

# EL ALABASTRO COMO SOPORTE ARTÍSTICO EN LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA DE FRANCISCO DE GOYA.

## “MAJA Y CELESTINA” COMO CASO DE ESTUDIO

*ALABASTER AS SUPPORT FOR PICTORIAL PRODUCTION OF GOYA FRANCISCO DE GOYA AND LUCIENTES. “MAJA Y CELESTINA” AS CASE STUDY.*

DR. LUIS RODRIGO RODRÍGUEZ SIMÓN  
 Universidad de Granada  
 lrsimon@ugr.es

**RESUMEN:** El propósito de este trabajo es el de dar a conocer la utilización de placas de alabastro como material utilizado para composiciones artísticas en pintura de caballete, aprovechando la investigación realizada sobre una obra original de Francisco de Goya. Y poner de manifiesto la influencia que las características inherentes del propio material pueden llegar a ejercer en el resultado final, al facilitar la expresión libre y la creatividad del artista, permitiendo la realización de bellos efectos pictóricos derivados de las particularidades intrínsecas del propio elemento alabastrino, como demostró Goya en esta Maja y Celestina.

**PALABRAS CLAVE:** Goya, pintura sobre alabastro, Caprichos, pintura monocroma, negro de carbono, negro de vid, incisiones de buril.

**ABSTRACT:** The purpose of this paper is to create awareness of the use of alabaster plates as a material employed for artistic compositions on easel paintings, making use of the research carried out on an original work by Francisco Goya. It will reveal the influence that the characteristics inherent to the material itself can have on the final result, as they facilitate the free expression and creativity of the artist, allowing the creation of beautiful picturesque effects deriving from the intrinsic particularities of the alabaster, as Goya demonstrated in this Maja and Celestina.

**KEY WORDS:** Goya, painting on alabaster, capriccios, monochrome painting, carbon black, vine black, burin incisions.

El propósito de este trabajo es el de dar a conocer el empleo de placas bidimensionales de alabastro en composiciones pictóricas, que encajarían en la clasificación de pinturas de caballete, hasta el momento infrecuentes y excepcionales en la utilización del soporte alabastrino como material artístico en la historia de la pintura.

Para ello aprovechamos la investigación<sup>1</sup> realizada sobre un cuadro firmado por Goya con la representación de “Maja y Celestina”, que fue ejecutado sobre una placa alabastrina de 16 mm de espesor y unas dimensiones de 18,8 x 15,5 cm. Trabajo que hemos abordado desde distintos puntos de vista: artístico, comparativo y técnico-científico.

Los objetivos principales de nuestro estudio van encaminados a conocer la materialidad de la obra y a determinar el proceso creativo seguido por Goya en la génesis de esta pequeña pintura, con la finalidad de aportar nuevas soluciones pictóricas que proporcionen información sobre determinados recursos plásticos característicos del pintor aragonés, que puedan ser de ayuda a futuros estudios de autoría. Y a la vez, poner de manifiesto que el alabastro, debidamente preparado, puede ser utilizado en la creación artística al permitir bellos efectos pictóricos debido a las características inherentes del propio material, como demostró Goya en esta *Maja y celestina*.

## INTRODUCCIÓN

El propósito de realizar una profunda investigación sobre esta pintura<sup>2</sup> ejecutada sobre una peculiar placa de alabastro (18,8 x 15,5 cm) fue el de discernir su autoría y autenticidad, ante las dudas planteadas por algunos conservadores e historiadores del Arte, al parecer, motivadas por la extrañeza que suponía el soporte de alabastro en la producción pictórica de Goya, a pesar de que se encuentra su rúbrica estampada de forma incisa en el ángulo inferior izquierdo.

Sin embargo, no resulta extraño que Goya utilizara este componente alabastrino para algunas de sus producciones artísticas, ya que en Aragón se encuentran grandes canteras de alabastro en el Valle del Ebro, en localidades cercanas a Fuendetodos y Zaragoza, donde nació y vivió parte de su vida<sup>3</sup>.

