



MA. ANTONIA ARGELICH
JÉSICA MARTÍ

Seguidor de Francisco de Goya

La mujer del abanico

© De la edición: Centre d’Art d’Època Moderna (CAEM), de la Universitat de Lleida
© Del texto: los autores
© De las fotografías: los autores

Diseño y maquetación: Iolanda Gòdia (CAEM)

El presente estudio se enmarca en la trayectoria de trabajo académico y científico del Centre d’Art d’Època Moderna (CAEM), creado en el año 2000 por el profesor Ximo Company como un espacio universitario dedicado al análisis técnico, estilístico y material de las obras de arte. Desde su fundación, el CAEM ha desarrollado una metodología propia basada en la investigación interdisciplinar, la reflexión comparativa y la aplicación de técnicas científicas avanzadas. A lo largo de estos años, numerosos profesores, investigadores, especialistas y becarios de I+D+i han contribuido decisivamente al perfeccionamiento de dicha metodología, fortaleciendo un enfoque riguroso que integra la historia del arte, la conservación y el estudio científico del patrimonio pictórico. Su trabajo continuado ha permitido consolidar un modelo de investigación contrastado y reconocido en el ámbito nacional e internacional. Asimismo, este estudio se ha beneficiado de los recursos técnicos y documentales que conforman la infraestructura del CAEM, incluyendo su Fototeca Especializada de alta resolución y el apoyo de su Consejo Asesor Internacional, integrado por más de 150 especialistas de reconocido prestigio. La colaboración y el diálogo constante con esta red internacional constituyen una de las principales fortalezas de nuestro Centro y una garantía de rigor en los análisis y atribuciones. El CAEM forma parte de los Servicios Científico-Técnicos de la Universitat de Lleida, y actúa conforme a los estándares académicos y periciales exigidos en el estudio material de obras de arte.

Declaración de objetividad

De acuerdo con lo preceptuado en el artículo 335.2 de la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil (LEC), el autor de este informe manifiesta, bajo promesa de decir verdad, que para la elaboración de este documento ha actuado y, en su caso, actuará con la mayor objetividad e imparcialidad posible, tomando en consideración todo lo que sea susceptible de causar perjuicio a cualquiera de las partes; que conoce las sanciones en las que podría incurrir si incumpliese su deber como perito; y que no concurren las circunstancias de tacha legal previstas en el artículo 343 de la LEC.

MA. ANTONIA ARGELICH
JÉSICA MARTÍ

Seguidor de Francisco de Goya
La mujer del abanico

Febrero 2026



ÍNDICE

FICHA TÉCNICA	7
AUTOR	7
TÍTULO DE LA OBRA	7
GÉNERO	7
CRONOLOGÍA	7
TÉCNICAS Y MATERIALES	7
SOPORTE	7
SUPERFÍCIE PICTÓRICA.....	9
MEDIDAS	9
ESTADO DE CONSERVACIÓN	10
MARCAS E INSCRIPCIONES.....	10
LUGAR DE CONSERVACIÓN Y PROCEDENCIA ORIGINAL	10
ANÁLISIS TÉCNICOS REALIZADOS	10
FOTOGRAFÍA DIGITAL HD MEDIANTE LUZ DIFUSA REFLEJADA DEL ESPECTRO LUMÍNICO VISIBLE	12
FLUORESCENCIA VISIBLE INDUCIDA POR ULTRAVIOLETA (UVF 365 nm).....	13
FOTOGRAFÍA INFRARROJA CON LUZ TRANSMITIDA (IRT)	18
MICROFOTOGRAFÍA DIGITAL MEDIANTE LUZ DIFUSA REFLEJADA	27
ANÁLISIS TÉCNICO - FORMAL Y ESTILÍSTICO	29
CONCLUSIÓN Y RESUMEN ATRIBUTIVO.....	40
RECOMENDACIONES GENERALES.....	40
RECOMENDACIONES ESPECÍFICAS.....	41
SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA UTILIZADA EN EL PRESENTE ESTUDIO.....	42
CRÉDITOS GENERALES	43
EQUIPOS UTILIZADOS EN EL ESTUDIO DE LA OBRA	44



FICHA TÉCNICA

AUTOR

Seguidor de Francisco de Goya (Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Burdeos, 1828).

TÍTULO DE LA OBRA

La mujer del abanico, (figs. 1 y 2).

GÉNERO

Retrato.

CRONOLOGÍA Y LUGAR DE REALIZACIÓN

Último cuarto del siglo XIX.

TÉCNICA APLICADA

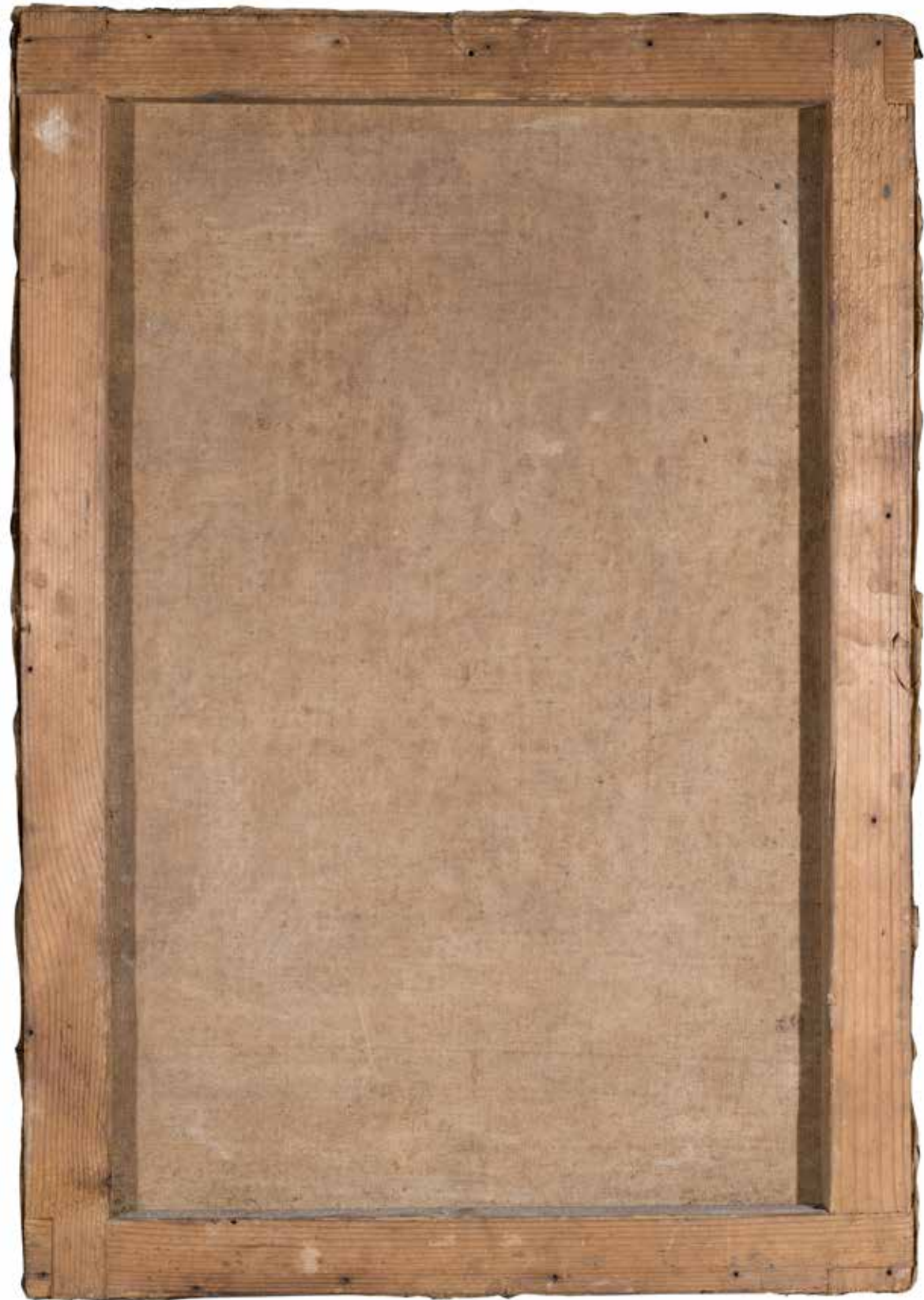
Óleo sobre lienzo.

