

Maja y celestina. Una nueva pintura sobre alabastro en el catálogo de Francisco de Goya

Maja y celestina. A new painting on alabaster in the catalogue of Francisco de Goya

Rodríguez Simón, Luis Rodrigo*

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2010

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2013

RESUMEN

Esta pintura se halla ambientada en el interior de una estancia, en la que se encuentran conversando una joven maja y una anciana alcahueta. Los objetivos de este estudio son, por una parte, incorporar esta pintura sobre alabastro al catálogo de Francisco de Goya y, por otra, describir la materialidad de la obra y su proceso creativo, siguiendo criterios técnicos y estéticos, de acuerdo a la percepción de los procedimientos y los materiales empleados en su creación.

Palabras clave: Pintura sobre alabastro; pintura monocroma; negro de carbono; negro de vid; buril

Identificadores: Goya y Lucientes; Francisco de; *Caprichos*; *Maja y celestina*

Topónimos: Zaragoza; Madrid

Periodo: Siglo 18

ABSTRACT

The painting is set in the interior of a room, in which are talking a young woman and an old procuress. The objectives of this study are, firstly, incorporate this painting on alabaster to the catalogue of Francisco de Goya and, secondly, to describe the materiality of the work and its creative process through technical and aesthetic criteria according to the perception of the procedures and materials used in its creation.

Keywords: Painting on alabaster; monochrome painting; carbon black; vine black

Identifiers: Goya y Lucientes; Francisco de; *Caprichos*; *Maja y celestina*

Place names: Zaragoza; Madrid

Period: 18th century

* Departamento de Pintura. Universidad de Granada. e-mail: lrsimon@ugr.es

INTRODUCCIÓN

Procedente de la colección de D. Acisclo Fernández Vallín, esta pintura fue adquirida en 1932 por la familia de sus actuales propietarios, a los que ha llegado por herencia, y que la han mantenido inédita hasta el momento presente, dándose a conocer por medio de una comunicación en el Congreso Internacional de Patrimonio y Expresión Gráfica (CIPEG) celebrado en Granada en noviembre de 2008.

Además de por su calidad artística, la particularidad que presenta esta pintura la constituye el soporte sobre el que ha sido realizada y las dimensiones del mismo, al estar formalizada sobre una placa de alabastro de pequeño formato¹.

El alabastro² es una variedad de yeso, cuya fórmula química corresponde a sulfato de calcio bihidratado ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$). Dependiendo de su composición puede tratarse del denominado *alabastro yesoso*, que es un material parecido al mármol, aunque de naturaleza más blanda con grano muy fino y color blanco; puede presentarse también con tonalidades muy suaves y delicados matices, mostrando un aspecto de piedra traslúcida y a la vez compacta³. A esta variedad de alabastro yesoso pertenece el soporte de la pintura que aquí se describe. Otra variedad es el *alabastro calizo*, que es más duro que el anterior; se designa con este nombre a la calcita depositada en cuevas, produciendo las famosas estalactitas y estalagmitas y también, a la que se encuentra en canteras, conocida como travertino. Este segundo tipo tiene naturaleza más dura que el de composición yesosa, pudiendo ser a veces traslúcido y otras, con veteados característicos, que como anota Gudiol fueron muy utilizados por «los pintores de pequeños óleos sobre alabastro, tan en boga en los siglos XVII y XVIII, que se valían de placas con veteados policromos de jaspeados característicos aprovechados para formar parte de la propia composición. Aclarando Gudiol en este punto que, Goya prefirió abstenerse de este truco menor, ornamentalista»⁴.

Además, este material ha sido usado a lo largo de la Historia del Arte como soporte de objetos ornamentales desde las culturas antiguas. En Egipto, culturas del Egeo e India se utilizó para la fabricación de vasos y utensilios similares; los griegos y los etruscos lo emplearon para estatuas pequeñas. En Roma se aprovechó para elementos decorativos aplicados en los muebles. Tuvo gran importancia en la Edad Media en esculturas y relieves, que alcanzaron un gran desarrollo en Inglaterra. En España fue utilizado en obras de gran magnitud como en los importantes retablos en alabastro de la Basílica del Pilar de Zaragoza, y de la Catedral de Huesca; también, aunque ha sido poco empleado en exteriores por ser una roca soluble, lo encontramos aprovechado en la portada del Palacio del Marqués de Dos Aguas, en Valencia y en la Iglesia de Santa Engracia, en Zaragoza⁵. La mayoría de estas realizaciones escultóricas en alabastro, se policromaban y doraban, pero al ser tan sensible a la acción de la humedad, debido a su composición en yesos, han perdido gran parte de su decoración.

Si bien, encontramos este material de alabastro yesoso formando parte de la confección de piezas decorativas y otras realizaciones escultóricas, en España es poco conocido su uso como soporte de composiciones pictóricas. A pesar de ello no resulta extraño que Goya utilizara este compo-

nente alabastrino para algunas de sus producciones artísticas, ya que en Aragón se encuentran dos grandes yacimientos de alabastro, uno situado entre la localidad zaragozana de Fuentes de Ebro y la turolense de Albalate del Arzobispo, y el otro en la comarca de Calatayud⁶. 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. y la influencia que ejercerían sobre la propia pintura. Particularidades intrínsecas que, sin duda, han contribuido al resultado final de esta obra y que se ponen de manifiesto mediante la utilización de determinados recursos plásticos, como son: la yuxtaposición de pinceladas aguadas con otras de mayor intensidad, muy características del proceder artístico de Goya, y las incisiones del buril para realzar la luminosidad y definir determinados detalles, siguiendo un procedimiento similar al utilizado en sus grabados al aguafuerte.

DESCRIPCIÓN DE LA PINTURA

El tema que se representa en esta pintura lo hemos titulado *Maja y Celestina*, aludiendo a las dos figuras reproducidas y también, tomando como referencia el título de otras obras pictóricas realizadas por Goya con asuntos similares.

A la izquierda de la composición aparece una joven maja, ataviada siguiendo la moda de la época, con un elegante vestido de talle alto y amplio escote, estrecho y largo chal, una delgada cinta blanca en el cabello y finos zapatos sin tacón⁷. Sentada sobre una silla, en actitud algo forzada por la disposición de las piernas, manifiesta una intensa y contenida expresividad, atenta a las palabras de la anciana alcahueta.

A la derecha destaca la vieja celestina, también acomodada en otro asiento similar, con el cuerpo encorvado hacia adelante y ataviada con la típica halda y amplios ropajes de harpillera, que conversa con la moza en actitud complacida y misteriosa; inteligente, astuta y perspicaz, muestra un rostro muy sugerente y parece llevar la conversación con maestría, intentando controlar la voluntad de la joven mediante argumentos falaces y juego de palabras, acordes con los poderes dialécticos de esta vendedora del amor⁸. Su cara, muy expresiva y vivaracha, casi caricaturesca, recuerda a algunos rostros de las pinturas negras y a aquellos del mismo personaje representados por Goya en otras pinturas, dibujos y grabados. A diferencia de otras obras goyescas con este mismo tema, la anciana sostiene en su mano izquierda una bolsa para las monedas en lugar de un rosario, señal inequívoca del propósito de su visita.

Entre las dos figuras se produce una complicidad y una comunicación muy bien conseguida por el pintor mediante pinceladas y trazos de una gran espontaneidad y soltura, como los breves detalles del pincel que definen los expresivos rasgos de la joven y los pequeños toques incisivos, de una gran fuerza y expresividad, que dan vida a los ojos de trotaconventos.