Por otra parte y considerando la elevada creatividad de nuestro pintor, estimamos que eligió las placas alabastrinas teniendo en cuenta las características inherentes del propio material, como son la consistencia, grado de dureza, color, opacidad, transparencias, etc, que se ponen de manifiesto en la plasmación de determinados recursos plásticos, como la aplicación a punta de pincel de trazos densos sobre otros más diluidos semitransparentes, y las incisiones del buril para realzar la luminosidad y definir determinados detalles, dejando aflorar sus particularidades intrínsecas.

1 RODRÍGUEZ SIMÓN, L.R., “Maja y celestina. Una nueva pintura sobre alabastro en el catálogo de Francisco de Goya”. *Cuadernos de Arte*, 44, Granada, Universidad de Granada, 2013, pp. 145-170.

2 Según información verbal de los actuales propietarios, a los que ha llegado por herencia, procede de la colección de D. Acisclo Fernández Vallín y fue adquirida por su familia en 1932.

3 La cercanía de estas canteras de alabastro, unido a su afán experimentador, podrían justificar la utilización artística de este material que, como bien es sabido gustaba de pintar sobre soportes raros, poco habituales en la pintura, como cartón, marfil, barro, hojalata, cobre etc. Razones por las que no se puede poner en duda la autoría de una pintura a Goya, simplemente por considerar excepcional el uso de este tipo de material por parte del pintor aragonés.

### DESCRIPCIÓN FORMAL DE LA PINTURA

El tema representado reproduce a una joven maja y a una vieja celestina en el interior de un aposento, conversando con actitud complacida y misteriosa, señal inequívoca del propósito de la alcahueta. Estancia que el pintor plantea de forma esquemática a partir de un fondo constituido por un plano oscuro, que recorta las siluetas de las dos figuras, y una zona iluminada en la que se reproduce un pequeño cuadro con la representación de la Virgen de la Paloma. Para completar la composición introduce en la sala las dos sillas donde se encuentran sentados los dos personajes y un taburete tumbado con asiento de enea. También, el hatillo que la celestina sostiene en su regazo y una canasta de mimbre, objetos usados por la anciana para conseguir entrar sin sospecha en las casas donde se halla la muchacha que quiere alcahuetear, presentándose como vendedora de tejido hilado y fabricado de su propia mano<sup>4</sup>.

### ESTUDIOS COMPARATIVOS CON OTRAS DE SUS REALIZACIONES PICTÓRICAS

En nuestra investigación hemos realizado una revisión comparativa entre las características materiales, técnicas y estéticas propias de nuestra pintura y las existentes en otras de sus producciones artísticas, tanto pinturas al óleo, como dibujos y grabados; tomando como referencia las coincidencias entre ellas, como por ejemplo: el tipo de soporte, el asunto, el formato y los recursos plásticos.

En este sentido, hasta el momento, solamente existe una pintura ejecutada sobre una placa similar de alabastro que ha sido catalogada por Gudiol<sup>5</sup> y también por Gassier<sup>6</sup> como obra de Francisco de Goya, en colección particular (Barcelona). En su composición se representa a la “*Virgen con Cristo muerto*” y según indican estos autores está pintada al óleo.

En cuanto al tema reproducido, Goya aborda este asunto en varias ocasiones dentro de su obra catalogada, tanto en pinturas como dibujos y grabados. En Pintura, sirvan de ejemplo las “*Maja y Celestina*” de las colecciones March<sup>7</sup>, Kenneth Clark<sup>8</sup> y Antonio Mc Crohon. En cuanto a los Dibujos, también encontramos esta temática con las figuras de la bella joven y la anciana alcahueta en varios trabajos considerados como estudios para grabados y pinturas<sup>9</sup> de la serie de los Caprichos<sup>10</sup>. También existe un dibujo con este mismo tema en la colección del Marqués de la Scala<sup>11</sup> y otro en el Museo de Bellas Artes de

4 DE ROJAS, F., *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid, Castalia, Edición de P. E. Russell, 1991, p 87.

