



El subjetivismo en la atribución de las obras de arte. La mirada del experto

Historia de un cuadro de Goya y sus vicisitudes

Mercedes Echanove Moret



11

Lección de ingreso Sarrera ikasgaia

REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAIS. COMISIÓN DE ÁLAVA
EUSKALERRIAREN ADISKIDEEN ELKARTEA. ARABAKO SAILA

Edita:

Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.
Comisión de Álava

Euskalerriaren Adiskideen Elkartea
Arabako Saila

Pedro Asúa, 2 - 2º
01008 Vitoria Gasteiz

Patrocina:

La Comisión de Álava de la Real Sociedad
Bascongada de los Amigos del País agradece la
colaboración prestada para esta publicación a:



araba álava
foru aldundia diputación foral

Depósito Legal:

LG G 39-2024

ISBN:

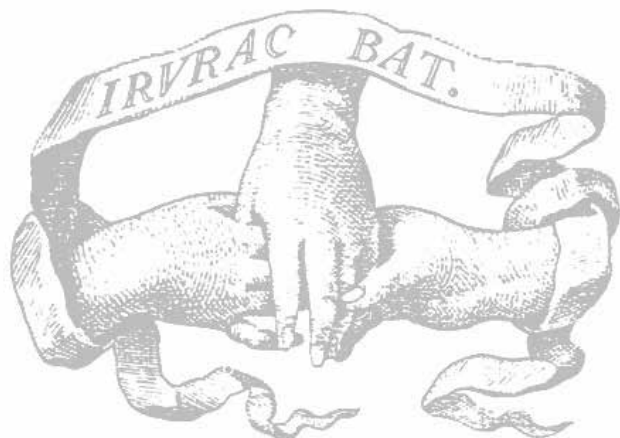
978-84-09-58465-9

Diseño y Maquetación:

EPS Comunicación

Imprime:

EPS Comunicación



Man. Salvador Carmona sculps.

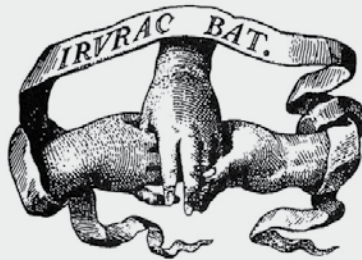
Lección de Ingreso como Amigo de Número
de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País de

Mercedes Echanove Moret

El subjetivismo en la atribución de las obras de arte. La mirada del experto Historia de un cuadro de Goya y sus vicisitudes

Esta lección de ingreso fue presentada
el 29 de junio de 2023
en la Casa de Cultura Ignacio Aldecoa. Sala Cervera
Vitoria-Gasteiz

REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS EUSKALERRIAREN ADISKIDEAK



Man.º Salvador Carreras Gilpi



araba álava
foru aldundia diputación foral

Lección de ingreso como
Sarrera ikasgaia-Adiskide

Mercedes de Echanove

**El subjetivismo en la
la mirada del experto**

Palabras de
Juan Carlos
Amigo de

29 de junio de 2023,

Casa de Cultura Ignacio Aldecoa
Ignacio Aldecoa Kultura Etxe

AMIGOS DEL PAIS. COMISIÓN DE ALAVA EN ELKARTEA. ARABAKO SAILA

Amigo de Número
Numerarioa

ove y Moret

la atribución de las obras de Arte:
to. Historia de un cuadro de Goya y sus vicisitudes

de recepción - Harrera Hitzak

os da Silva

Número de la Comisión de Álava de la Bascongada



19:00 horas; 2023ko ekainaren 29an, 19:00etan

leco. Sala Cervera. Paseo de la Florida 9. Vitoria-Gasteiz

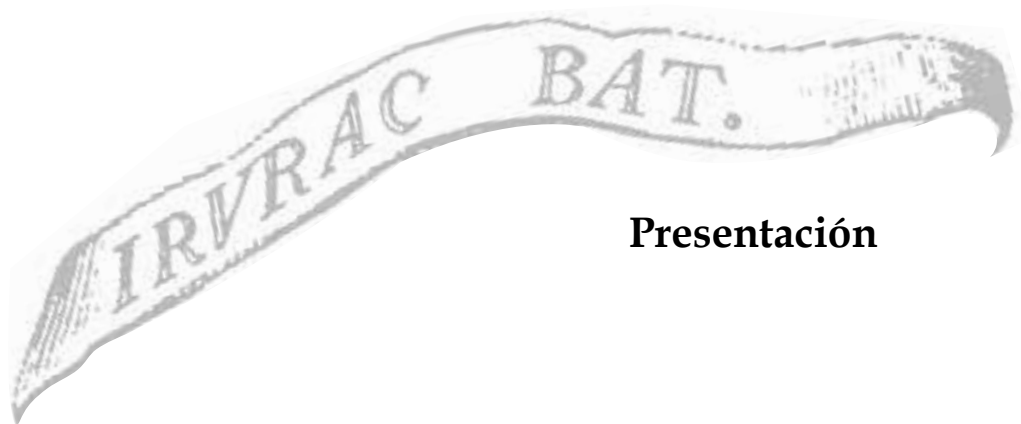
txea. Cervera Aretoa Florida Pasalekua 9. Vitoria-Gasteiz