La estancia donde se desarrolla la escena se completa, a la izquierda, por un taburete tumbado con asiento de enea, y a la derecha, con el hatillo, que la celestina sostiene en su regazo, y con la

canasta de mimbre, depositada sobre el suelo junto a ella; estos objetos son usados por la vieja para conseguir entrar sin sospecha en las casas de la gente honrada, donde se halla la muchacha que quiere alcahuetear, presentándose como vendedora de tejido hilado y fabricado de su propia mano⁹.

El fondo está constituido por un gran plano oscuro que recorta las siluetas de las dos figuras y una zona más iluminada en la que se reproduce un pequeño cuadro con la representación de la Virgen de la Paloma.

La profundidad de la habitación donde tiene lugar el acontecimiento viene marcada por unas diagonales incisivas en el suelo y otras pintadas, que se dirigen hacia un punto de fuga situado detrás del taburete.

Esta perspectiva queda reforzada por la disposición y el alargamiento de los trazos de la firma, en la que apreciamos una prolongación recta de los rasgos en la letra mayúscula «G», y en las minúsculas «a» e «y», que dirigen la representación hacia el mismo punto de fuga que las diagonales anteriores y que Goya realiza teniendo en cuenta la dureza de la base alabastrina y el color blanco que produce su incisión, tomando como referencia las líneas de perspectiva ya arañadas en el suelo de la estancia.

ESTUDIOS COMPARATIVOS

Otras pinturas sobre alabastro en la producción pictórica de Francisco de Goya

Hasta el momento, únicamente existe una pintura realizada sobre soporte de alabastro y catalogada como obra de Francisco de Goya, que pertenece a una colección particular de Barcelona. Pintada al óleo, representa a *La Virgen llorando por Cristo muerto*¹⁰ y coincide con la pintura que estudiamos, por una parte, en el material que le sirve de base, una placa limpia y traslúcida de alabastro, y, por otra, en el pequeño formato de ambas¹¹. Se trata de la misma pintura que Gudiol titula como *María junto a Cristo muerto*¹², y que sitúa cronológicamente hacia 1768-1770¹³.

Análisis comparativos con otras realizaciones de Goya con el mismo asunto

No es la primera vez que encontramos este tema de *Maja y Celestina* en la producción pictórica de Francisco de Goya, que aborda este asunto en varias ocasiones dentro de su obra catalogada.

En relación a las *Pinturas*, sirvan como ejemplo el óleo sobre lienzo conocido como *Maja y Celestina*¹⁴ de la colección March¹⁵ (Palma de Mallorca), en el que una vieja situada en un segundo plano de la composición, observa con mirada picaresca a una joven asomada a un balcón, que, al igual que nuestra Maja, muestra también un vestido de talle alto con encaje de puntillas en su

mitad inferior y el cabello recogido en un moño, sujeto por una fina cinta blanca; por otra parte, la anciana alcahueta se encuentra de pie y lleva en la mano un rosario de cuentas negras, del que cuelgan medallas doradas, en lugar de una bolsa para las monedas, como en nuestro alabastro.

Y el también óleo sobre lienzo *Maja y Vieja* o bien *Maja y Celestina* de la colección Antonio McCrohon (Madrid); en esta pintura la vieja celestina está en un segundo plano, igualmente, y la maja aparece ligeramente recostada.

Y la obra titulada *Maja y Celestina*¹⁶ de la colección Kenneth Clark, miniatura sobre marfil, en la que la dama se muestra apoyada sobre el muro de una ventana o balcón y la anciana deja asomar solamente su cabeza por detrás.

También existe otro óleo sobre lienzo de pequeñas dimensiones¹⁷ catalogado por Gudiol como inédito hasta ese momento. Reproduce a una mujer joven y a una anciana alcahueta paseando por un camino sobre un fondo de paisaje. La bella moza aparece ataviada con traje de talle alto, mantilla que le cubre la cabeza y con el abanico cerrado en la mano; la vieja, de cuerpo encorvado y rasgos caricaturescos, está representada con amplios ropajes oscuros, mantón que le cubre la cabeza y porta la típica talega que agarra con su mano¹⁸, a diferencia de nuestra celestina que, por encontrarse sentada, tiene la alforja dispuesta sobre su regazo.

En cuanto a los *Dibujos*, igualmente encontramos este tema con las figuras de la mujer joven y de la vieja alcahueta, en varios trabajos de Goya, considerados como estudios para grabados y pinturas¹⁹: El Sueño N° 18, dibujo para *Capricho 27. Quien más rendido?*²⁰ (Prado), realizado a pluma sepia; se trata de una escena galante de una joven maja, en el que las figuras de dos viejas alcahuetas aparecen en un plano lejano. Igual ocurre en el Sueño N° 19, dibujo para *Capricho 5. Tal para cual*²¹ (Prado), realizado con aguada de tinta china a pincel y fondo manchado representando un cielo nocturno; escena típica de galantería española, con la maja, el petimetre y las viejas celestinas que asisten al encuentro en una situación secundaria. Lleva la inscripción realizada con lápiz negro: *Las viejas se salen de risa p. q. saben qe el no lleba un cuarto.*

De cierta similitud, en cuanto a la disposición de los personajes, con la pintura objeto de este estudio, resulta el dibujo a sanguina denominado como *Capricho 15. Bellos consejos* (Museo del Prado), y además otra versión de este tema también plasmada sobre papel y realizada a tinta china y pincel, perteneciente al Álbum A de Sanlúcar (Colección particular. Suiza). En los dos se reconocen a la alcahueta y la joven maja, que escucha con atención las palabras de la anciana; ambas sentadas sobre sillas de enea.

En el *Capricho N° 17. Bien tirada está* (Prado), realizado a sanguina, se vuelve a reproducir a una mujer joven estirándose las medias y a la vieja alcahueta, que contempla con interés a su supuesta protegida, y que tiene una gran semejanza con la reproducida en este alabastro. Esta última figura también la encontramos en el *Capricho N° 28. Chiton* (Prado) realizado a sanguina, en el que una elegante viuda aristócrata confía sus recados a una celestina, de cuerpo encorvado y aire beato.

Goya vuelve a incluir a la anciana en el *Capricho N° 31. Ruega por ella*, trabajo que materializa, previamente, en dos dibujos preparatorios distintos: el primero (h. 1796-1797), pertenece al



1. Fotografía general de la pintura sobre alabastro titulada *Maja y Celestina*.

Álbum B de Madrid²² (Biblioteca Nacional) y está realizado con tinta china a pincel, reproduciendo a una joven doncella de larga melena, que está siendo peinada por su sirvienta y que luce vestido de talle alto, fajín en la cintura, bordados en los hombros y puntilla en la parte inferior, portando un abanico en su mano izquierda; se encuentra sentada con la pierna derecha adelantada, mostrando un puntiagudo zapato de tacón, con una disposición similar a nuestra maja. El segundo (h. 1797-1798), del Museo del Prado²³, aparece ejecutado a sanguina con rastros de lápiz de plomo y en él se repite la escena descrita en el primero y otros muchos rasgos comunes, pero, en este caso, se añade un tercer personaje, el de la alcahueta, envuelta con amplios ropajes y sentada con postura encorvada, guardando bastantes paralelismos con la de nuestra pintura.