SOPORTE

La pintura se ejecutó sobre una tela original que posteriormente fue encolada sobre otro lienzo con bastidor (fig. 3). La capa pictórica cubre toda la tela original, que permanece adherida al soporte secundario. Originalmente esta tela no estuvo fijada a ningún bastidor, ni tampoco muestra signos de haber sido recortada. Unos orificios en su superficie indican que debió estar enclavada sobre algún soporte rígido, que sirvió de apoyo durante la concepción de la obra (fig. 4). La trama de esta tela es muy regular y tupida, mostrando una confección industrial. Su trama es de 16 x 16 hilos por cm², hilados en torsión "Z". En cuanto a la tela del reentelado, es de una trama bastante similar en densidad y también hilada en torsión "Z".

Los telares industriales empiezan a utilizarse en la fabricación de lienzos a principios del siglo XIX. Aunque la mayoría de artistas preferían prepararse los lienzos por sí mismos, con los años la comodidad se impuso y en algunas décadas el uso de bastidores industriales se generalizó. Más adelante, hacia el último cuarto del siglo XIX, las telas empezaron a

1. [página anterior] Seguidor de Francisco de Goya, *La mujer del abanico*, 52 x 36'5 cm, óleo sobre lienzo, último cuarto del siglo XIX. Fotografía del anverso de la obra.
© Iolanda Gòdia, CAEM



3



4

venderse con una preparación blanquecina ya aplicada, como la que encontramos en las zonas erosionadas de las esquinas de la superficie pictórica, a base de gesso y cola, para evitar el deshilado de la tela, y sellándola por la cara delantera.

SUPERFICIE PICTÓRICA

La pieza se caracteriza por un tipo de pincelada bastante plana exceptuando las pequeñas pinceladas más empastadas de las luces en el rostro o en la puntilla del escote. Las partes del retrato que corresponden a la vestimenta han sido realizadas con un tipo de pincelada mucho más expresiva y pastosa, de volúmenes cambiantes.

El barniz eclipsa gran parte de la superficie pictórica, tanto por la presencia de varias capas, como por el hecho de que la última de ellas haya sido aplicada a brochazos de manera desigual. Además, el pasmado superficial de algunas partes del barniz crean una superficie opaca y borrosa que dificulta la apreciación de lo que hay debajo a simple vista.

MEDIDAS

52 x 36'5 cm (sin marco).

64 x 49'8 cm (con marco).

2. [página anterior] Seguidor de Francisco de Goya, *La mujer del abanico*, 52 x 36'5 cm, óleo sobre lienzo, último cuarto del siglo XIX. Fotografía del reverso de la obra.
© Iolanda Gòdia, CAEM

3. Detalle de un lateral de la obra, en el que se aprecia la tela original algo descolada de la tela del reentelado.
© Iolanda Gòdia, CAEM

4. Detalle del margen inferior derecho del anverso de la obra. Apreciamos los agujeros con que se enclavó la tela a algún soporte durante su proceso de creación.
© Iolanda Gòdia, CAEM

5. [página siguiente] Imagen en detalle del rostro de la muchacha. Destaca la expresión amable conseguida gracias al brillo de su mirada y el colorido de la piel.
© Iolanda Gòdia, CAEM

ESTADO DE CONSERVACIÓN

La obra se encuentra en buen estado de conservación. No presenta ninguna patología que pueda dañarla a medio plazo. No obstante, se observan gran cantidad de repintes además de un barniz oscurecido que no permite apreciar los tonos originales en todo su esplendor.

MARCAS E INSCRIPCIONES

No presenta marcas o inscripciones, ni con luz visible ni en las demás técnicas fotográficas realizadas bajo distintas bandas del espectro electromagnético con que se ha examinado la pieza.

LUGAR DE CONSERVACIÓN Y PROCEDENCIA ORIGINAL

La obra fue adquirida por un pariente del actual propietario en el mercado secundario de obras de arte, en fecha desconocida. Deviene de un retrato original de Francisco de Goya y Lucientes, *La Femme à l'éventail*, (103 x 84 cm, óleo sobre lienzo, primer cuarto del siglo XIX), conservado en el Museo del Louvre.¹

ANÁLISIS TÉCNICOS REALIZADOS

Hemos realizado diversas fotografías técnicas a la obra, en varias frecuencias del espectro electromagnético, con el objetivo de esclarecer su proceso creativo y su fecha de producción. Las técnicas de análisis fotográfico multibanda son parte de la metodología básica que utilizamos en nuestro centro para el estudio de obras de arte. Su carácter no invasivo ni destructivo hacia la obra las convierte en una herramienta primordial, dejando los análisis químicos para la búsqueda de elementos concretos en última instancia, si fuera necesario.

Del gran abanico que abarcan las diversas técnicas multibanda, hemos seleccionado las más esenciales para un estudio de estas características. A continuación, exponemos las técnicas aplicadas junto con las conclusiones que se han obtenido en cada una de ellas.

¹ Hemos rastreado los inventarios del Marqués de Salamanca, que tuvo la obra original de Goya en posesión, en busca de alguna mención a la existencia de una segunda versión identificable con la obra en estudio, sin éxito. Véase PILLET, CH.; HARO, M.: *Catálogo de la galería de cuadros de la Posesión de Vista-Alegre de propiedad del Excmo. Sr. Marqués de Salamanca*, Madrid, 1865; ÉTIENNE LE ROY, M.; FEBVRE, M. A.: *Catalogue des tableaux anciens des écoles espagnole... composant la M. le Mis. De Salamanca, Vente en son Hotel, à Paris, rue de la Victoire...*, 1867; PILLET, CH. (comis.): *Collection Salamanca, Tableaux anciens des écoles espagnole, itelenne...*, *Vente Hotel Drouot*, París, 1875.





6

6. En este detalle del torso se aprecian las pinceladas cimbreantes que sugieren los pliegues del vaporoso vestido. © Iolanda Gòdia, CAEM



7

7. Obsérvese la mínima expresión de la silla de madera en la oscuridad. © Iolanda Gòdia, CAEM

Fotografía digital HD mediante luz difusa reflejada del espectro lumínico visible (*High Definition photography*)

Como parte del proceso inicial de estudio, documentación y análisis de la obra, hemos realizado diversas fotografías en alta resolución, tanto del anverso como del reverso (figs. 1 y 2),² que nos han permitido estudiarla con todo detalle.

Encontramos un contraste de tipos de pincelada utilizados para crear diferentes tipos de calidades y acabados. El rostro de la retratada muestra un acabado plano, conseguido con pinceladas pequeñas, con las que se muestra una piel tersa y joven (fig. 5). El vestido por su parte, parece encajar sobre ella como una prenda vaporosa, realizado con veladuras de varios tonos grises y azul verdoso en el que a veces se transparenta una capa subyacente de tonalidad marronosa, utilizada para las zonas más cercanas a la piel que quedan sombreadas alrededor de la cintura. La prenda culmina, en su parte superior, con unas pinceladas blancas y expresivas, más pequeñas, cimbreantes y empastadas para simular la puntilla del escote que sube por los hombros, y más ancha y larga, fundiéndose con las capas previas en la manga abullonada y en los mitones blancos (fig. 6). El resultado de esta combinación es un acabado muy expresivo con el que la imagen cobra gran dinamismo, a pesar de la estaticidad de la figura sedente.

La blancura rosácea de la piel de la joven, la puntilla y los mitones, destacan en la obra sobre el tono medio del vestido gris y el oscuro fondo de tonos entre marrón y negro azu-

² Para la obtención de estas fotografías se ha empleado una cámara Nikon D850 adaptada para fotografía multispectral, con objetivo Nikon Nikkor de 50 mm 1:1.8 con filtro X-rite CC1, y una cámara Canon R6 Mark II, con objetivos Canon 24/105 mm 1:4 y Sigma 105 mm 1:2.8 DG Macro HSM. La obra ha sido iluminada mediante dos fuentes de luz continua halógena de 800 W ubicadas a 45° con respecto al plano vertical de la obra. (revisar por Jélica antes de pasar a maqueta).