Índice

Presentación	11
Lección de ingreso de Mercedes Echanove Moret	15
Discurso de recepción	35
Acto de recepción y entrega de credenciales por parte de la Directora Amelia Baldeón y de la presidenta M° Amparo Basterra	43



Presentación

En Vitoria-Gasteiz, día 29 de junio de 2023, en la sala Cervera de la Casa de Cultura Ignacio Aldecoa, tuvo lugar el acto de ingreso como Amiga de Número en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, en la Comisión de Álava, doña Mercedes de Echanove Moret, hasta ese momento Amiga Supernumeraria.

Presidieron el Acto la presidenta de la Comisión de Álava M^a Amparo Basterra y Juan Antonio Zárate, acudiendo varios miembros de la Junta Rectora y otros Amigos de la Comisión de Álava.

Abrió la sesión la presidenta que tras saludar a los asistentes en euskera y castellano llamó a la candidata y al socio de Número, miembro de la Junta Rectora y encargado por ésta de pronunciar el discurso de recepción, Juan Carlos da Silva, para que entraran en la sala y ocuparan sus lugares en la mesa..

La presidenta hizo una breve presentación de la candidata, aludiendo a los lazos familiares de sus antepasados con la Bascongada. Resaltó la importancia de las Lecciones de Ingreso como socios de Número que contribuyen a los fines que desde su nacimiento inspiraron a la Bascongada.

A continuación dio la palabra a la Candidata



**Lección de ingreso de
Mercedes Echanove Moret**

1. EL AUTORRETRATO QUE YA FUE ATRIBUIDO A GOYA POR EL EXPERTO CEFERINO ARAUJO EN 1846

He elegido este tema porque se trata de un cuadro familiar, que lleva años para que sea reconocido como Goya; ya se consideró de su autoría y así consta en el catálogo de la colección realizado en 1846 por Ceferino Araujo, famoso crítico de arte. Además, se le han hecho pruebas científicas y técnicas que avalan su autoría por este pintor.

Existe otro cuadro en el Institute of Arts de Minneapolis, de la misma temática, que hoy día pasa por ser el único original del artista aragonés. Cuando se consideró que era el único original de Goya no se conocía en Madrid el catálogo del Marqués de Remisa. Por otra parte, no se pretende desautorizar la atribución del de Minneapolis ya que pueden ser ambos originales de Goya, dado que este artista, con frecuencia, hacía réplicas de algunos de sus cuadros.

El autorretrato de Goya de la colección del marqués de Remisa se pintó en 1820, según consta en la dedicatoria al pie de la pintura donde el artista se lo dedica al médico que le curó y le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad.

La colección que el Marqués de Remisa exhibía en su casa-palacio de Oñate, en la calle Arenal de Madrid - reunía un número importante de cuadros (337 cuadros catalogados en la testamentaria) incluyendo las firmas más reconocidas de la pintura mundial: Velázquez, Zurbarán, Ribera, Morales, Murillo, Alonso Cano y Goya. Además, de la pintura mundial: Durero, Rembrandt, Tiziano, Teniers, Carduccio, Rubens y valiosas tablas flamencas entre otros. Es absurdo pensar que Remisa comprase una copia estando aconsejado por Ceferino Araujo famoso crítico de arte que era, además, el autor del catálogo. El catálogo, en pergamino y tapas de piel repujada que se conserva en la familia, da un número a cada cuadro y su autoría. Hay algunas obras de escuela, pero ninguna copia. La obra que nos ocupa viene catalogado en el inventario con el número 210 y consta como original de Goya sin género de dudas. Ceferino Araujo, dada la cercanía de las fechas entre 1820 que se pintó el cuadro y 1846 que se terminó el catálogo, sabía con toda seguridad los detalles de la compra, autoría y precio. Hacía tan solo 18 años que había muerto Goya, el 16 de abril de 1828.