Existe otro dibujo con este mismo tema de *Maja y Celestina* (h. 1810-1820), perteneciente a la colección del Marqués de la Scala²⁴ (Madrid), con técnica de aguada de tinta china realzada con toques blancos de gouache; en este caso la joven maja aparece sentada sobre una roca y la anciana, con aire beato y cuerpo encorvado, se sitúa en un plano más alejado.

En casi todos los dibujos, celestina es representada sentada, con rosario en mano, amplia halda y con un pañuelo o manto que cubre su cabeza y parte de su cuerpo. La joven moza o señora, de estrecha cintura y busto generoso, aparece ataviada con chal o mantilla y abanico en la mano.

Existe un dibujo del Museo de Bellas Artes de Boston²⁵ realizado con aguada de tinta china a pincel, en el que, junto a una mesa con diferentes tipos de frascos, aparece sentada una vieja alcahueta con uno de ellos en su mano izquierda y con un rosario en la derecha, que el propio Goya identifica de puño y letra como *La madre Celestina*; figura que tiene una gran semejanza con la de nuestra pintura en los amplios ropajes, chal y pañuelo sobre la cabeza y alforja sobre su regazo. También en otro trabajo Goya vuelve a reproducir a una vieja sentada en una silla con el cuerpo encorvado y ropajes característicos. Se trata del dibujo del Museo Nacional del Prado, realizado con tiza negra sobre papel y titulado *Anciana mirándose al espejo*²⁶, en el que existen soluciones pictóricas que también encontramos en nuestra longeva figura.

Como anota Enrique Lafuente Ferrari, el celestineo entra por derecho propio en el mundo mental de Goya al abordar la serie de los Caprichos. Asimismo indica las fuentes literarias que sirvieron de inspiración al artista, sobre todo alude al poema erótico burlesco de D. Nicolás Fernández de Moratín que fue prohibido por la Inquisición²⁷.

Estos mismos dibujos, comentados anteriormente, son utilizados por Francisco de Goya en sus planchas 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 y del amor venal, 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*. Además de la coincidencia temática, en ellos existen ciertas soluciones plásticas que se acercan a los recursos pictóricos empleados por Goya en la pintura que aquí estudiamos; medios expresivos, que en el 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 pictóricos²⁸.

En todos estos grabados, las figuras celestinescas guardan una gran similitud entre ellas y también con la vieja alcahueta reproducida en la pintura objeto de este estudio; aparecen sentadas, menos en *Quién más rendido* y en *Chitón*, que permanecen de pie; en todos los casos se muestran ataviadas con un manto que les cubre la cabeza y con amplias haldas de arpillera. Son representadas con rostro muy envejecido, satírico y exagerado. Igualmente, en estas planchas, la mujer joven aparece dibujada tanto de pie como sentada, adornada con un vestido de amplio escote y talle alto, en el que son característicos los encajes y las puntillas de la mitad inferior, como también ocurre en la pintura que nos ocupa. Si bien muestran una diferencia con ésta, ya que las majas de los grabados mencionados lucen una amplia melena de cabellos rizados, típica de la época, y en nuestro caso muestra el pelo recogido en un moño sujeto con una fina cinta blanca, de manera similar a las Majas reproducidas por Goya en sus pinturas al óleo realizadas sobre soporte de lienzo.

También, la pintura que aquí se estudia tiene una composición muy similar al grabado denominado *Ruega por ella* y a sus respectivos dibujos previos (Biblioteca Nacional y Museo del Prado). En estos trabajos, las figuras de la joven maja y de la vieja celestina muestran posturas análogas y están colocadas en una posición bastante semejante dentro de las estancias, que además, están muy poco iluminadas, centrándose la luminosidad de sendas escenas en la figura principal. En el aguafuerte, Goya reproduce la composición existente en el bosquejo del Museo del Prado, en la que están presentes la joven, la anciana y la criada, que aparece en penumbra en un segundo plano; esta última figura aparece en el dibujo de la Biblioteca Nacional, conocido con el mismo título, en el que no está presente la vieja alcahueta²⁹. En la estampa, las figuras aparecen colocadas en la misma disposición que en el dibujo del Museo del Prado, por lo que tuvo que ser grabada teniendo en cuenta el cambio que se produce en la impresión.

Si en *Ruega por ella* existen muchos paralelismos con nuestra pintura, lo mismo podemos destacar de la plancha *Bellos consejos* y de sus respectivos dibujos previos (Museo del Prado y el perteneciente al Albúm A de Sanlúcar en colección particular de Suiza), aunque en nuestro caso, la ubicación de las figuras resulta invertida; sin embargo las sillas, de asiento de enea y respaldo alto en las que están sentadas, aparecen dentro de la escena colocadas de manera similar, tanto en la estampa como en este alabastro, aunque con una disposición cambiada. También se podría indicar que el asunto reproducido en los dos cuadros es el mismo, pues en ambos se produce una comunicación dialéctica entre los dos personajes que, muestran, además, una gran capacidad de sugestión³⁰.

Las pinturas de pequeño formato en la obra de Goya

A pesar de sus reducidas dimensiones, esta *Maja y Celestina* no representa una extrañeza en la producción artística de Francisco de Goya, que como bien es sabido, gustaba de pintar sobre soportes raros, poco habituales en la pintura, y, además, se recreaba en sus realizaciones sobre miniaturas, como las ejecutadas sobre marfil: *La Maja y la Celestina* de la colección de Sir Kenneth Clark³¹ (5'4 x 5'4 cm), las de la colección de Juan de Muguero, en las que se reproduce: *Cabeza de niño* y



2. Otras pinturas de Goya con el mismo tema de *Maja y Celestina*.

Fotografía izquierda: *Maja y Celestina*, dibujo perteneciente a la colección del Marqués de la Scala, realizado con técnica de aguada de tinta china realizada con toques blancos de gouache. Fotografía Central: *Maja y Celestina*, miniatura sobre marfil. Colección Sir Kenneth Clark. Fotografía Derecha: *Maja y Celestina*, óleo sobre lienzo. Colección March.

Composición de un dibujo y dos pinturas con el mismo tema reproducido en nuestra pintura sobre alabastro, que ponen de manifiesto que Goya aborda este asunto en varias ocasiones dentro de su obra catalogada, aunque sobre diferentes soportes, como en este caso de papel, marfil, lienzo y alabastro.

vieja y Cabeza de hombre (5'5 x 5'5 cm), *Monje y vieja* (5'7 x 5'4 cm) perteneciente al Princenton University Art Museum, *Dos niños mirando un libro* (5'3 x 5'2cm) en el Museum of Art, Rodhe Island School of Design, *Hombre buscando pulgas en su camisa* (6'0 x 5'9 cm) del Museo de Bellas Artes de Boston, *Mujer desnuda sobre una roca* (8'8 x 8'6 cm), en el mismo Museo, *Majo y Maja sentados* (8'8 x 8'3 cm), del Nationalmuseum de Estocolmo. *Judith y Holofernes* (9'0 x 8'5 cm) en colección privada y *Mujer con la falda removida por el viento* (9'0 x 9'5 cm), también del Museo de Boston. *Susana y los viejos* (5'5 x 5'5 cm), en la colección S. Sebba de Londres. *Hombre espulgando a un perro* (8'8 x 8'6 cm) y *Hombre comiendo puerros* (6'2 x 5'6 cm), ambos en el Kupferstichkabinett de Dresde. *Niño mirando a un hombre* (5'9 x 6 cm), en colección particular de Inglaterra. *Mujer rodeada de galanteadores* (9 x 9 cm), *Lectura de una carta* (9 x 9 cm) y *Hombre desesperado*, en colección Jean Davray, París. Todos ellos situados cronológicamente por Gassier hacia 1824-25³².