8

lado. La silla es apenas una expresión borrosa (fig. 7), que con el sombreado cimbreante del fondo que le rodea pierde toda presencia, mientras que las vibraciones más claras de la zona del fondo que envuelve la cabeza hacen destacar la cabellera negra de la mujer y su mirada penetrante también oscura. Este efecto queda acentuado por los refuerzos negros alrededor del cuerpo desde los hombros hacia abajo, con un perfilado negro en la parte derecha de la obra por el exterior, y unas pinceladas negras en la zona del fondo de la izquierda del vestido, que la envuelven (figs. 8 y 9).

Fotografía de fluorescencia visible inducida por ultravioleta (UVF) (*Ultraviolet-induced Visible Fluorescence*)

A través del espectro lumínico de fluorescencia ultravioleta observamos aspectos alusivos a los componentes materiales que conforman la obra (figs. 10 y 11). Esto se debe a la capacidad de cada material de emitir una fluorescencia diferente, que cambia también según su grado de envejecimiento. Así identificamos superposiciones materiales por su diferente comportamiento de excitación fotónica, y conseguimos una primera aproximación al estado de conservación de la superficie pictórica (presencia de repintes, añadidos y barnices, la evaluación de su envejecimiento y fluorescencia de aglutinantes y pigmentos), que nos ayudan a diferenciar las partes originales de la obra para su estudio y análisis de los año-



9

8. La figura queda envuelta por unas pinceladas oscuras serpenteantes, en algunas zonas, como aquí o en la imagen siguiente, que refuerzan el contraste entre el fondo oscuro y la luz que emana de la retratada. © Iolanda Gòdia, CAEM

9. Las manchas negras desiguales realizadas en diagonal, dejan respirar una tonalidad más clara grisácea, con la que empastan visualmente vestido y fondo. © Iolanda Gòdia, CAEM

10. [página siguiente] Seguidor de Francisco de Goya, *La mujer del abanico*, 52 x 36'5 cm, óleo sobre lienzo, último cuarto del siglo XIX. Fotografía del anverso de la obra. © Iolanda Gòdia, CAEM





12

11. [página anterior] Imagen ultravioleta de la obra. La fluorescencia azulada general corresponde a una capa superficial de barniz sintético. © Iolanda Gòdia, CAEM

didados que pueden presentar un *ductus* diferente al del artista creador.³ Nos llama la atención en primer momento, la fluorescencia azulada de una capa superficial semitransparente, que se observa que ha sido aplicada a brochazos y de manera desigual sobre la obra. Se trata de un barniz sintético del que la densidad de su fluorescencia nos informa una antigüedad de al menos 50 años. Sobre este barniz no observamos ningún

³ Para la obtención de la imagen mediante excitación de fluorescencia electromagnética ultravioleta se ha utilizado una lámpara de luz negra con una longitud de onda de 365 nm, combinado con una cámara Nikon D850 adaptada para fotografía multispectral con objetivo Nikkor de 50 mm 1:1.8 y con filtros X-rite CC1 + UV BW 420.



13

12. [página anterior] Detalle de la imagen ultravioleta de la zona de la falda que no ha sido totalmente recubierta por el barniz sintético, mostrando con una fluorescencia más amarillenta un barniz anterior de composición orgánica. © Iolanda Gòdia, CAEM

13. En este detalle con luz ultravioleta se aprecian algunos repintes de pigmentos industriales, como las fluorescencias amarillas de la frente, que se corresponden con blanco de cinc. © Iolanda Gòdia, CAEM



14

14. También encontramos algunas zonas con bastantes reintegraciones en el fondo de la obra, muy claramente visibles como manchas oscuras por debajo del barniz sintético, en la zona de la silla.
© Iolanda Gòdia, CAEM

15. [página siguiente] Imagen ultravioleta de la obra sobre la que se han marcado las zonas que podemos ver claramente repintadas: en verde, aquellos repintes que consideramos del siglo XX; en amarillo, repintes de una restauración más antigua, probablemente de muy a finales del siglo XIX; y delimitadas en color azul, algunas áreas que no podemos afirmar si reaccionan oscuras debido a la desaparición de la capa de barniz o por tratarse de repintes más antiguos algo mimetizados ya con la obra.
© Iolanda Gòdia, CAEM

18

repinte, con lo que concluimos que la obra no ha tenido ningún tipo de intervención desde entonces.

El barniz azulado deja ver en algunas zonas un barnizado anterior más amarillento y opaco, que resulta especialmente visible en la zona de la falda (fig. 12). Dado que es este un tipo de barniz más propio de finales del siglo XIX, podría tratarse del barniz original.

Si observamos la imagen en detalle, se aprecian numerosos repintes con pigmentos industriales sobre el rostro que tienen fluorescencias de diversos tonos, como blanco brillante, violáceo y otras verde azulado (fig. 13). También en el fondo de la obra se aprecian repintes en varias zonas, con esta tonalidad oscurecida (fig. 14).

Con el estudio pormenorizado que permite esta técnica fotográfica, detectamos repintes de distintas épocas, diferenciables con mayor o menor facilidad en la medida en que destacan de la tonalidad azulada que identifica al barniz. Para evidenciar su ubicación hemos realizado esta imagen *mapping* con los diversos hallazgos (fig. 15). Con el color verde se identifican aquellos repintes que se observan claramente y que

por lo tanto datan seguramente del siglo XX. Las áreas marcadas en amarillo identifican repintes que parecen situarse entre los dos barnices o debajo de ellos y, por tanto, son anteriores. Por último, las áreas que hemos delimitado en azul resultan algo dudosas, pues su tonalidad oscura podría deberse a que en ellas el barniz prácticamente está ausente.

Gracias a esta información, concluimos que la obra debió de ser realizada, como muy tarde, hacia el 3er cuarto del siglo XIX.

Fotografía infrarroja con luz transmitida (IRT) (Transmitted Infrared Photography) (IRT Photography)

La siguiente técnica de documentación y análisis implementada para el estudio de nuestra obra ha sido la fotografía en el rango del espectro infrarrojo. Esta técnica aprovecha la baja opacidad de los pigmentos en la pintura, en longitudes de onda cercanas a los 1'8 nm, 2'5 nm y 3 nm, permitiéndonos observar más allá de la superficie de la obra algunos elemen-



15

19

16. Seguidor de Francisco de Goya, *La mujer del abanico*, 52 x 36'5 cm, óleo sobre lienzo, último cuarto del siglo XIX. Fotografía del anverso de la obra.
© Iolanda Gòdia, CAEM