5 GUDIOL RICART, J., *Goya. 1746-1828. Biografía, Estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. Barcelona, Polígrafa, 1970, vol. I, p. 236, vol. II, pp. 16 y 17.

6 GASSIER, P., *Goya 1, todas sus pinturas*. (2 vols). Barcelona, Biblioteca Gráfica Noguer, 1981, vol. I: pp. 14-16.

7 MENA MARQUÉS, M., “Goya en tiempos de Guerra”. Catálogo de la Exposición. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 248, 251, 253.

Fechado por Gudiol hacia 1805-1812 y por Wilson hacia 1808-1812. Actualmente en propiedad diferente.

Según consta en el Catálogo de la Exposición “Goya en tiempos de Guerra”, fue adquirido por su actual propietario en 2003, pag. 248.

8 BROWN, J. y GALASSI, S. G., *Goya's. Last Works*. Catálogo de la Exposición. The Frick Collection. New York, Yale University Press, 2006, pp. 124, 134 y 135.

9 GASSIER, P., *Dibujos de Goya. Estudios para grabados y pinturas*. Barcelona, Noguer, 1975, pp. 90, 91, 114, 115, 124, 128.

10 CARRETE, J., “Francisco de Goya. Los Caprichos”. En *Goya. Los Caprichos. Dibujos y Aguafuertes*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1994, Capricho 31.

11 GASSIER, P., *Dibujos de Goya...op. cit*, p. 546.

Bostón, titulado por el propio Goya, de su puño y letra, como “*La madre Celestina*”. Este último tiene una gran semejanza con la alcahueta reproducida en nuestra pintura<sup>12</sup>. La temática del “celestineo” está presente en el mundo mental de Goya cuando aborda la serie de los Caprichos, teniendo como fuente literaria de inspiración el poema erótico burlesco de D. Nicolás Fernández de Moratín, que fue prohibido por la Inquisición<sup>13</sup>. Estos mismos dibujos son utilizados por Goya en sus planchas metálicas para la realización de la serie de “Grabados al aguafuerte” denominada *Los Caprichos*, en los que repite con fidelidad a los dibujos, los asuntos del galanteo, el celestineo y los negocios de devaneos ilegales, tercería y secreteo. Ejemplos de estos son: *Tal para cual*, *Bellos Consejos*, *Bien tirada está*, *Quien más rendido*, *Chitón* y *Ruega por ella*; siendo el grabado denominado *Ruega por ella* y sus respectivos dibujos de la Biblioteca Nacional y del Museo del Prado, los que tienen mayor paralelismo con nuestra pintura. También podemos deducir muchas semejanzas con la plancha *Bellos consejos* y sus respectivos dibujos previos del Museo del Prado y el de colección particular de Suiza. Además de la coincidencia temática, en ellos existen ciertas soluciones plásticas que se perciben en nuestra “*Maja y Celestina*”; medios expresivos, que en caso de los grabados vienen facilitados por la propia técnica del aguafuerte, que se adecua mejor a la libertad creadora del artista, al ser de ejecución rápida y poco laboriosa y permitir efectos audaces e incluso pictóricos<sup>14</sup>, muy similares a los encontrados en esta.

Las pinturas de pequeño formato no resultan extrañas en la producción artística de Goya, que además de pintar sobre soportes raros en pintura, se recreaba en sus realizaciones sobre miniaturas como las ejecutadas sobre marfil<sup>15</sup>. En todas ellas y particularmente en *La maja y la celestina* (colección de Sir Kenneth Clark) y en *Majo y maja sentados* (Nationalmuseum, Estocolmo), existen muchas semejanzas técnicas con la pintura que aquí se presenta, apreciándose un paralelismo entre la superposición de unas pinceladas densas sobre otras más fluidas y en las incisiones realizadas con la punta metálica para definir las formas y potenciar las luces; recurso plástico que es posible llevar a cabo por la dureza del material que sirve de soporte, tanto en los marfiles como en el alabastro. Goya recurre también al material de cobre para sus miniaturas como las de la familia Goya-Goicoechea<sup>16</sup>.