En todas estas miniaturas, además, encontramos soluciones pictóricas y recursos plásticos que vemos utilizados por Goya en nuestra *Maja y Celestina*, particularmente en *La Maja y la Celestina* de la colección de Sir Kenneth Clark y *Majo y Maja sentados* del Nationalmuseum de Estocolmo, en las que se aprecia un paralelismo entre la superposición y la yuxtaposición de unas pinceladas fluidas con otras más densas y en las incisiones realizadas con la punta metálica para definir las formas y potenciar las luces.

Existen, además, algunas miniaturas sobre marfil, recogidas por Gassier, en localización ignorada y otras, como también indica, conocidas solo por catálogos de venta.

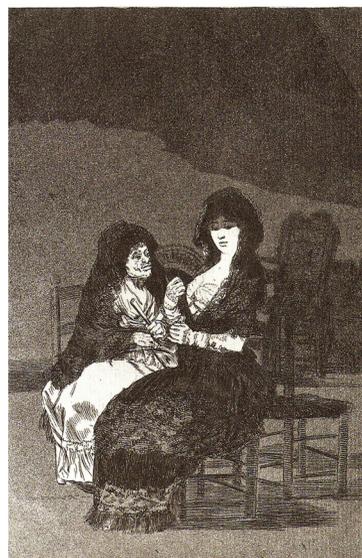
Sobre soporte de *cobre* están las miniaturas de la Familia Goya-Goicoechea³³ pintadas al óleo³⁴ y realizadas sobre una base metálica con un diámetro que oscila entre 7 cm y 8 cm. De ellas, las más conocidas son las de Javier Goya, las de Gumersinda y Manuela Goicoechea y la de Juana Galarza. Particularmente, en la de Manuela, en el sombrero de la joven y en el cuello de gasa de su vestido, encontramos esta superposición y yuxtaposición de pinceladas fluidas alternando con otras más opacas y densas.

Aparte de las miniaturas descritas, encontramos en la producción de Goya otras pinturas consideradas de pequeño formato³⁵, como es el caso de este alabastro. Entre estas cabe citar a dos pequeñas e interesantes pinturas al óleo sobre lienzo. La primera de ellas, actualmente en el Museo del Prado, reproduce a *La duquesa de Alba y la Beata*³⁶ (30,7 x 25,4 cm), en la que la duquesa, con un objeto rojo en su mano derecha, parece asustar a una anciana, identificada por Ezquerro del Bayo como doña Rafaela Luisa Velázquez, camarista de la aristócrata, llamada por su afición a los rezos «la beata»³⁷. Además, en esta pintura se da la circunstancia que la firma aparece incisa en el ángulo inferior derecho del suelo³⁸, de una forma parecida a la estampada en el lado izquierdo de nuestro alabastro, que también se encuentra grabada sobre el material. Su compañera *La Beata con los niños Luis Berganza y María de la Luz* (31 x 25 cm) reproduce al mismo personaje con el que los niños juegan tirándole del vestido³⁹.

También cabe citar, por su reducido formato, el *Autorretrato* del Museo del Prado⁴⁰ (18 x 12,2 cm)⁴¹, que Gudiol describe como «casi una miniatura»⁴²; es uno de los pocos en el que se presenta como pintor y en el que destacan las magníficas pinceladas de la corbata, recordando el *Autorretrato de Goya en su estudio*⁴³ (42 x 28 cm) del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Al igual que en *La duquesa de Alba y la Beata*, en este *Autorretrato* del Museo Nacional del Prado, Goya también estampa su firma en el ángulo inferior derecho, arañando o incidiendo⁴⁴ 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*.

Otras obras, que podemos considerar de reducidas dimensiones son la serie de pinturas sobre *hojalata*⁴⁵, como *El Naufragio*, *El incendio de noche*, *La Fragua*, *Interior de prisión*, *Corral de*



3. Capricho 15 *Bellos Consejos*.

Fotografía izquierda: Capricho 15 *Bellos Consejos*. Dibujo realizado con tinta china a pincel. Álbum A de Sanlúcar. Colección particular. Suiza. Fotografía central: Capricho 15 *Bellos Consejos*. Dibujo realizado a sanguina. Museo Nacional del Prado. Fotografía derecha: Grabado *Bellos Consejos*. Aguafuerte, aguainta bruñida, escoplo. Calcografía Nacional. Madrid.

En esta composición, el tema es coincidente con el existente en el alabastro, además de existir similitud en cuanto a la disposición de los personajes, reconociéndose a la alcahueta y a la joven maja, que escucha con atención las palabras de la anciana; ambas sentadas sobre sillas de enea de respaldo alto y colocadas en una posición bastante semejante dentro de las estancias, aunque con disposición cambiada.

locos, Cómicos ambulantes, etc., realizadas con técnica de óleo. Lo mismo ocurre con el Ciclo de *la Captura del bandido El Maragato*⁴⁶, del Art Institute de Chicago, realizadas al óleo sobre *tabla*. También existen otras en las que se representan temas como *Horrores de la Guerra* ejecutadas al óleo, sobre madera o sobre lienzo, *Escenas de violencia con figuras desnudas*, algunas sobre *tabla* y otras sobre *hojalata*; y las relacionadas con grabados de los *Desastres de la Guerra*⁴⁷, también sobre *tabla* y *hojalata*.

Otras pinturas algo mayores que, también, podrían encuadrarse dentro de este apartado son los óleos sobre lienzo: *El hechizado por fuerza*, de The National Gallery de Londres, *Vuelo de brujas*, del Museo Nacional del Prado, el *Aquelarre* y *El conjuro* de la Fundación Lázaro Galdiano⁴⁸; y la serie de «seis pinturas sobre *tabla*», realizadas al óleo, cuatro de ellas pertenecientes a la Alte Pinakothek de Munich, otra en un Museo de Argentina y la última en colección particular⁴⁹.

LA TÉCNICA DE EJECUCIÓN

Para describir el proceso creativo seguido por Goya en la realización de esta obra, hay que comenzar anotando que el soporte que la sustenta está constituido por una placa de alabastro, de 16 mm de espesor; sobre el que se dispone una pintura monocroma en la que únicamente se perciben diversas gradaciones e intensidades diferentes del color negro y en el que destaca una zona central que deja transflorar la blancura del mineral, matizada por una primera aguada cenicienta. Con el paso del tiempo este tono negruzco ha adquirido una tonalidad sepia en aquellas zonas en las que la pintura resulta más transparente y menos cubriente; este hecho es debido a la influencia que sobre el color del pigmento ejercen los aglutinantes como la yema de huevo y el aceite.

Análisis técnico científico. Microanálisis de pigmentos e identificación de aglutinantes.

Para determinar el proceso técnico y la actividad creadora seguida por Goya en la génesis de esta pintura, se ha llevado a cabo el estudio de la materialidad de esta pequeña obra, comenzando con la interpretación de la estructuración estratigráfica originada en su proceso creativo, siguiendo con el reconocimiento de los pigmentos y finalizando con la identificación de los aglutinantes utilizados, para determinar su técnica pictórica.