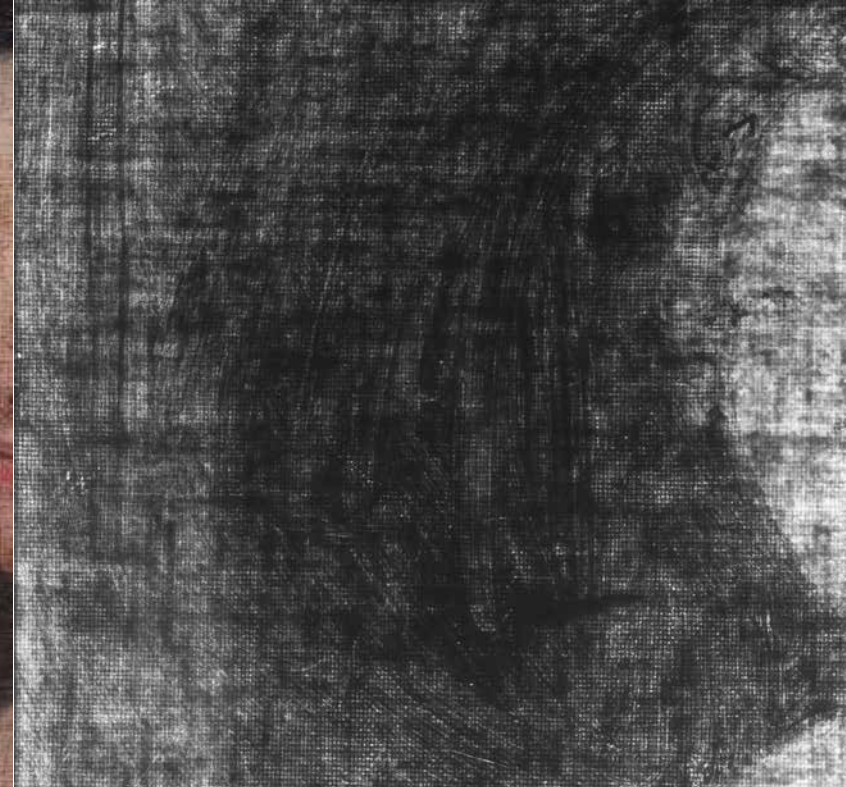
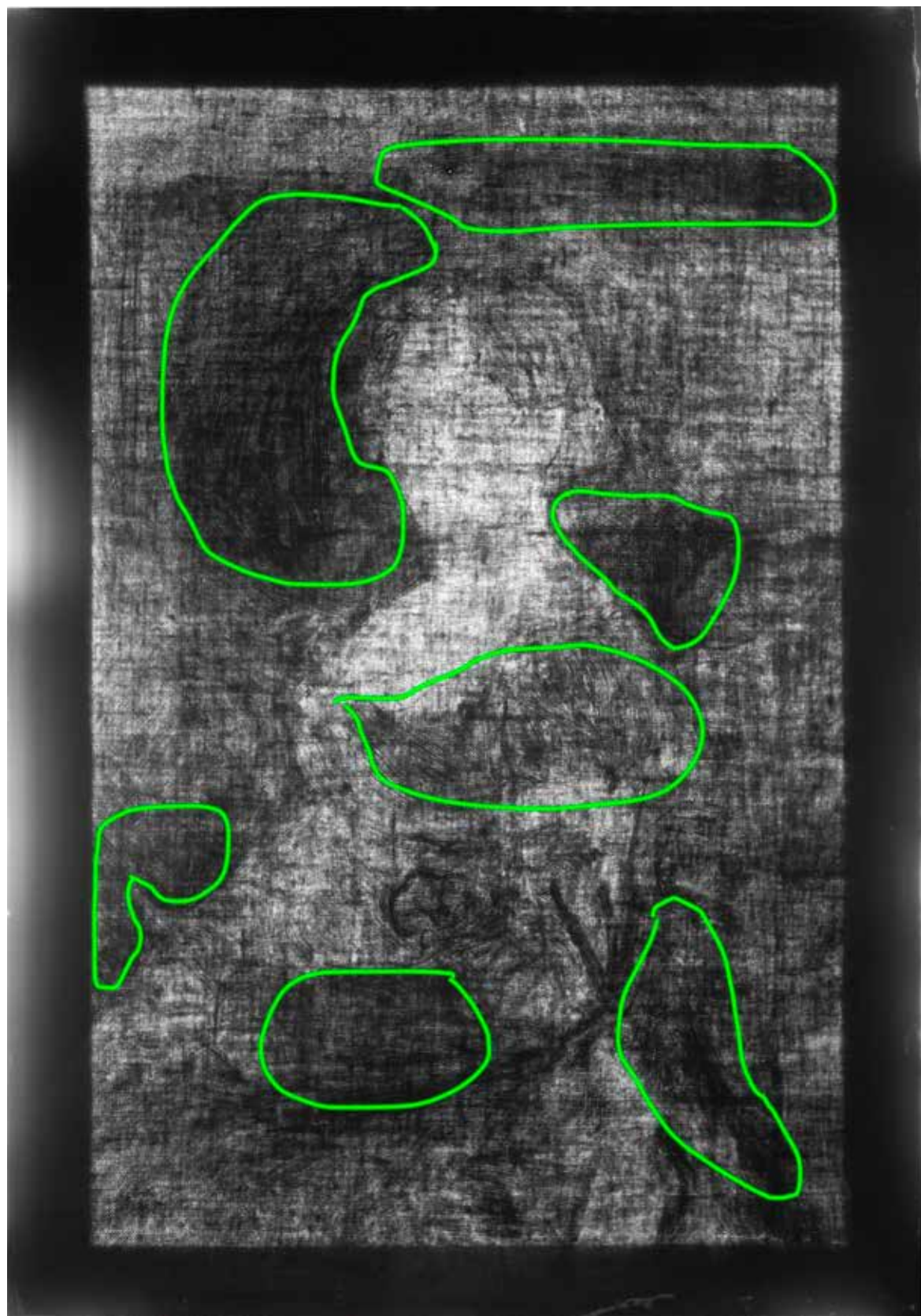
16

17. Imagen IRT de la obra.
© Iolanda Gòdia, CAEM



18. [página siguiente] En esta imagen IRT aparecen delimitadas en verde las áreas oscuras del fondo que no son coincidentes con las zonas que se aprecian oscuras a simple vista.
© Iolanda Gòdia, CAEM

17



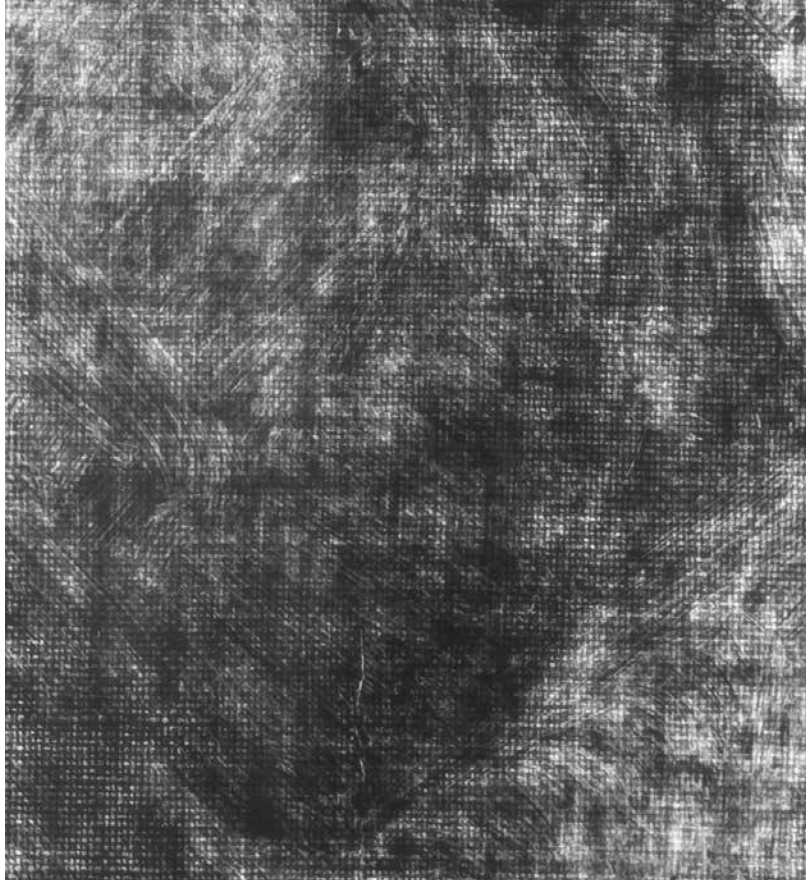
tos minerales, que por su naturaleza rebotan las ondas infrarrojas.⁴ Así observamos si lo hay, el dibujo subyacente (siempre que esté realizado con algún material mineral, como el carboncillo), y otros elementos que forman parte del proceso creativo de la obra. En el caso de la IRT, a diferencia de la convencional IR (Fotografía infrarroja), la fuente de luz procede del reverso de la obra, (figs. 16 y 17).

Advertimos una gran diferencia entre las áreas que vemos sombreadas en el fondo y lo que se percibe en superficie a simple vista. Sobre la imagen IRT (fig. 18), hemos contorneado las áreas de este sombreado general, para que sea más fácil identificarlo. Lo que estamos viendo sombreado en la imagen IRT, es el manchado inicial de la obra, en el que se definen inicialmente las zonas claras y las oscuras del fondo, que ayudarán a resaltar la figura. Si apreciamos en detalle (figs. 19 y 20), vemos que se han realizado con una serie de pinceladas largas e insistentes, que no son apreciables en superficie. Lo que sí vemos en superficie es una capa marrón que aflora a través de los verdes. Ni siquiera este trazo alargado tan oscuro es perceptible. Ocurre lo mismo en las demás zonas (figs. 21 y 22). En la zona del fondo de la parte delantera del vestido vemos algunas áreas marcadas también en negro, sobre las que se han aplicado una serie de pinceladas cruzadas, cubriendo toda la superficie, cuyo trazo tampoco es perceptible en el acabado de la obra.