Aparte de las miniaturas descritas, encontramos en la producción de Goya otras pinturas consideradas como de pequeño formato, como es el caso de este alabastro. Se trata de los oleos sobre lienzo titulados *La duquesa de Alba y la Beata*<sup>17</sup> (30,7 x 25,4 cm) del Museo del Prado, *La Beata con los niños Luis Berganza y María de la Luz*<sup>18</sup> (31 x 25 cm), y el *Autorretrato*<sup>19</sup> también del Museo del Prado<sup>20</sup>, que Gudiol describe como “casi una miniatura”<sup>21</sup>.

12 SCHUSTER, P-K. y SEIPEL, W., *Goya. Prophet der Moderne*. Catálogo de la Exposición. Alte Nationalgalerie Berlin, Berlín, Dumont, 2005, pp. 308-309.

13 LAFUENTE FERRARI, E., *Goya. Dibujos*. Madrid, Silex Ediciones, 1996, p. 76.

14 CANO CUESTA, M., *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1999, p. 122.

15 GASSIER, P., *Todas las pinturas de Goya*. Barcelona, Noguer, 1981, vol. II, pp. 82, 86, 88, 92.

16 MENA MARQUÉS, M., *Goya en tiempos de Guerra*. op. cit., pp. 212-214.

17 MORENO DE LAS HERAS, M., *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid, El Viso, 1997, p. 202.

18 SCHUSTER, P-K y SEIPEL, W., *Goya. Prophet der Moderne...*, op.cit, pp. 148-149.

19 Tiene unas dimensiones de 18,8 x 12,2 cm, casi idénticas al alabastro objeto de nuestro estudio (18,8 x 15,5 cm).

20 MORENO DE LAS HERAS, M., *Goya...*, op. cit, pp. 210-211.

21 GUDIOL RICART, J., *Goya. 1746-1828...*, op. cit, vol. I, p. 291.

Tanto *La duquesa de Alba y la beata* como este *Autorretrato* resultan de especial importancia para aceptar la originalidad de la rúbrica existente en nuestro alabastro, porque en estos lienzos Goya también estampa su firma en el ángulo inferior derecho, arañando o incidiendo<sup>22</sup> sobre el óleo aún fresco o en estado de mordiente para dibujar su nombre, en cuyos trazos asoma el color rojizo de la base. Las firmas incisas existentes en estas dos pinturas ponen de manifiesto que esta manera de firmar no es extraña en la producción del pintor aragonés, ni razón para cuestionar su autoría en el caso de nuestra *Maja y Celestina*.

### EL PROCESO CREATIVO

Para la determinación del proceso creativo<sup>23</sup> se ha comenzado con la verificación de los aspectos materiales de esta pequeña obra, procediendo con la interpretación de la estructuración estratigráfica originada en el transcurso de su gestación, siguiendo con el reconocimiento de los pigmentos y finalizando con la identificación de los aglutinantes presentes para determinar su técnica pictórica. Todo ello complementado con un exhaustivo análisis visual y con macrofotografías de detalles que han proporcionado información de especial relevancia para definir con exactitud su desarrollo y determinar los recursos plásticos inherentes al propio método compositivo.

En una aproximación a la actividad artística adoptada por Goya en la creación de este pequeño cuadro, podemos considerar que ha llevado a cabo un proceso técnico materializado en los siguientes procedimientos: *Adaptación del soporte* mediante lijado de toda la superficie del alabastro, que se observa con luz rasante, para garantizar la buena adherencia de la pintura. *Impregnación del soporte* con clara de huevo batida. *Entonación general de la pintura* con la aplicación uniforme de una capa delgada y bastante diluida de pintura negra de temple graso, para originar una base grisácea y traslúcida, utilizada como un fondo general de la obra, que se aprecia intacta a simple vista en la figura de celestina, en la canasta de mimbre y en la enea del taburete y que se introduce en las rayas producidas por la lija sobre el alabastro ocasionando un efecto dinámico e insinuante, como se aprecia sobre todo en la pared iluminada de la estancia con el cuadrado de la *Virgen de la Paloma*.