La secuencia estratigráfica se ha especificado a partir de la observación mediante microscopía óptica de la sección transversal⁵⁰ preparada para tal fin, complementando el trabajo con tinción selectiva de la referida muestra con el colorante de Fucsina ácida, que nos permite la identificación de los diferentes materiales de naturaleza proteica existente en la muestra, dependiendo de la coloración que adquieran con la tinción⁵¹.

El reconocimiento de los pigmentos se ha llevado a cabo mediante microanálisis, 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)⁵², 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 ácida nos indica la existencia de un estrato de naturaleza proteica, incorporado en el material del soporte y teñido de un color rosado, que lo relacionamos con la clara de huevo, debidamente desleída⁵³. 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 y materiales presentes en la misma, corroborando: la naturaleza yesosa (sulfato cálcico) de la base alabastrina; la elaboración de la capa pictórica con negro de



4. Capricho 31 *Ruega por ella*.

Fotografía izquierda: Capricho 31 *Ruega por ella*. Dibujo realizado con tinta china a pincel. Álbum B de Madrid, 25. Biblioteca Nacional, Madrid. Fotografía central: Capricho 31 *Ruega por ella*. Dibujo realizado a sanguina con rastros de lápiz plomo. Museo Nacional de Prado. Madrid. Fotografía derecha: Grabado *Ruega por ella*. Aguafuerte, aguainta bruñida, punta seca y escoplo. Calcografía Nacional. Madrid.

En esta composición, aunque el tema no es coincidente, encontramos ciertos paralelismos con nuestra *Maja y Celestina*, mostrando muchos rasgos comunes en cuanto a recursos plásticos, siendo también muy similar la postura de la joven, sentada con la pierna izquierda adelantada con una disposición similar a la de nuestra Maja. Además vuelve a aparecer el personaje de la vieja alcahueta, sentada y estilísticamente muy parecida.

carbono, mayoritariamente, y también con negro de vid; y la existencia de pequeños fragmentos de panes de oro⁵⁴ mezcladas con la pintura⁵⁵, manifestados en altos picos del elemento Oro⁵⁶, que, además, demuestran su pureza.

El análisis de minúsculas partículas de la capa pictórica mediante Cromatografía de Gases-Espectrometría de Masas nos permite la obtención de un cromatograma en el que aparecen los picos característicos de los ácidos grasos propios de un aceite secante, ácidos azelaico, palmítico y esteárico. 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.



5. *La madre Celestina* y *Mujer vieja mirándose a un espejo*.

Fotografía derecha: *La madre Celestina*. Dibujo realizado con tinta china a pincel. Álbum D. 22. Museo de Bellas Artes. Boston. Fotografía izquierda: *Mujer vieja mirándose en un espejo*. Dibujo realizado con tiza negra sobre papel. Álbum H. 33. Museo Nacional del Prado, Madrid.

La anciana reproducida en el dibujo de la derecha tiene una gran semejanza con la de nuestra pintura en los amplios ropajes, chal sobre los hombros, pañuelo sobre su cabeza y alforja sobre su regazo. En el dibujo de la izquierda, Goya vuelve a reproducir a una vieja sentada en una silla con el cuerpo encorvado y ropajes característicos, en el que existen soluciones plásticas que también encontramos en nuestra trotaconventos.

El proceso creativo

En una aproximación a la técnica pictórica y a la actividad artística seguida por Goya en la creación de este pequeño cuadro, teniendo en cuenta los resultados obtenidos a partir de los exámenes científico-instrumentales, anteriormente descritos, y complementados con un exhaustivo análisis visual de la pintura, podemos considerar este proceso técnico materializado en los siguientes procedimientos: *Adaptación del soporte alabastrino* mediante lijado⁵⁷ de la superficie para garantizar la buena adherencia de la pintura e *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 traslúcida⁵⁸, utilizada como entonación 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.

Sobre este fondo semitransparente de color plomizo 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.

A partir de estos trazos, se deduce un dibujo de líneas muy finas, sinuosas, cortas y yuxtapuestas, con las que se introducen las figuras en la composición y que son ejecutadas con rapidez y soltura, desdoblándose para conseguir la ubicación exacta de los elementos en la escena⁵⁹; el encaje definitivo queda marcado con una raya intermedia de mayor fuerza expresiva, algo más alargada, gruesa e intensa.

Igualmente, trazos similares a los encontrados en este dibujo 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 procede a dar forma a todas las figuras de la composición *definiendo los detalles mediante brochazos de una gran soltura y espontaneidad*; este quehacer artístico se ve materializado mediante diferentes tipos de trazos, más finos o más gruesos, más cortos o más largos, más intensos o más traslúcidos, ejecutados con una gran maestría; cada una de ellos juega un papel decisivo para caracterizar y definir todos los elementos de la composición, destacando las pinceladas traslúcidas de la frente, cejas, pómulos y surco nasogeniano, que definen el 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. Mucho más contenidos e intensos son los ajustados toques que definen las cejas, los ojos, la nariz, y la boca de la bella doncella; posteriormente intensificados a punta de pincel con pintura más densa, aplicada 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



6. Detalles de la pintura sobre alabastro *Maja y Celestina*.

Montaje de distintos detalles de la composición representada en esta «Maja y Celestina». En ellos podemos apreciar los diferentes tipos de trazos, opacos y traslúcidos y las incisiones del buril, con los que Goya define los detalles, como las pinceladas traslúcidas de la frente, cejas, pómulo y surco nasogeniado, que definen el rostro de la vieja Celestina; o los ajustados toques que definen las cejas, los ojos, la nariz y la boca de la bella doncella.

Igualmente se aprecian los golpes impresionistas de los encajes de puntilla que adornan la parte inferior del vestido de la maja, que tan magistralmente parecen reproducir el típico calado del artesanal tejido. O las finas rayas que representan la textura de la canasta y el taburete, genialmente dispuestas para provocar en el espectador la identificación de los materiales como el mimbre y la enea, respectivamente.

En las últimas etapas de la ejecución pictórica Goya realiza las incisiones del buril sobre la placa alabastrina, para realzar el dibujo y la luminosidad de las figuras, como los toques incisivos que dan expresividad a los ojos de trotaconventos o 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 adornan del lago chal.

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.

Muy peculiar resulta la interrumpida pincelada negra que divide el suelo de la estancia, dibujada para indicar la línea de fuga que marca la profundidad de la habitación; en ella se aprecian unos trazos sinuosos⁶⁰ para cuya realización es necesario transmitir un cierto giro a la muñeca de la mano derecha, y que sin duda son consecuencia de la materialización directa producida por la pulsación característica del artista⁶¹ al estampar la referida raya.

En los *estadios finales* de la ejecución pictórica, Goya aplica en diferentes planos una pintura densa y opaca para acentuar el claroscuro de la composición, dotar de plasticidad a las figuras y definir con precisión los diferentes personajes y elementos incluidos en la escena. 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, y con los que realza aquellas partes de la silueta de los personajes que han quedado más indefinidas por la pintura negra y algunas otras 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 claroscuro y de mancha⁶².

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.

ANÁLISIS DE LA FIRMA

El cuadro se encuentra firmado en el ángulo inferior izquierdo mediante una rúbrica original, con la que, además, el artista pretende recalcar la perspectiva del aposento alargando los trazos de algunas de sus letras, resultando una inscripción con toques de singularidad y originalidad⁶³. Esta firma está estampada en el suelo de la estancia, al igual que ocurre en la pintura *Retrato de la Duquesa de Alba de negro*⁶⁴, en la que la aristócrata apunta con el dedo hacia el suelo donde está pintada la inscripción *Solo Goya*⁶⁵, y también en la titulada *La Duquesa de Alba de blanco*⁶⁶, con la rúbrica dibujada en el suelo del paisaje por encima del perrito y señalada por el dedo de la ilustre dama.