⁴ Para la obtención de la imagen infrarroja se ha realizado una fotografía digital utilizando una cámara Nikon D850 adaptada para fotografía multiespectral con objetivo Nikkor de 50 mm 1:1.8 con filtro de 900 nm. La obra ha sido iluminada mediante dos fuentes de luz continua halógena de 800 W ubicadas a 45° con respecto al plano vertical de la obra.

19. Detalle del fondo en la zona delantera del rostro.
© Iolanda Gòdia, CAEM

20. Si comparamos este detalle con la imagen anterior, vemos la diferencia de pincelada de la superficie, con esas manchas oscuras diagonales, y la que se ha utilizado para el manchado previo, mucho más vertical e insistente
© Iolanda Gòdia, CAEM



21

22

21. Detalle del fondo en la zona delantera del busto.

© Iolanda Gòdia, CAEM

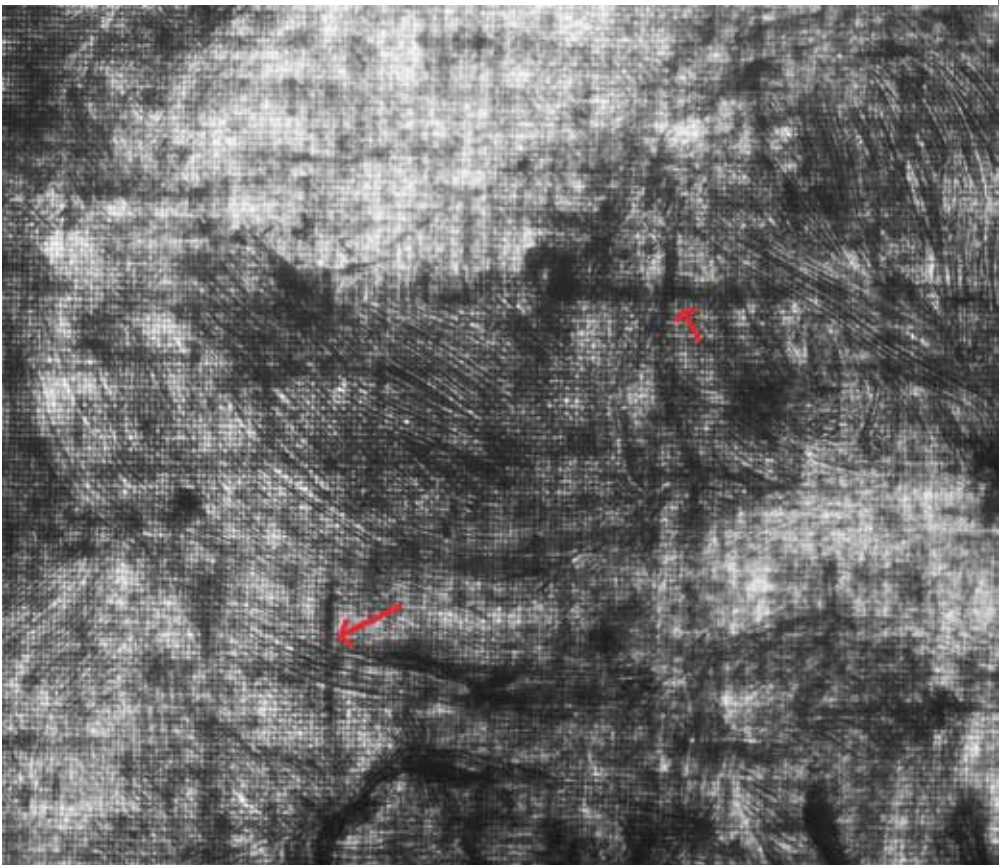
22. Si comparamos este detalle con la imagen anterior, vuelve a ocurrir lo mismo. El tipo de pincelada utilizada durante el proceso de manchado no se corresponde con el acabado superficial, ni se transmite su trama de pinceladas cruzadas.

© Iolanda Gòdia, CAEM

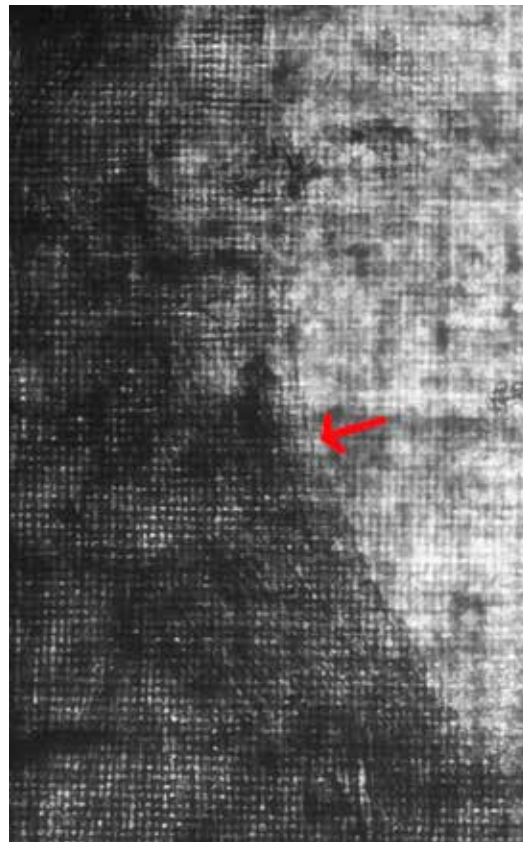
23. En este detalle IRT se indica con flechas algunos puntos de referencia creados durante el proceso de dibujo de la figura.

© Iolanda Gòdia, CAEM

23



24



24



25

Si nos centramos en la figura, hemos encontrado una serie de líneas subyacentes que indican varios puntos de referencia, de proporciones, de encaje general de la figura y direccionalidad de las facciones del rostro. Señalizamos con flechas las líneas de la zona del busto, con las que se ha indicado el eje central de la figura, y los puntos de referencia para la manga del vestido (fig. 23). Como vemos, se trata de un tipo de marcado muy tenue, que parece estar hecho con carboncillo.

También encontramos dos tipos más de dibujo relacionados con la figura femenina: uno más fino con el que se define el contorno y algunos detalles, realizado a carboncillo (fig. 24), y otro realizado con pincel ancho, en negro, que también define formas, como el brazo o algunas angulaciones del vestido (fig. 25).

Los diversos tipos de dibujo rastreados han sido configurados en el siguiente *mapping* (fig. 26). Los recursos utilizados para la creación de la obra son variados: en amarillo hemos indicado aquellas líneas identificadas inequívocamente como líneas de encaje generales de la figura, cuyos ejemplos habíamos visto en la imagen 23. En rojo se ha señalado el rastro de dibujo fino a carbón, que indica contornos y define elementos específicos de la figura, que hemos visto en detalle en la imagen 24. Como podemos ver, este tipo de dibu-

24. En este detalle del rostro en IRT, una flecha indica la ubicación de un trazo de dibujo subyacente que contornea el rostro de la joven.

© Iolanda Gòdia, CAEM

25. En este detalle del brazo izquierdo de la joven, realizado en IRT, se aprecian unas pinceladas gruesas que también forman parte del proceso creativo de la obra.

© Iolanda Gòdia, CAEM

25



jo no se limita solamente al rostro, no obstante, la oscuridad de la figura y el repaso con otras pinceladas superpuestas oscuras, dificultan su apreciación en otras partes de la obra. Por tanto, hemos marcado solamente aquellas zonas en las que se evidencia este tipo de dibujo muy claramente. Y finalmente, en azul se ha señalado el trazo de las pinceladas negras gruesas, que también consideramos que forman parte del proceso creativo antes del acabado, pues tampoco se aprecian por completo en superficie. Este tipo de pincelada gruesa subyacente parece haber sido concebida para aflorar a través de las últimas capas, y reforzar la oscuridad de algunos elementos: el pelo, el área trasera del cuello de la retratada, algunos puntos sombreados del centro del vestido, y el lado externo del brazo más sombreado, junto a la caída oscura de la falda. Reforzando así el contraste oscuro con la parte delantera de torso y rostro, mucho más iluminada, y otorgando también más profundidad a la figura.