Sobre este fondo semitransparente es realizado el *dibujo* de la composición mediante una punta metálica, como nos sugieren los trazos que aparecen en la manga derecha de la alcahueta, en su muñeca derecha, pómulo y barbilla; también resultan perceptibles en el vestido de la joven, en sus dedos, rostro, barbilla y cuello. Estas marcas del diseño están realizadas con líneas finas, sinuosas, cortas y yuxtapuestas, ejecutadas con rapidez y soltura, desdoblándose para conseguir la ubicación exacta de los motivos dentro de la composición, cuyo encaje definitivo se consigue con una raya intermedia de mayor fuerza expresiva. Esta misma manera de dibujar, así como el tipo de grafismo y su forma de aplicación, aunque realizado con instrumentos diferentes, se observa claramente en determinados detalles de muchos de los dibujos analizados para este trabajo y pertenecientes a los conocidos álbumes, estudios para grabados y pinturas, y dibujos para Caprichos, Desastres de la Guerra y Disparates.

22 Al igual que ocurre en nuestra *Maja y celestina*, en el que ejecuta su firma incidiendo con el buril sobre el material alabastrino, apareciendo visualmente la blancura característica del mismo.

23 RODRÍGUEZ SIMÓN, L.R., "El proceso creativo y la técnica de ejecución pictórica en una pintura sobre alabastro firmada por Francisco de Goya: *Maja y celestina*". Kermes, 84, Florencia, Editorial Nardini, 2011, pp. 37-44.



Igualmente, trazos similares a los encontrados en el proyecto preparatorio de nuestra *Maja y celestina*, son perceptibles en muchos de los aguafuertes de la serie de los “Caprichos”, realizados con la punta metálica sobre la capa de barniz blando que recubre la plancha de cobre y posteriormente mordidos al introducirla en el baño del ácido corrosivo. Algunos de estos trazos están hechos directamente a punta seca.

Realizado el dibujo, Goya *define los detalles mediante pinceladas de gran soltura y espontaneidad*, que materializa mediante diferentes tipos de trazos, ejecutados con gran maestría, para caracterizar y definir todos los elementos de la composición, destacando las pinceladas traslúcidas de la frente, cejas, pómulos y surco nasogeniano, del rostro de la vieja celestina, otorgándole ese carácter, casi caricaturesco, tan propio del personaje, y los rasgos semitransparentes que conforman la piel de la anciana, que la sitúan en un segundo plano en penumbra. Mucho más contenidos e intensos son los ajustados toques que definen las cejas, los ojos, la nariz, y la boca de la bella doncella, realizados a punta de pincel con tal exactitud, que le proporcionan un sugerente semblante lleno de curiosidad ante las palabras de la encandiladora anciana. Otras pinceladas de gran intensidad y mucha expresividad son los golpes casi impresionistas con los que Goya realiza los encajes de puntilla que adornan la parte inferior del vestido de la maja, y que tan magistralmente parecen reproducir el típico calado del artesanal tejido. Otras finas rayas que reproducen las características y texturas de los enseres cotidianos son las aplicadas en la canasta y en el taburete, genialmente dispuestas para provocar en el espectador la identificación de los materiales como el mimbre y la enea, respectivamente.

En los *estadios finales* de la ejecución pictórica, Goya aplica sueltas pinceladas, densas y opacas, para definir los detalles. En este momento superpone el color negro intenso de la pared derecha de la estancia, que recorta las figuras de la joven maja y de la vieja alcahueta, acercándolas al espectador y que resulta contrapuesta, a su vez, a la zona iluminada del muro izquierdo, lo que proporciona la profundidad del aposento.