7. Detalles de las firmas incisas y de la fecha en *Maja y Celestina*.

Detalles de las firmas incisas y de la fecha encontrada arañadas sobre el alabastro. En la fotografía superior se aprecia la firma estampada en el ángulo inferior izquierdo de la pintura, que muestra un alargamiento de los trazos de algunas de sus letras, realizados para reforzar la perspectiva del aposento, dirigiéndose hacia un punto de fuga situado detrás del taburete.

En la fotografía inferior izquierda se representa un detalle ampliado de las sombras proyectadas por el taburete, en el que Goya estampa dos signos realizados mediante unas sutiles incisiones del buril; arriba el número 1775 y debajo repite la cifra 75. Están dispuestos al revés, siendo necesario dar la vuelta al cuadro para poder visualizarlos.

En la fotografía inferior derecha se muestra un detalle de una de las dos pequeñas firmas encontradas discretamente ubicadas en la composición; en este caso se corresponde con la situada hacia la mitad del lateral inferior, muy próxima al borde, en la que se lee «FGoya». Realizada con el buril, está incisa en el soporte alabastrino y resulta claramente perceptible al rellenarse con la pintura oscura, que resalta sus letras.



8. Autorretrato y *La Duquesa de Alba y la Beata* de Goya.

Las dos fotografías de la izquierda pertenecen al Autorretrato de Goya y las dos de la derecha a la *La Duquesa de Alba y la Beata* de Goya. Se trata de dos pinturas al óleo de pequeño formato, exhibidas en el Museo Nacional del Prado. En ambas, Goya plasma su firma arañando sobre la capa pictórica fresca o mordiente para sacar el color del fondo, rojizo en el primer caso y ocre claro en el segundo. Estos ejemplos ponen de manifiesto que no resulta extraño en Goya la realización de su firma de forma incisa en sus pinturas.

Asimismo, la grafía de esta firma es idéntica⁶⁷ a la existente en el *Pavo muerto* (Museo del Prado), pintada de color claro como una continuación del toque de luz del ángulo inferior derecho; 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 casos⁶⁸. Igualmente, la «y» presente en la firma estampada por Goya en el retrato de *Gaspar Melchor de Jovellanos* resulta idéntica⁶⁹ a la reproducida en nuestro alabastro.

Además, como se ha comentado con anterioridad, en dos pinturas al óleo de pequeño formato: *La duquesa de Alba y la Beata* y el *Autorretrato*, ambas en el Museo Nacional del Prado, Goya plasma su firma arañando sobre la capa pictórica fresca o mordiente y sacando el color del fondo, ocre claro en el primer caso y rojizo en el segundo. Lo que pone de manifiesto que no resulta extraño en Goya la realización de su firma de forma incisa. También encontramos incisiones de este tipo en otros cuadros de Goya, como es el caso del *El tres de mayo de 1808*, en el que aparecen unas líneas rojas sobre el montículo⁷⁰, conseguidas mediante raspado sobre la pintura en estado mordiente, hasta hacer emerger el color rojo del fondo; estas rayas guardan una gran similitud con los trazos con los que Goya alarga las letras de su firma estampada en el ángulo inferior izquierdo de este alabastro y también con la línea incisa de la mitad inferior que indica la perspectiva del aposento.

Se ha hecho un estudio comparativo de las letras de la firma que aparecen incisas en este cuadro con el vocabulario autógrafo de Goya, incluido en el *Diplomatario*⁷¹ en el que en orden alfabético se reproducen en la caligrafía del pintor los términos que aparecen en sus cartas autógrafas, encontrándose bastantes similitudes.

Para aquellos especialistas que puedan albergar la más mínima duda sobre la autenticidad de esta pintura, apuntamos que, 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*. Realizada con el buril, está incisa en el soporte alabastrino y resulta claramente perceptible al rellenarse con pintura negra, que resalta sus letras, lo que indica que fue ejecutada con anterioridad a las pinceladas aplicadas sobre el suelo, por lo que no puede ponerse en duda su originalidad. 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; igualmente está incisa y cubierta por la pintura que dibuja la sombra del citado pliegue, considerándose propia de igual manera.

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 Barcelona⁷².

Debido a que la placa de alabastro se encuentra arañada para facilitar la adhesión de la pintura superpuesta, tal como se ha indicado anteriormente, es posible dar otra interpretación al símbolo

1775, considerando que el 1 y el 5 corresponden a parte de estos rasguños, que se han rellenado con la pintura negra de la sombra proyectada por el taburete; en tal caso, podríamos reconocer los dos números intermedios como 97 y considerar como momento de realización de este cuadro el año de 1797, que coincidiría cronológicamente con la época de los *Dibujos para Los Caprichos*, relacionados con esta pintura de «Maja y Celestina», que Gassier sitúa en 1797-1798⁷³. Sin embargo, la cifra que reitera el 75, se identifica claramente en la pintura, por lo que se barajarían como posibles ambas fechas.

CONCLUSIONES

El asunto representado en esta obra es abordado por Goya en varias ocasiones en su producción pictórica, tanto en lienzos, como en dibujos, grabados al aguafuerte y en pequeñas pinturas sobre marfil. En todas ellas encontramos recursos plásticos coincidentes entre sí.

La composición reproducida en la pintura aquí estudiada es casi idéntica a la representada en el dibujo a sanguina y en la aguada del Álbum A de Sanlúcar denominados *Capricho 15. Bellos Consejos*, y en el aguafuerte correspondiente.

La vestimenta que luce la joven maja es muy similar a la que exhibe la actriz llamada «La Tirana» en el cuadro pintado por Goya de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y al de otras figuras femeninas reproducidas en algunos dibujos y grabados al aguafuerte de la serie de los *Caprichos* con asuntos de galanteo, en los que aparece con vestidos de amplio escote y talle alto adornados con encajes y puntillas, elaboradas con pinceladas muy similares.

La figura de la vieja celestina guarda muchísima relación con la del *Capricho N° 17. Bien tirada está*. También con las reproducidas en el *Capricho 31. Ruega por ella*, en el dibujo con tinta china a pincel del Álbum B de Madrid, para el *Capricho 16*, en el dibujo preparatorio, *Sueño 19*, del Museo del Prado, en la prueba de estado de la colección Rosenwald y en la plancha *Tal para cual*.

Las reducidas dimensiones de esta pintura no resultan extrañas en la producción artística de Goya, que se recreaba en sus realizaciones sobre miniaturas y pintó numerosos cuadros de pequeño formato, entre los que se encuentra el *Autorretrato* del Museo del Prado, con dimensiones casi idénticas.

Existen soluciones pictóricas y recursos plásticos en nuestra pintura que resultan idénticos a los observados en algunas miniaturas sobre marfil, particularmente en *La maja y la celestina* de la colección de Sir Kenneth Clark y en *Maja y maja sentados* del Nationalmuseum de Estocolmo.

La técnica pictórica empleada por Goya en la realización de este cuadro es el temple graso, determinado por la mezcla de aceite secante y yema de huevo, que sirvieron para aglutinar los pigmentos negro de carbono, negro de vid y minúsculas partículas de pan de oro, sobre todo en el plano oscuro del fondo.