Por otra parte, Goya no era tan valorado en su tiempo como para comprar una copia; en el inventario, el cuadro de Goya se valora en 2.000 reales de vellón mientras la *Purísima Concepción*, de la Escuela de Murillo que viene a continuación con el número 211 se valora en 5.000.

El cuadro nunca ha salido de la familia por lo que su trayectoria es impecable.

Todos los cuadros de la colección llevan el número del inventario y las iniciales M. de R.

El cuadro se exhibió en el Museo de Bellas Artes de Álava en noviembre de 2010.

2. BREVE SEMBLANZA DE DON GASPAR DE REMISA

Abro un paréntesis para hacer una breve semblanza del Marqués de Remisa. Su biógrafo José María Ramón de San Pedro en su libro *Banqueros Románticos catalanes* escribe prolijamente sobre las actividades financieras del marqués, pero yo me voy a referir a los datos menos conocidos de su biografía, sin obviar, su iniciativa y participación en distintos ámbitos de la economía.

Vicente López pintó un retrato del marqués de Remisa que se conserva en el Museo de Arte Romántico de Madrid, así como la mesa que aparece en el cuadro.

Don Gaspar de Remisa y Miarons (1784-1847) nació en Sant Hipolit de Voltregá donde padres y abuelos figuran invariablemente como *hacendados*. Al incoarse en 1835 su expediente de nobleza, sus padres, abuelos y bisabuelos resultaron ser *hijosdalgos* (sin mezcla de villanos ni roce o parentesco con moros, herejes ni conversos) y tener de antiguo derecho a escudo de armas. En 1835 recibió los títulos de vizconde de Casa Sanz y marqués de Casa Remisa, cambiado por el de marqués de Remisa en 1840.

Se había forjado como comerciante a la sombra de su padre al menos desde 1800 y solían operar bajo la razón *Remisa e hijo*. Juntos habían surtido al ayuntamiento de Barcelona desde comienzos del siglo XIX y a partir de 1807 también a la Dirección General de Provisiones; se habían interesado en fletes para América, concedían pequeños préstamos y mantenían una actividad notable aun sospechando que nunca cobrarían algunas de las deudas que se les iban acumulando. Tenían un estimable patrimonio inmobiliario en Barcelona compuesto por varias tierras y edificaciones, además de la céntrica casa que Félix Remisa habitaba al morir en la capital catalana.

A finales de 1823 se estableció en Madrid y es probable que ya nunca volviera a residir en Cataluña.

Un año antes, el 12 de julio de 1822 se casó con Mariana Teresa Rafo Tolosa. De este matrimonio nacieron dos hijas. La mayor,

María de los Dolores, contrajo matrimonio con Jesús Muñoz, hermano del consorte de la Reina María Cristina. La segunda, M^a Concepción, se casó con Segismundo Moret y Quintana destacado político, literato y hacendista. La obra en estudio se ha conservado en esta rama familiar de la hija menor a través de varias generaciones.

Remisa hizo fortuna como asentista del ejército, socio del Marqués de Salamanca y empresario de obras públicas como la del Canal de Castilla cuya concesión tomó como socio mayoritario.

Una Real Orden de 17 de agosto de 1826 le nombró director General del Real Tesoro y del Real Giro. Proclamó que deseaba *quedar libre de toda especulación mercantil que pudiera ser incompatible con su carácter público* y puso empeño en justificar la limpieza de su propiedad personal mientras fue director del real Tesoro. Como su cargo oficial va a impedirle prestar al negocio toda la atención nombra a Buenaventura Carlos Aribau apoderado general.

Cabría extenderse sobre las actividades financieras de Remisa por lo que paso a enumerar algunas: presidente de la Comisión de presupuestos del Consejo de Su Majestad en el Supremo de Hacienda, intendente de la Casa Real; banquero famoso, fundador y presidente del Banco de Isabel II, contratista de obras públicas notables y de las minas de Guadalcanal, arrendatario de las de Riotinto y los ferrocarriles Alar del Rey, Santander, Madrid-Aranjuez, asesor financiero del Reino de Nápoles. Fue condecorado en sus máximos grados como caballero de las Órdenes de Carlos III, Isabel la Católica y Francisco I de Nápoles. Asimismo, fue un mecenas generoso de artistas y literatos, presidente desde un principio hasta su muerte del Liceo Artístico Literario de Madrid y de la Real Academia de San Fernando.