Microfotografía digital mediante luz difusa reflejada (*Digital photomicrograph*)

Hemos inspeccionado la obra con microscopio digital polarizado, tanto a 30x como a 200x, observando la superficie de las pinceladas, sus transparencias, y también las partículas de los pigmentos identificados y sus particularidades.⁵

Sobre la preparación blanca de la tela se ha aplicado un tipo de *apresto* marrón que aflora a través de toda la obra. Se aprecia por todo el fondo, y también en zonas sombreadas del cuerpo como el antebrazo derecho de la mujer, y algunas zonas del rostro. A nivel microscópico se aprecia muy bien en el detalle que hemos capturado en la mirada de la mujer (figs. 27 y 28). Por otro lado, en esta imagen también podemos ver el tono rojo grana de una laca sintética que ha sido utilizada para contornear los ojos, dar forma al iris y a las

⁵ Se ha utilizado para ello una lupa digital Dino_LiteEdge®, con una lente polarizada de focal variable entre los 20x los 200x.

26. [página anterior] Este *mapping* de colores sobre la imagen IRT muestra los tres tipos de dibujo realizados durante el proceso creativo y su ubicación: en amarillo, líneas con las que se han establecido proporciones y ubicación concreta de elementos; en rojo, un dibujo fino a carbón con el que se han delimitado algunas formas; y en azul, un dibujo con un pincel grueso con el que se han marcado algunos puntos sombreados y se ha dado forma a algunas áreas en las que prima la oscuridad en superficie.

© Iolanda Gòdia, CAEM
© Jèssica Martí, CAEM

27. Microscopía digital realizada a 31'5x, en la que se aprecia la reverberación de la tonalidad del fondo en el blanco de los ojos. También puede verse el tono rojo grana oscuro con el que se ha dado color al iris y se ha perfilado el contorno del párpado.

© Jèssica Martí, CAEM

28. Microscopía digital del ojo izquierdo de la mujer, realizada a 31'5x.

© Jèssica Martí, CAEM



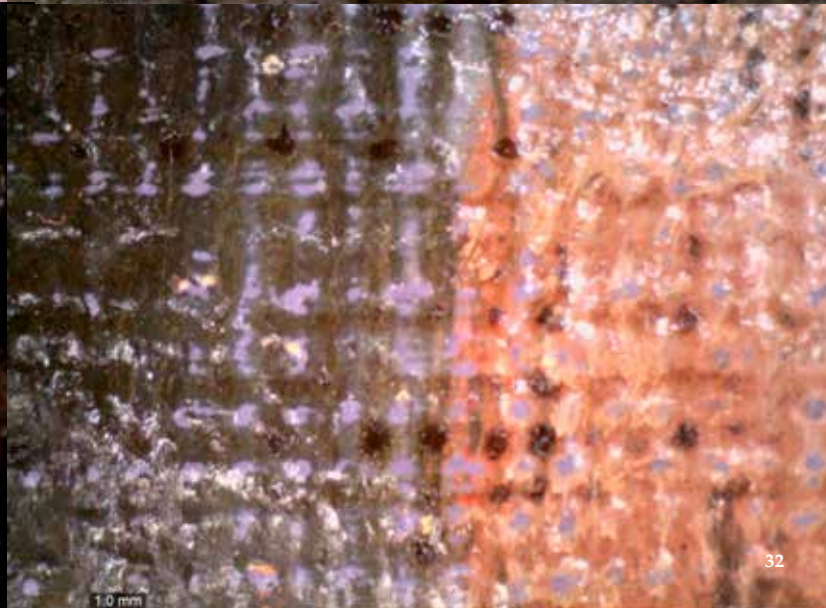
29



30



31



32



33

29. Microscopía digital de los labios de la retratada, realizada a 162'7x. Se aprecia la construcción carnosa con la superposición de varios tipos de rojo, que ayudan a otorgarle volumen.
© Jéssica Martí, CAEM

30. En esta imagen y en la siguiente, observamos varias partes del vestido, en las que la carga de partículas verdes y rojas varían, según la reverberación que se desea conseguir, hacia un tono más verdoso o rosado. Microscopía digital tomada a 162'7x.
© Jéssica Martí, CAEM

31. Microscopía digital del vestido tomada a 162'7x.
© Jéssica Martí, CAEM

32. [página anterior] En este detalle de la zona de la mano izquierda de la retratada, se aprecian unas pinceladas superficiales violáceas aplicadas a pincel seco, simulando una veladura, pero que, como vemos en la imagen siguiente, en realidad no tiene ningún tipo de transparencia, más que el espacio entre áreas pigmentadas y no pigmentadas. Microfotografía tomada a 30'6x.
© Jéssica Martí, CAEM

33. [página anterior] Detalle de la imagen anterior, tomado con microscopio digital a 161'4x.
© Jéssica Martí, CAEM

pupilas. La laca ha sido mezclada con carbón, aportando oscuridad y otorgando profundidad a la mirada.

Los voluminosos labios de la muchacha han adquirido su textura mediante la superposición de materiales: empezando por una capa de bermellón (un rojo más claro), sobre el que se ha colocado una capa de laca que matiza el brillo carnoso y suave (fig. 29).

El vestido de la joven, ejecutado con contrastes de blancos, negros y grises, va derivando en matices hacia un tono u otro, con más carga de negro carbón o blanco de plomo. En algunos puntos también se compone de otros pigmentos que, aplicados en baja proporción, hacen virar ligeramente el tono hacia un rosado o un tono más verdoso (fig. 31).

Y finalmente, aplicado a pincel seco como una falsa veladura, encontramos un pigmento violáceo no identificado, que tiene alguna carga de negro carbón. Este tono lo encontramos aplicado a pincel seco de manera muy suave y poco perceptible sobre la zona de las manos inacabadas, como si se tratara de un reflejo lumínico o de algún tipo de gasa superpuesta. Pero ayuda a la sensación de transparencia y vaporosidad que emana del vestido (figs. 32 y 33).

ANÁLISIS TÉCNICO-FORMAL Y ESTILÍSTICO

Vemos sentada una hermosa joven en perfil de tres cuartos, con las manos en su regazo (fig. 34). El fuerte contraste entre la oscuridad de sus ojos y cabellos y la luminosidad de su tez rosa, irremediamente atrapan la atención del espectador. Una mirada de ojos grandes y despiertos perdida en el horizonte, unas mejillas ruborizadas y unos labios carnosos cerrados, que aunque impasibles, transmiten un semblante levemente risueño, llevan al espectador a preguntarse en qué piensa la retratada.

La joven emerge de la oscuridad irradiando luz. Elegantemente ataviada mientras posa en una silla de madera, sostiene un abanico cerrado. El vestido de seda y gasa estilo imperio está estratégicamente definido, tanto sobre la silla como sobre su cuerpo. La espalda recta y la cabeza firme le otorgan un carácter seguro, mientras que el dinamismo y la sinuosidad del vestido, le otorgan movimiento y vaporosidad a la escena.

La obra en estudio parte, como se ha dicho anteriormente, de una obra original de Goya, que ha sido considerada por muchos historiadores el más bello de sus retratos, por la profundidad y elegancia que desprende, y por la técnica suelta y expresiva que utilizó en su creación (fig. 35).