Para el encaje de las figuras dentro de la composición, Goya realiza un dibujo ejecutado con punta metálica, muy similar a los trazos encontrados en muchos de los aguafuertes de la serie de los *Caprichos*, realizados con punta metálica y a punta seca. El grafismo desarrollado y su forma de aplicación, aunque con instrumentos diferentes, se observa también en muchos otros diseños salidos de la mano de Goya.

En el proceso técnico desarrollado en esta pintura se aprecian recursos que nos acercan a la técnica de los grabados.

Consideramos que la firma de Goya que aparece en el ángulo inferior izquierdo es original, con una grafía idéntica a la existente en el *Pavo muerto* del Museo del Prado, siendo, además, la «y» igual a la estampada en la signatura del retrato de *Gaspar Melchor de Jovellanos*.

Todos los estudios y reflexiones argumentadas en el texto de este trabajo demuestran de forma evidente que el estilo, la técnica y la calidad de esta pequeña pintura sobre alabastro se ajusta perfectamente al proceder creativo del pintor aragonés. Por lo que consideramos que se trata de una obra original de Francisco de Goya. Opinión refrendada además por las tres rúbricas que fueron grabadas por el artista en el soporte de alabastro.

NOTAS

1. Tiene unas dimensiones de 18'8 cms. x 15'5 cms.
2. En geología, estrictamente hablando, el alabastro es una variedad cristalina de yeso.
3. Las principales canteras de este tipo se encuentran en Inglaterra, Francia, Italia y España.
4. GUDIOL RICART, José. *Goya. 1746-1828. Biografía, Estudio analítico y catálogo de sus pinturas*. Barcelona: Polígrafa, 1970, vol. I, p. 236.
5. CALVO MANUEL, Ana. *Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Del Serbal, 1997, p. 18.
6. La existencia de canteras de alabastro entre Fuentes de Ebro (Zaragoza) y Albalate del Arzobispo (Teruel) y Calatayud, localidades cercanas a Fuendetodos y Zaragoza, donde nació y vivió parte de su vida Francisco de Goya, justifica la utilización de placas de alabastro para la realización de algunas de sus producciones pictóricas, unido al afán experimentador de Goya, 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.
7. La vestimenta de esta joven Maja es muy similar a la que exhibe la actriz llamada «La Tirana» en el cuadro pintado por Goya de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ambos tienen corte de talle alto, fajín en la cintura, bordados en los hombros y encaje de puntilla en la zona inferior; existiendo también un gran paralelismo en el estrecho y prolongado chal, con largos flecos de seda en sus extremos. Incluso los dos personajes femeninos muestran su cabello peinado en moño alto con una fina cinta que los sujeta, aunque de cabellos rizados en La Tirana y de pelo lacio en nuestra Maja.
8. DE ROJAS, Fernando. *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia, Edición de P. E. Russell, 1991, pp. 85-90.
9. *Ibidem*, p. 87.
10. GUDIOL RICART, José. *Goya. 1746-1828. Biografía...*, vol. I, p. 236, vol. II, pp. 16 y 17.
11. Esta pintura de Barcelona tiene unas dimensiones de 33 x 25 cms.
12. GUDIOL RICART, José. *Goya. 1746-1828. Biografía ...*, pp. 16 y 17.

13. Al parecer, algunos estudiosos ponen en tela de juicio la atribución a Goya que hace José Gudiol de este alabastro que representa a *María junto a Cristo muerto*, que supongo, lo harán basándose en criterios estilísticas observados a partir de una fotografía, que sospecho de no muy buena calidad. Yo no puedo opinar al respecto, ya que no he podido ver la obra directamente, pero mantengo mi postura en relación a que Goya utilizó placas de alabastro para algunas de sus realizaciones pictóricas, por existir varios yacimientos de este material en Aragón, como indico en el texto, agregando su uso al de otros soportes como el cartón, marfil, barro, hojalata, cobre, etc.

14. MENA MARQUÉS, Manuela. *Goya en tiempos de Guerra*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 248, 251,253. Fechado por Gudiol hacia 1805-1812 y por Wilson hacia 1808-1812.

15. 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, p. 248.

16. BROWN, Jonathan y GALASSI, Susan Grace. *Goya's. Last Works*. New York: Frick Collection, 2006, pp. 124, 134 y 135.

17. Tiene unas dimensiones de 25 cms x 23 cms. Ha sido fechado por Gudiol entre 1781 y 1785.

18. GUDIOL RICART, José. *Goya. 1746-1828. Biografía...*, vol. I, p. 265, vol. II, p. 241.

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

20. Fechado por Gassier hacia 1797-1798.

21. También fechado por Gassier entre 1797-1798.

22. CARRETE, Juan. «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.

23. GASSIER, Pierre. *Dibujos de Goya. Estudios para grabados y pinturas*. Barcelona: Noguer, 1975, p. 128.

24. *Ibidem*, p. 546.

25. SCHUSTER, Peter-Klaus y SEIPEL, Wilfried. *Goya. Prophet der Moderne*. Catálogo de exposición. Alte Nationalgalerie Berlin, Berlín: Dumont, 2005, pp. 308-309.

26. BROWN, Jonathan y GALASSI, Susan Grace. *Goya's. Last Works...*, p. 209.

27. LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Goya. Dibujos*. Madrid: Silex Ediciones, 1996, p. 76.

28. CANO CUESTA, Marina. *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1999, p. 122.

29. CARRETE, Juan. «Francisco de Goya. Los Caprichos». En: *Goya. Los Caprichos. Dibujos y Aguafuertes...*

30. *Ibidem*, Capricho 15.

31. Actualmente en colección privada.

32. GASSIER, Pierre. *Todas las pinturas de Goya*. Barcelona: Noguer, 1981, vol. II, pp. 82, 86, 88, 92.

33. *Ibidem*, pp. 30, 32 y 34.

34. MENA MARQUÉS, Manuela. *Goya en tiempos de Guerra...*, pp. 212-214.

35. Consideramos como de pequeño formato, las pinturas propiamente dichas, sin tener en cuenta los bocetos, que por sus propias características son de dimensiones reducidas.

36. MORENO DE LAS HERAS, Margarita. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: El Viso, 1997, p. 202.

37. *Ibidem*, p. 202.

38. Estas incisiones de la firma las realiza Goya con un punzón puntiagudo rascando sobre el óleo fresco o en estado mordiente, que hace aparecer en su grafía el color beige claro de la base.

39. SCHUSTER, Peter-Klaus y SEIPEL, Wilfried. *Goya. Prophet der Moderne*. Catálogo de exposición. Alte Nationalgalerie Berlin. Berlín: Dumont, 2005, pp. 148-149.

40. MORENO DE LAS HERAS, Margarita. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: El Viso, 1997, pp. 210-211.

41. Tiene unas dimensiones casi idénticas al alabastro con *Maja y Celestina* (18'8 x 15'5 cms), objeto de este estudio.

42. GUDIOL RICART, José. *Goya. 1746-1828. Biografía...*, p. 291.

43. SCHUSTER, Peter-Klaus y SEIPEL, Wilfried. *Goya. Prophet...*, pp. 146-147.

44. Al igual que en nuestra *Maja y Celestina* con el apellido inciso sobre el material alabastrino.

45. GASSIER, Pierre. *Todas las pinturas de Goya*. Barcelona: Noguer, 1981, vol. I, pp. 70 y 74. La mayoría de ellas tienen unas medidas de 43 x 31 cms.