En la última etapa, Goya se auxilia de la *utilización del buril* para realizar incisiones sobre la placa alabastrina, que dejan trazos blancos sobre la composición oscura con los que realza aquellas partes de la silueta de los personajes que han quedado más indefinidas por la pintura negra, incidiendo también en otras zonas para acentuar su luminosidad. Resultando magistralmente dispuestos los toques incisivos, de una gran fuerza y expresividad, que dan vida a los ojos de trotaconventos y los que dibujan el brillo de su nariz, el labio inferior, la barbilla y el surco nasogeniano; igualmente interesantes resultan los finísimos trazos paralelos realizados sobre el fondo oscuro existente entre las patas del taburete con los que el pintor reproduce los amplios flecos de seda que completan los extremos del largo chal.

En todo este proceso técnico vemos recursos que nos acercan a la técnica de los grabados, ya que como anota Gudiol, las planchas de los Caprichos fueron mordidas por un procedimiento mixto que asocia el aguafuerte, el aguatinta, en tintas planas uniformes, con frecuencia muy intensas, sobre todo en los fondos, y otras de variable degradado para modelar ropajes, figuras y accesorios, hasta sacando claros en las aguadas con el bruñidor y obteniendo de este modo efectos de clarooscuro y de mancha<sup>24</sup>.

En nuestro caso encontramos tintas planas uniformes e intensas en los fondos y otras más o menos degradadas para modelar los ropajes, figuras y accesorios, todas ellas



aplicadas con el pincel. Si bien en los grabados Goya saca claros con el bruñidor, aquí utiliza las incisiones del buril o punta metálica para intensificar las luces; utilizando en ambos casos instrumentos accesorios al pincel o al propio ácido, para valorar, acentuar y completar el claroscuro de las composiciones.

#### ESTRUCTURACIÓN INTERNA DE LA PINTURA. MICROANÁLISIS DE PIGMENTOS E IDENTIFICACIÓN DE AGLUTINANTES

La estructuración interna de la pintura se ha determinado a partir de la observación con microscopía óptica y microscopía electrónica de barrido de una sección transversal o estratigrafía, preparada para tal fin, que además, ha sido teñida, de forma selectiva, con el colorante Fucsina, para la caracterización de la capa de impregnación de la superficie del alabastro<sup>25</sup>.

El reconocimiento de los pigmentos se ha llevado a cabo sobre la estratigrafía mencionada, con microscopía electrónica de barrido asociada a un sistema de microanálisis por energía dispersiva de rayos X (VPSEM). La identificación del aglutinante se ha comprobado mediante Cromatografía de Gases acoplada a Espectrometría de Masas (CG-SM)<sup>26</sup>, a partir de minúsculas partículas extraídas de la superficie pictórica.

La interpretación estratigráfica nos pone de manifiesto la existencia de una capa de color negro dispuesta sobre la placa de alabastro, con inclusiones de otros materiales, algunos de ellos con un brillo metálico característico. Además, la tinción con Fucsina nos indica la existencia de un estrato de naturaleza proteica, incorporado en el material del soporte y teñido de un color rosado, por lo que lo relacionamos con la clara de huevo, debidamente desleída. Adhesivo natural que por su transparencia fue impregnado sobre toda la superficie alabastrina para limitar la porosidad natural del material y permitir la adecuada adhesión de las capas de pintura superpuestas.

El estudio de la muestra mediante microscopía electrónica de barrido (VPSEM) nos permite la caracterización de los pigmentos<sup>27</sup>, identificándose: *sulfato cálcico*, como constituyente principal, *carbonato cálcico* y *carbonato mixto de calcio y magnesio*, como componentes acompañantes del yeso en sus formaciones alabastrinas; y también *silicatos* procedentes de las arcillas, que suelen ser contaminantes naturales del yeso.

También en los estratos pictóricos de esta sección transversal se han identificado *negro de carbono*, *negro de vid*, *oro*<sup>28</sup>, *cuarzo* y *tierras*, como pigmentos utilizados por Goya en la creación de esta pintura. La presencia de pequeños fragmentos de pan de oro en la masa pictórica proporciona mayor brillantez y una tonalidad cálida al negro resultante. Esta incorporación de partículas doradas, procedentes de restos de panes de oro, no debe resultar

25 Esta caracterización depende de la coloración que adquieran los materiales proteicos tras la tinción. La yema y la clara de huevo y la caseína se tiñen de un color rosado claro, mientras que la cola animal lo hace de rojo oscuro.