Fernando VII a su muerte dejó una heredera, Isabel II con tres años. Fue regente la Reina María Cristina, que al término de su regencia tuvo que expatriarse.

Cuando la Reina María Cristina regresó de su exilio en 1844 se hizo público su matrimonio con Fernando Muñoz, hijo de

una estanquera de Tarancón y adoptaron el título de Duques de Riansares.

El Marqués de Remisa tuvo mucha relación y amistad con la reina. El aristócrata dominaba el francés y hablaba con soltura el italiano. La reina gobernadora le escribía habitualmente en italiano. Los Duques de Riansares tenían una especial amistad con los Marqueses de Remisa, habituales concurrentes del animado Palacio de las Rejas. Allí surgió por iniciativa de María Cristina el enlace de la hija mayor de Remisa con un hermano del Duque de Riansares.

Vida social del Marques de Remisa.

Entre sus amistades hay que destacar a Jaime Balmes (1810-1848), paisano suyo y sacerdote, filósofo reconocido y literato de gran valía intelectual, que encargó a la banca de Remisa la gestión de sus intereses.



El marqués tenía buen corazón. En sus propiedades la pobreza vergonzante era desconocida y le afectaba mucho la que abundaba entonces en Madrid y procuraba remediarla con generosidad. Por eso, al comentar su muerte todos los periódicos de la Corte pudieron decir con justicia cosas parecidas a las que publico el Heraldo de fecha 30 de noviembre de 1847:

No será solo la familia del Marques de Remisa la que llora su muerte; los muchos desgraciados, cuyas miserias remediaba con mano dadivosa, rendirán también su tributo de lágrimas a la memoria del banquero de quien nunca un desvalido se separó desconsolado.

3. AUTORRETRATO DE GOYA ENFERMO, ASISTIDO POR SU MÉDICO ARRIETA Y DEDICADO AL MISMO EN 1820, DE LA COLECCIÓN REMISA

Goya, muy enfermo, es asistido por su médico Arrieta que le da de beber una medicina. El pintor, agradecido, realiza el cuadro que le dedica en 1820: *Goya agradecido a su amigo Arrieta por el acierto y esmero con que le salvo la vida en su aguda y peligrosa enfermedad padecida a fines del año 1819 a los 73 de su edad. Lo pinto en 1820.*

Existe otro cuadro casi idéntico que pasa hoy por ser el único original de Goya en el Institute of Arts de Minneapolis. Este ejemplar aparece tardíamente a raíz de la exposición de 1928 realizada para conmemorar el centenario de la muerte del artista aragonés. En la reseña de la exposición se dice que el historiador del arte August L. Mayer creé que el que se expone es el original. El de la colección Remisa es el primero del que hay noticia, aunque no pública, en el catálogo de la colección Remisa redactado por Ceferino Araujo que lo atribuye sin género de duda a Goya. El catálogo está firmado y fechado por Araujo en Madrid, el 5 de mayo de 1846, el año anterior a la muerte del coleccionista. Como hemos dicho, Ceferino Araujo, notable crítico de arte e historia-

dor, que tiene un tratado sobre Goya, asesoraba al marqués de Remisa en sus adquisiciones y la contundencia con que afirma que la obra es de Goya, proviene de que conocía todos los detalles de la adquisición. La proximidad de las fechas, ya que habían transcurrido solo dieciocho años entre 1846 que se terminó el catálogo y la muerte de Goya en 1828, hace aún más fiable la opinión de Araujo.

Por otra parte, hay que considerar lo reducido de los medios artísticos y del coleccionismo en el Madrid de entonces. Según el Censo de Floridablanca de 1787 toda la provincia de Madrid contaba con 290.699 habitantes y en 1857 con 475.785. Álava en 2022 contaba con 334.412 y Vitoria con 253.672. Con toda seguridad, Araujo debía moverse con conocimiento en todos los medios relacionados con el arte y el propio Remisa, académico de San Fernando desde 1828, pudo conocer personalmente a Goya o a su hijo Javier. Por añadidura es de suponer que, sí Araujo medió, tendría interés en proporcionar a su cliente un original y no una copia, ya que Goya era un autor contemporáneo y no muy valorado todavía.