46. *Ibidem*, vol. II, p. 36. Todas ellas tienen el mismo tamaño: 38,5 x 29,2 cms.

47. *Ibid.*, vol. II, pp. 40, 44, 48 y 50.

48. Todas ellas tienen las mismas dimensiones, aproximadamente 43 x 31 cms.

49. GASSIER, Pierre. *Todas las pinturas...*, vol. II, pp. 78, 82 y 86.

50. Dado que la pintura que estudiamos está realizada con un solo color, el negro, solamente se ha extraído una micromuestra, a partir de la cual, previa inclusión en resina de metacrilato, se ha preparado la correspondiente estratigrafía.

51. 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.

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

53. La preparación de la clara de huevo para su uso en pintura, bien como barniz, o mezclada con los pigmentos, se hace batiéndola hasta punto de nieve, se deja reposar varias horas, al cabo de las cuales se obtiene un líquido con propiedades adhesivas, que debidamente licuado se puede utilizar como material artístico para determinados fines.

54. Esta incorporación de partículas doradas no debe resultar extraña en Goya, ya que como es bien sabido su padre era dorador y él debía estar muy familiarizado con la técnica del dorado. Estas pizcas doradas parecen provenir del primer barrido que se realiza sobre los panes de oro, ya adheridos en la superficie a dorar, para eliminar los sobrantes, que, por su alto coste, eran recogidos y guardados para un posterior aprovechamiento.

55. La presencia de restos de pan de oro en la masa pictórica proporciona al color resultante mayor brillantez y una tonalidad cálida.

56. 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.

57. Lijado que aparece distribuido por toda la superficie del alabastro como se comprueba observando la obra con luz rasante.

58. Esta primera aguada de color gris se introduce en las rayas producidas por la lija sobre el alabastro, ocasionando un efecto dinámico e insinuante, sobre todo en la pared iluminada de la estancia con el cuadrado de la Virgen de la Paloma.

59. 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 estudio; diseños salidos de la mano de Goya y pertenecientes a los conocidos álbumes, estudios para grabados y pinturas, y dibujos para *los Caprichos*, *los Desastres de la Guerra* y *los Disparates*.

Sirvan de ejemplo los titulados: *Despedida de San Francisco de Borja* (Prado 8), estudio para el cuadro con el mismo título, ejecutado al clarión sobre papel gris azulado (Lafuente Ferrari, 1996), *Muchacha de espaldas asomada a un balcón*, perteneciente al cuaderno pequeño de Sanlúcar (Prado 427), realizado con aguada de tinta china, en el que resulta patente la sutileza de la pincelada y la finura de las líneas del contorno, *Máscara de caricaturas...* (Prado 30), dibujo a pluma de la serie de los Sueños, *Las viejas se salen de risa porque saben que él no lleva un cuarto* (Prado 27), realizado a pluma sepia con aguada de tinta china, este dibujo pertenece a la misma serie de los Sueños y como anota Lafuente Ferrari se trata de la idea previa para el Capricho 5 (*Tal para cual*), *Ruega por ella*, dibujo del álbum B, de Madrid, 25, realizado con tinta china a pincel. Capricho 31, *Sueño. De unos hombres que nos comían* (Prado 20), dibujo a pluma para el Sueño nº 25, *Que viene el coco* (Prado 48), hecho a lápiz rojo o sanguina, diseño para el Capricho nº 3, con el mismo título, *Chitón* (Prado 57), dibujo para el Capricho 28, también a la sanguina, al igual que el titulado *Bien tirada está* (Prado 52), también dibujo para Capricho, *Nadie nos ha visto* (Prado 77), dibujo a la sanguina para la lámina 79 de *los Caprichos*, *El pedante (de todo)* (Prado 481), diseño también a la sanguina que no fue grabado, realizado en el reverso de otro dibujo de asunto parecido, *Que valor!* (Prado 430), dibujo a la sanguina para los Desastres de la Guerra, el nº 7, *Divina Razón. No deges ninguno* (Prado 409). En el que hay unos primeros trazos de encaje, someros y poco perceptibles, que son reforzados con líneas más vigorosas de intensa tinta negra, *Desafío con Rodelas* (Prado 284),

perteneciente a un grupo de escenas de duelos a espada que ocupan una parte al comienzo del cuaderno F, *El cojo y el jorobado bailarín* (Prado 415), que pertenece a los cuadernos o álbumes de dibujos realizados en los años de Burdeos, en concreto al álbum designado por Gassier como «G», ejecutado con lápiz blanco, craso o litográfico. También de los años de Burdeos son los dibujos: *Lego patinando* (Prado 379), realizado con lápiz negro y en el que, al igual que en nuestra pintura, existe una primera puesta en escena mediante líneas muy finas para, posteriormente, proceder al encaje definitivo con trazos más gruesos e intensos. Y el titulado *Viejas Bailando* (Prado 417), ejecutado con lápiz negro (La-fuente Ferrari, 1996).

60. Al igual que ocurre en la escritura, estos trazos, pinacológicamente, podrían considerarse como un rasgo característico de Goya, pues estas mismas líneas tendrían una apariencia diferente cuando fuesen realizados por otra persona; no hay dos pintores que se manifiesten con el mismo rasgo, puesto que todos tienen una forma privativa de mover las herramientas y por ello producen huellas diferentes, en las que quedan marcadas los elementos privativos y constantes que constituyen la pincelada, que son determinativos del carácter personal de cada artista.

61. MONLLAO, R. L. y GUMI CARDONA, J. «Resumen de Pinacología». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 156 (1966), pp. 277-278.

62. GUDIOL RICART, José. *Francisco Goya*. Madrid: Labor, 1974, p. 49.

63. Si esta firma hubiera sido añadida posteriormente por otra mano distinta a la del propio Goya, la persona ejecutora hubiera copiado fielmente alguna de las firmas existentes en otras obras documentadas, no preocupándose de añadir caracteres de originalidad.

64. *La Duquesa de Alba de negro* (1797), óleo sobre lienzo, 210 x 149 cms. New York, The Hispanic Society of America.

65. GUDIOL RICART, José. *Goya. 1746-1828. Biografía...*, vol. III, pp. 458-459. La firma estampada en esta pintura guarda ciertas analogías con la existente en nuestra *Maja y Celestina*, ya que la «G» mayúscula es del mismo tipo en ambos casos y la «o» e «y» minúsculas también guardan algunas semejanzas.

66. *La Duquesa de Alba de blanco* (1795). Óleo sobre lienzo, 194 x 130 cms. Madrid. Fundación Casa de Alba.

67. Hay que tener en cuenta que la firma de Goya en el *Pavo muerto* está pintada con óleo a pincel y la existente en nuestra *Maja y Celestina* está incisa en el material duro del alabastro.

68. MORENO DE LAS HERAS, Margarita. *Goya. Pinturas del Museo del Prado*. Madrid: El Viso, 1997, pp. 275.

69. *Ibidem*, p. 222.

70. MENA MARQUÉS, Manuela. *Goya en tiempos de Guerra*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, p. 23.

71. CANELLASLÓPEZ, Ángel. *Francisco Goya. Diplomatario*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981.

72. GUDIOL RICART, José. *Goya. 1746-1828. Biografía...*, vol. I, p. 236.

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