26 Ambas técnicas instrumentales han sido aplicadas en el Centro de Instrumentación Científica de la Universidad de Granada.

27 RODRÍGUEZ-SIMÓN, L.R. y PARRA CREGO, E., «Caracterización de pigmentos y aglutinantes mediante VPSEM y CG-SM en una pintura firmada por Francisco de Goya: "Maja y Celestina"» en *Heritage and Design of Geometrical Forms*. Granada, Universidad de Granada, 2011, pp. 392-396.

28 La presencia de estos fragmentos de pan de oro fue detectada, hace algún tiempo, por la Dra Carolina Cardell, profesora del Departamento de Mineralogía de la Universidad de Granada, a la que le fueron encargados unos primeros análisis de esta pintura.

extraña en Goya, ya que como es bien sabido su padre era maestro dorador y él debía estar muy familiarizado con la técnica del dorado.

Asimismo, a partir de una muestra preparada con polvillo raspado de la pintura ha sido posible la caracterización de ambos pigmentos en base a su morfología, ya que con grandes aumentos se han encontrado estructuras en las que ha resultado viable su diferenciación.

Así, en el caso del pigmento *negro de vid* hemos observado unas formas poligonales que nos sugieren podrían corresponder con la pared rígida característica de las células vegetales, dado su origen botánico. Ratificándose sobre ellas con SEM-EDX la identificación del Potasio, elemento minoritario que caracteriza al pigmento negro de vid.

Con grandes aumentos se observa que estas configuraciones poligonales se encuentran recubiertas por unas formaciones indefinidas constituidas por partículas muy pequeñas, que aparecen depositadas sobre aquellas envolviendo todo el conjunto; organizaciones que podrían corresponder con la estructura amorfa<sup>29</sup> del pigmento *negro de carbono*, ya que se ha corroborado mediante SEM-EDX la presencia en el espectro correspondiente de un alto pico de Carbono. Y también ha permitido comprobar morfológicamente las diminutas laminillas de pan de oro englobadas entre los dos pigmentos en cuestión; partículas doradas que han sido identificadas mediante SEM-EDX como oro de gran pureza.

La identificación de aglutinantes<sup>30</sup> se ha llevado a cabo, a partir de minúsculas partículas del color negro, mediante Cromatografía de Gases-Espectrometría de Masas, obteniéndose un cromatograma en el que aparecen los picos correspondientes a los ácidos azelaico, palmítico y esterárico, con una proporción Palmítico/Estearico de 1,67 y de Azelaico/Palmítico de 0,2. Valores que nos sugieren la caracterización del aceite secante de linaza. La alta proporción del pico de palmítico con respecto a los otros, se debe a la presencia en la muestra de una parte de los ácidos grasos propios de la yema de huevo, lo que nos sugiere una mezcla de aceite secante y yema de huevo como aglutinantes, que determina la técnica pictórica como temple graso.

### ANÁLISIS DE LA FIRMA

Incluimos el análisis de la firma para corroborar la autenticidad de esta pintura. El cuadro se encuentra firmado en el ángulo inferior izquierdo mediante una rúbrica realizada con buril de forma incisa sobre la pintura ya ejecutada. Asimismo, la grafía de esta firma es idéntica a la existente en el *Pavo muerto* (Museo del Prado), teniendo en cuenta que está ejecutada a pincel con óleo de color claro (y no incisa sobre un material duro como el alabastro); en ella alarga el trazo de las letras “a” e “y”, como en la pintura estudiada, siendo además muy similar en ambas la “G” y la “o”, esta última realizada a modo de paréntesis en los dos casos<sup>31</sup>. Igualmente, la “y” presente en la firma estampada por Goya en el retrato de *Gaspar Melchor de Jovellanos* resulta idéntica<sup>32</sup> a la reproducida en nuestro alabastro.

