, cuyas cualidades estéticas estaban probablemente ya previstas por el artífice en el momento de su ejecución, se llegó a la conclusión de que este no debía ser regenerado. Decisión que se vió reforzada a la vista del estado relativamente bueno en que se encontraba este barniz, una vez eliminada la capa de suciedad superficial.

En consecuencia se procedió a barnizar únicamente aquellos puntos en donde no existía barniz (como ciertas zonas de las patas), así como las reintegraciones realizadas durante el proceso de restauración. Para ello se recurrió al empleo de las mismas sustancias presentes en la obra; es decir goma laca y colofonia mezcladas con goma guta (esta última a modo de colorante, con el fin de conferir al barniz de nueva aplicación una tonalidad semejante a la del resto de la caja).

Como vemos en esta fase de la intervención se optó, una vez más, por utilizar material homogéneo con el del resto de la obra¹⁴.

Notas

¹ Esta iniciativa se concibió dentro de la programación "Goya 96", destinada a conmemorar el 250 aniversario del nacimiento del pintor aragonés.

² *Goya y el Infante Don Luis de Borbón. Homenaje a la "Infanta" Doña María Teresa de Vallabriga*, Catálogo de la exposición, Ibercaja, Zaragoza 1996.

³ Lo que se deduce del marcaje de la escribanía de plata contenida en el interior de la caja especialmente realizada para ella.

⁴ Pertenece desde inicios del siglo XIX a la familia Stuyck Vandergoten, que estuvo al frente de esta fábrica desde sus comienzos.

⁵ La bandeja lleva las marcas del orfebre (Thomas Pitts), de la plata (Sterling Silver- Gold), de la ciudad

(Londres), de la fecha (1784-1785) y el punzón de exportación.

⁶ La casa Reeves & Son se estableció en Little Britain cerca de la Catedral de San Pablo de Londres en 1776 y ha continuado su existencia hasta nuestros días. *Paint and Painting. An exhibition and working studio sponsored by Windsor & Newton to celebrate their 150th anniversary*. The Tate Gallery, pg. 40, s.f.

⁷ Hace referencia a un comerciante hispano-portugués afincado en Londres.

⁸ En un principio se pensó que las patas tampoco eran originales. No obstante una vez examinada la obra en profundidad, se pudo determinar que estas sí lo eran, mientras que por el contrario los pies y las chambranas constituían un añadido posterior.

⁹ Como dato anecdótico pode-

mos mencionar que La Real Fábrica de Tapices, lugar en donde se conservaba esta obra, fue cuartel del ejército republicano durante la guerra civil española 1936-1939.

¹⁰ La reproducción en metal de esta chambrana en apariencia similar a aquella original, se concibió como una abstracción volumétrica de esta. Para ello nos basamos en el estudio de ejemplares coetáneos.

¹¹ En este caso, la opción de emplear material homogéneo en las reintegraciones respondía fundamentalmente a criterios de tipo estético; en defensa de la legibilidad del proyecto original de la obra. Para ahondar en este concepto vease: Ordóñez, C., Ordóñez, L., y Rotaache, M., *Il Moblie Conservazione e Restauo*, Nardini Editore, Florencia 1996.

¹² Dicho análisis científico nos mostró la siguiente alternancia entre capas pictóricas y barniz:

-Capa de cola de impregnación o preparación de la madera.

-Capa de preparación a base de tierras rojas, albayalde y yeso.

-Capa de pintura a base de oropimente, azul de Prusia y albayalde.

-Capa de "barniz más antiguo".

-Capa de barniz de segunda aplicación (¿colofonia?).

-Retoque de pintura a base de verde cromo, con una carga de sulfato de bario y albayalde.

-Capa de barniz de segunda aplicación (¿colofonia?).

¹³ Recordemos que el único dato que conocemos para poder situar la ejecución de la caja en torno a 1785 lo proporciona el marcaje de la plata.

¹⁴ Cfr. Nota 8.