Así habla de ella Gudiol en su catálogo:

“Muchos retratos de Goya tienen marcado interés por el predominio evidente de una cualidad, de un valor plástico. En otros, hay mayor equivalencia de cualidades, sobresaliendo alguna de ellas e imponiéndose con soberana fuerza. En otros retratos, parece lograrse más igualdad de valores todavía, pero son raros los que, con tal equi-



librio, significan a la vez síntesis suprema y una extraordinaria exaltación de tales valores. Sin duda, una de las obras que tienen pleno derecho a ser juzgadas como tales, es el retrato de dama desconocida, a que ahora nos referimos, una de las magnas joyas del Louvre. La intensidad del volumen corre parejas con la belleza resplandeciente de la carnación. La sutil armonía sólo es igualada aquí, por las refinadas bellezas que el artista logró en la plasmación de calidades. Y todos los primores y delicadezas quedan realzados por la impresión de extraordinaria fuerza que emana del conjunto de la obra. La dama, de gran belleza, abundante en carnes, aunque no gruesa, con esos ojos negros que el tópico adscribe tradicionalmente a la mujer española, era, de por sí, un motivo digno de tal exaltación pictórica. Pero la grandeza de Goya consistió, en este caso, en lograr superar la belleza natural por la sapientísima manera de organizar y jerarquizar su plasmación artística. La situación justa de la figura en el espacio, la degradación tonal, el arabesco de los mechones del cabello, la posición ladeada con el rostro ligeramente vuelto, todo ello estructurado en una composición piramidal de vivos matices, apoyada en un tono neutro, produce un efecto maravilloso. La solidez de modelado identifica calidad táctil y volumen. La fuerza de la forma se incrementa con el brillo de las claras luminosidades".⁶

Incluso en publicaciones más recientes, se sigue ensalzando la belleza de esta obra. Así se refiere a ella Veronique Gerard Powell :

"l'attitude transparente de la simple et très charmante personne dont Goya a fait le sujet d'un de ses plus beaux portraits ... aucune incertitude ne semble possible sur la bonne conduite morale de la jeune femme portraiturée -qui pourrait être Manuela Goicoechea, belle-soeur de Javier Goya dès 1805, plutôt que la cantatrice Lorenza Correa-"⁷.

⁶ GUDIOL, J.: *Goya*, vol. I, Barcelona, 1970, p. 368.

⁷ GERARD POWELL, V.: *Goya, Génie d'avant garde, Le maître et son école* (cat. expo.), Musée des Beaux-Arts, Agen, 2020, p. 102.



35

34. [página anterior] Seguidor de Francisco de Goya, *La mujer del abanico*, 52 x 36'5 cm, óleo sobre lienzo, último cuarto del siglo XIX. Fotografía del anverso de la obra. © Iolanda Gódia, CAEM

35. Francisco de Goya y Lucientes, *La Femme à l'éventail*, 103 x 84 cm, óleo sobre lienzo, primer cuarto del siglo XIX. Musée du Louvre. © 2020 GrandPalaisRmn (Musée du Louvre) / Tony Querrec



36

36. Documento del Arxiu Mas, que registra una copia de la obra del Louvre en una colección de Madrid.
© Arxiu Mas

36a. Detalle de la pintura referenciada en la imagen anterior.
© Arxiu Mas

37. Imagen de una obra similar a la del Louvre, documentada en el Instituto de Patrimonio Cultural Español como obra del siglo XVIII o XIX.
© IPCE, VN-24960_P



36a



37

La obra del Museo del Louvre se ha identificado tradicionalmente con el “Retrato de señora con abanico, medio cuerpo” mencionado en el inventario Brugada con el número 10. En dicho inventario realizado en 1828 tras la muerte de Goya, no se identifica quién es la retratada. La obra pasó de manos de sus herederos (primero Javier Goya y después al hijo de este, Mariano Goya), a la colección del Marqués de Salamanca, quien la vendió en París en 1867, con el número 177. En este inventario se identifica a la obra como “retrato de mujer”, igual que en los siguientes inventarios de venta. Fue adquirida por el coleccionista Alphonse Oudry, y vendida por la familia dos años después -1860- tras la muerte de éste. La obra pasó a manos del coleccionista Kums Édouard, quien finalmente, la vendió al Museo del Louvre en 1898. Actualmente, la obra original es reseñada en el Louvre como probable retrato de Gumersinda Goicochea, nuera de Goya.⁸

Aunque la obra salió de territorio nacional con la venta en París del Marqués de Salamanca, tras de ella ya dejaba un número considerable de copias. En el Arxiu Mas de Barcelona hay una de estas copias documentada fotográficamente que se ubica en una colección particular de Madrid (sin más datos relacionados) (figs. 36 y 36a). Parece tratarse de una copia bastante fiel al original, como también lo es otra versión documentada en el Instituto de Patrimonio Cultural Español (fig. 37). Como la anterior, es esta copia bastante fiel al original, aunque gracias a la calidad de la imagen podemos ver más claramente algunas diferencias, perceptibles sobre todo en la terminación del mechón de pelo que cae ondulado delante de la oreja (fig. 38), o el cambio en el grosor del rostro, siendo mucho más estilizado en la obra de colección desconocida. En la copia los mechones no tienen la misma ondulación, y terminan con un acabado grueso, muy diferente a la ondulante caída de fina terminación de la obra del Louvre, que la insuflan de ese carácter entre realista y expresivo que caracterizan la pieza. También aparece mucho más marcada y fuerte la ceja sobre el ojo izquierdo de la mujer.

Algo que ocurre también en otra copia algo menos fiel, realizada por José Benlliure (Cañamelar, 1855 - Valencia, 1937), (fig. 39). Esta obra reproduce a la original a grandes rasgos,

⁸ Véase la ficha en el catálogo online del Museo del Louvre: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064756>



38

mas no termina de encajar el hermoso trabajo de calidades de Goya, ni de captar la serenidad del rostro original. El ojo derecho de la mujer, demasiado elevado y pequeño, deforma su mirada. El tono del vestido vira hacia el verde oliva y las arrugas de los mitones en el brazo izquierdo quedan un tanto acartonadas. De modo que, aunque el autor logró captar las formas generales, no consiguió transmitir la frescura de la pieza primigenia. Diríase, debido a las afinidades entre la forma tan realzada de la ceja de esta versión y la documentada en el IPCE, que probable este fuere el referente para su realización, y no la obra conservada ahora en el Louvre. De hecho, hemos encontrado en el mercado inglés otra copia (fig. 40) que sigue el mismo lineamiento en cuanto a esa modificación en la mirada. Estas tres últimas versiones son afines entre sí, aunque las dos últimas parecen de menor calidad.

La versión objeto del presente estudio (fig. 41) rezuma la misma elegancia que la del Louvre o la documentada como copia en el Arxiu Mas, aunque el acabado del vestido y de las manos tiene un carácter más abocetado. La mirada mantiene sus proporciones aunque el brillo en los ojos de la nuestra es más vivo y su rostro más dulce. La postura de la muchacha mantiene su elegancia, y el vestido, pese a su esquematización, transmite dinamismo y vaporosidad. No se asemeja a las copias de finales del XIX, como la del mercado inglés o la de José Benlliure, que tienen afinidades con la obra documentada por el IPCE.

38. Detalle del retrato del Louvre (izquierda), y del IPCE (derecha). En ausencia de color, la diferencia en las terminaciones del mechón de pelo delante de la oreja apuntan a que se trata de dos obras diferentes.
© 2020 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Tony Querrec
© IPCE, VN-24960_P



39

40

39. José Benlliure, *Gumsinda Goicoechea*, 105 x 80 cm, óleo sobre lienzo, colección particular.
© Mercado del arte

40. After Francisco de Goya, *Portrait of a Lady with Fan*, 26 x 23 cm, óleo sobre tabla, c. 1850.
© Mercado del arte.

41. [página siguiente] Seguidor de Francisco de Goya, *La mujer del abanico*, 52 x 36'5 cm, óleo sobre lienzo, último cuarto del siglo XIX. Fotografía del anverso de la obra.
© Iolanda Gòdia, CAEM

De hecho, la dinámica del mechón del pelo de delante de la oreja, estrechándose mientras se ondula, la relaciona más directamente con la copia de colección madrileña desconocida documentada en el Arxiu Mas (fig. 42) aunque los labios de la nuestra resultan distintos.

Además de la afinidad estética con el original, existe una afinidad con algunas particularidades de la técnica pictórica de Goya: así lo son las reverberaciones de la tonalidad marrón del fondo, que se asoma a través de la carne, o el uso del negro intenso para el perfilado de la figura en algunas zonas (figs. 43 y 44), aunque no consiga la delicadeza goyesca en la sugerencia de las transparencias de las telas, ni, sobre todo, en el turgente brillo de las carnes. Ello indica que el autor de la obra es un buen pintor que no solamente replica la imagen, sino que parte de la técnica estética de Goya, motivo por el que ha conseguido tan buen resultado. Su retratada transmite una dulce simpatía plena de vivacidad, aunque la falta de amalgamamiento en su materia pictórica demuestre una personalidad claramente distinta de la del maestro de Fuendetodos.