29 WINTER, J., *The Characterization of Pigments Based on Carbon. Studies in Conservations*, 1983, Vol. 28, Nº 2 (May, 1983), pp. 49-66.

30 RODRÍGUEZ-SIMÓN, L.R., y PARRA CREGO, E., “Caracterización de pigmentos y aglutinantes mediante VPSEM y CG-SM...”, *op. cit.*, pp. 397-399.

31 MORENO DE LAS HERAS, M., *Goya. Pinturas del Museo del Prado...*, *op. cit.*, p. 275.

32 *Ibidem...* p. 222.



Además de esta firma incisa, han sido encontradas otras dos más pequeñas, discretamente ubicadas en la composición; la primera situada hacia la mitad del lateral inferior, muy próxima al borde, en la que se lee “FGoya”. En la segunda se lee “Goya” y se puede observar con luz rasante en el pliegue central de las haldas de arpillera de la vieja celestina.

Asimismo se han encontrado cuatro dígitos que, al parecer, reproducen el número 1775, y otros dos, colocados inmediatamente por debajo, que repiten la cifra 75; ambos signos fueron realizados mediante unas sutiles incisiones del buril y cubiertos por la primera aguada de la sombra proyectada por el taburete; están dispuestos al revés, siendo necesario dar la vuelta al cuadro para poder visualizarlos. Guarismos que nos podrían sugerir que esta pintura fue realizada por Francisco de Goya en el año 1775, época cercana a la cronología de 1768-1770 que José Gudiol considera para el alabastro de colección particular de Barcelona<sup>33</sup>.

### CONCLUSIONES

En este trabajo queda demostrado el uso artístico del alabastro como soporte pictórico. Que fue utilizado por grandes pintores de la talla de Francisco de Goya, que conocería la existencia de las grandes canteras de alabastro del Valle del Ebro. Y tomando como premisa su gran creatividad y facilidad para la experimentación, pensamos que la elección de placas alabastrinas para su pintura viene apoyada por las características inherentes de este material, que le permitiría expresar su arte libremente.

Que debidamente adaptado y preparado, permite la realización de bellos efectos pictóricos debido a las particularidades intrínsecas del propio elemento alabastrino, como demostró Goya en esta *Maja y celestina*.



**Fig. 1:** Fotografía general de la pintura con la representación de “Maja y celestina”, en la que puede apreciarse las características materiales del alabastro y su utilización por parte de Goya para la realización de determinados recursos plásticos.

33 GUDIOL RICART, J., *Goya. 1746-1828. Biografía, Estudio analítico y, op. cit.*, Vol. I, p. 236.



**Fig. 2:** Composición en cuya parte central se muestra el reverso de la pintura en el que se aprecia el material de alabastro utilizado como soporte. En cada uno de los laterales se ha incorporado la fotografía correspondiente a los cuatro cantos. En todas ellas se aprecian las huellas de la herramienta con la que fue preparada y cortada la placa alabastrina.

**Fig. 3:** Detalles de las dos figuras pintadas en la composición: la bella doncella y la anciana alcabueta. En ambas se pueden apreciar el proceso creativo seguido por Goya en la génesis de esta pintura: entonación general, alternancia de trazos fluidos con otros más densos realizados a punta de pincel y las incisiones del buril para definir las formas y los puntos más iluminados, aprovechando la blancura del mineral que se obtiene como consecuencia de las hendiduras del estilo o punzón.



**Fig. 4:** Composición de detalles en los que se observan las dos firmas realizadas de forma incisa (imágenes 1, 2 y 4) y la fecha enmascarada en la sombra proyectada por el taburete tumbado (imagen 3). La firma de mayor tamaño que se lee con facilidad en la fotografía superior (imagen 1) es muy similar a la existente en su **Pavo muerto** del Museo del Prado, realizada a pincel con óleo de color claro, y en este alabastro aparece grabada mostrando la blancura del material alabastrino.