41



42



42. Comparativa en detalle entre la obra del Louvre, la documentada en el Arxiu MAS de colección particular madrileña, y la obra en estudio.
 © 2020 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Tony Querrec
 © Iolanda Gòdia, CAEM
 © Arxiu MAS



43

43. Detalle visible de la obra en estudio en el que se aprecia la transparencia del apresto rojizo que aflora en el antebrazo y algunas zonas del vestido, como es propio en Goya. La imitación de la técnica del maestro aragonés, implica que el autor de esta versión conocía su trabajo en profundidad.
© Iolanda Gòdia, CAEM



44

44. Detalle de la zona del brazo izquierdo de la joven, en el que se aprecia el silueteado en negro a pincel ancho para dar mayor expresividad a la pintura, característico también de Goya. Son estos detalles los que hacen que la obra no haya perdido la esencia de la pieza original, a pesar de su distinto acabado.
© Iolanda Gòdia, CAEM



45

45 y 46. Imágenes del proceso de estudio de la obra: la investigadora Jélica Martí, inspecciona la superficie de la pieza en directo, en las instalaciones del CAEM. © Iolanda Gódia, CAEM

CONCLUSIÓN Y RESUMEN ATRIBUTIVO

Nos encontramos ante una copia de una obra muy valorada por la historiografía artística, realizada a partir de un original de un autor tan fundamental como Francisco de Goya, conservado en una de las pinacotecas más importantes del mundo, el Museo del Louvre. Este hecho, nada menor, confiere a la presente obra un notable valor documental.

Algunos estudiosos han afirmado que Goya no creó escuela y que su influencia se limitó a la existencia de imitadores. Sin embargo, a finales del siglo XIX —momento en el que se sitúa la ejecución de la obra que nos ocupa— su figura fue objeto de un intenso estudio por parte de numerosos pintores modernos, que encontraron en su producción una extraordinaria frescura y una pincelada libre, resuelta y de gran audacia. Del mismo modo que el propio Goya asimiló profundamente la técnica de Velázquez, a quien reconoció como maestro, los artistas modernos incorporaron el estudio de la técnica goyesca como un procedimiento natural dentro de su formación pictórica. Consideramos, por tanto, que esta debió de ser la principal motivación que llevó a este artista anónimo del siglo XIX a realizar la presente obra.

Más allá de su ya señalado valor documental, conviene destacar que nos hallamos ante un retrato con virtudes propias, en el que el creador, lamentablemente desconocido, introduce su propia personalidad para obtener un semblante incluso más amable que el original. Su homenaje a Goya no oculta pues, un talento propio y fresco.

RECOMENDACIONES GENERALES

Para su buen mantenimiento recomendamos que la obra permanezca entre los siguientes parámetros de humedad relativa y temperatura, lo más estable posible: HR alrededor de un 30/40%; y temperatura entre 18°C y 24°C. Evite los focos de luz directos tanto naturales como artificiales, procurando no superar nunca los 150 luxes. Y durante su exposición



46

evite colocarla cerca de fuentes variables de frío o claro (radiadores y/o aires acondicionados), o de zonas de paso de corrientes de aire (puertas y ventanas).

Para su limpieza no aplique ningún producto ni frote la superficie de la pieza, es mejor retirar el polvo mediante un plumero suave de plumas naturales (sin aplicar ningún producto). Ante cualquier duda, diríjase a un especialista.

RECOMENDACIONES ESPECÍFICAS

Aunque la obra se encuentra en un estado de conservación estable a nivel pictórico, sería conveniente al menos, fijarla de nuevo a otra tela, como se hizo en su día, ya que este reentelado ha perdido parcialmente su adherencia, lo que puede generar un deterioro rápido en la obra incluso en condiciones óptimas de almacenamiento.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA UTILIZADA EN EL PRESENTE ESTUDIO

Beruete y Moret, 1916
BERUETE Y MORET, A.: *Goya, retratos*, Madrid 1916.

Gassier, Wilson, 1974
GASSIER, P; WILSON, J.: *Vida y obra de Francisco de Goya*, Barcelona, 1974.

Gerard Powell, 2020
GERARD POWELL, V.: *Goya, Génie d'avant garde, Le maître et son école* (cat. expo.), Musée des Beaux-Arts, Agen, 2020.

Gudiol, 1970
GUDIOL, J.: *Goya*, 4 vols. Barcelona, 1970.

Lafuente Ferrari, 1983
LAFUENTE FERRARI, E. (comis.): *Goya en las colecciones madrileñas* (cat. expo.), Museo Nacional del Prado, Madrid, 1983.

Pillet, Haro 1865
PILLET, CH.; HARO, M.: *Catálogo de la galería de cuadros de la Posesión de Vista-Alegre de propiedad del Excmo. Sr. Marqués de Salamanca*, Madrid, 1865.

Pillet, 1875
PILLET, CH. (comis.): *Collection Salamanca, Tableaux anciens des écoles espagnole, itelenne...*, *Vente Hotel Drouot*, París, 1875.

Portús, 2004
PORTÚS, J.: *El retrato español del Greco a Picasso* (cat. expo.), Museo Nacional del Prado, Madrid, 2004.

Étienne le Roy, Febvre, 1867
ÉTIENNE LE ROY, M.; FEBVRE, M. A.: *Catalogue des tableaux anciens des écoles espagnole... composant la M. le Mis. De Salamanca, Vente en son Hotel, à Paris, rue de la Victoire...*, 1867.

CRÉDITOS GENERALES

AUTORES

. Sra. Jésica Martí Egea. Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Valencia. Máster en Peritaje, Evaluación y Análisis de Obras de Arte por la Universitat de Lleida. Périto forense de obras de arte e Intérprete del Patrimonio reconocido por la Asociación Profesional de Historiadores del Arte (APROHA), N° de socio 0147. Subdirectora e investigadora del CAEM.

. Dra. Mª Antonia Argelich Gutiérrez. Directora del CAEM. Especializada en Arte de Época Moderna.

COLABORACIÓN

. Sra. Iolanda Gòdia. Graduada en Fotografía de Creació Digital por la Universitat Politècnica de Catalunya y experta en técnica analítica multibanda aplicada a las obras de arte del CAEM.

. Sr. Marc Borrás. Licenciado en historia del Arte por la Universitat de Valencia. Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona. Investigador del CAEM.

. Sra. Sara Munsó. Graduada en Comunicación y Periodismo Audiovisual por la Universitat de Lleida. Graduada en Historia del Arte y Gestión del Patrimonio Artístico por la Universitat de Lleida. Investigadora del CAEM.

EQUIPOS UTILIZADOS EN EL ESTUDIO DE LA OBRA

- Cámara Nikon modificada con un objetivo de Nikon Nikkor de 50 mm. Technical Photography Filters Set-Standard.
- Lámparas cálidas.
- Lámpara UV filtrada.
- Lupa Dino-Lite Edge Digital Microscope, con focal variable entre 20 y 200X.
- Lupa binocular Optivisor (DoneganOptical), con lente de 2 y 3'5 aumentos.
- Lupa de mano con luz MagniluxHandle (Luxit), G. W. TL-077.
- Programas informáticos de diseño y manejo de imágenes: Adobe Photoshop CS6, Adobe Illustrator CS6, Adobe InDesign CS6.
- Fototeca digital del CAEM.

ESTUDIO REALIZADO Y CERTIFICADO POR:

Dra. Ma. Antonia Argelich,

Directora del CAEM.

Sr. Jérica Martí,

Graduada en Historia del Arte por la Universitat de València.

Máster en Peritaje, Evaluación y Análisis de Obras de Arte por la Universitat de Lleida.

Perito Forense e Intérprete del Patrimonio reconocido por la Asociación Profesional Española de Historiadores del Arte (APROHA), N° de socio 0147.

Investigadora del CAEM.



CAEM
Centre d'Art
d'Època Moderna
Universitat de Lleida