Cuando el ejemplar de Minneapolis apareció en la exposición conmemorativa de 1928 y se atribuyó a Goya no se conocía ni el cuadro de Remisa conservado en la familia, ni el catálogo de Araujo. El catálogo estaba en poder de la hija mayor de Remisa, M^a Dolores, que vivió siempre en Tarancón y en Moral de Calatrava. Cuando se extinguió esta rama, hacía 1960 el señor García Espinosa, viudo de la última descendiente, D^a Francisca Muñoz Remisa, entregó el catálogo a Don Julián Moret y del Arroyo, descendiente mayor de la rama de la hija menor, junto con el misal y otros recuerdos. Don Julián y la rama Moret residían en Madrid y desconocían la existencia del catálogo. Es decir, todo lo que los expertos dijeron del cuadro de Minneapolis y la referencia a que el pintor Asensio Juliá (1760?-1832) hizo dos copias ha sido sin conocer el catálogo, ni el cuadro (salvo Beruete que era pariente y conocía esta obra, pero desconocía el Catálogo y recoge la información deformada que existía desde Carderera), como luego diré.

En efecto, de haberse conocido la atribución de Ceferino Araujo en el catálogo seguramente lo hubiesen considerado original de Goya, y es que, como se ha comprobado recientemente, el pintor hacía en ocasiones réplicas de sus cuadros. No se trata de atacar la autoría del de Minneapolis. Goya pudo pintar una réplica para entregar el cuadro al médico y quedarse él con un recuerdo de su grave enfermedad. El profesor Tabar ha publicado recientemente en la revista *Ars Magazine* dos cuadros de Goya que son replicas: *El sacrificio a Pan y Vesta*

Por otra parte, pensamos que una copia debe ser exacta y en este caso hay diferencias. En el de Minneapolis solo aparece un botón en la chaqueta de Goya. La mirada de Arrieta y sus facciones difieren. En el de Remisa se ve mejor el libro...

En cuanto al equivocado generado a partir de Valentín Carderera (1796-1880), que ha dado lugar a la afirmación de Beruete de que el cuadro de Remisa es una copia de Juliá, repetimos que Carderera no hubiese considerado que el cuadro Remisa es una copia de Juliá de haber conocido el catálogo de Ceferino Araujo.

En 1820, cuando se pintó el cuadro que nos ocupa, Goya, ya mayor, estaba retirado en la Quinta del Sordo y no tenía taller, por lo que atribuir dos copias a Juliá es ignorar como vivía Goya en esos años. María Teresa Rodríguez-Torres, historiadora de arte, dice que aquellos años Goya, ya mayor, no tenía taller ni discípulo alguno.

En 1870 Valentín Carderera, historiador, erudito en temas de arte y coleccionista de obras de Goya, se ocupa de esta composición. Se equivoca en las fechas cuando escribe: *Por los años 1815-16* (error ya que el cuadro está fechado en 1820) *se admiró en la exposición de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, un lienzo notable, en que Goya aparecía postrado en su lecho, casi espirante, en el momento que el medico Arrieta con el vaso en la mano, le obligaba a tragar una porción que muy pronto le restituyo la vida. Recordamos aquella exposición artística y aquel lienzo con medias figuras de tamaño natural, que llamó la atención de todos por la semejanza y expresión de ambos personajes, por la espontaneidad del pincel y por el efecto vaporoso de la*

escena, sin grandes alardes de claro – oscuro... En nota a pie de página y refiriéndose al retrato de la Academia, Carderera añade:

De este bello estudio existen dos copias, una de ellas en el Museo, que sospechamos que fue ejecutada por el malogrado Alenza, y otras dos del cuadro representando al médico y al pintor, y las consideramos como hechas en el mismo estudio de Goya por su casi único discípulo Sr Juliá.

Carderera no conocía la atribución que hace Araujo del cuadro de Remisa como original de Goya.

El profesor Don Fernando Tabar Anitua, catedrático de Historia del Arte, ha investigado como ese “consideramos” de Carderera se convierte en el “consta asimismo” de Beruete citando a Carderera en una conferencia a propósito de la obra. *Consta así mismo*, dice Beruete que el *casi único discípulo de Goya entonces, Juliá, hizo de él dos copias en el mismo estudio de Goya* y haciendo referencia al cuadro de Remisa dice: *una de las dos copias de Juliá, que tiene, a más de su mérito artístico, el interés de darnos a conocer esta curiosa composición, se conserva en posesión de D. Lorenzo Moret y Remisa....*”. Hay que recalcar que aunque Beruete conoció el cuadro de Remisa por parentesco, no conocía el catálogo, ni por tanto la atribución sin género de duda que Araujo hace a Goya.

A pesar de que el cuadro ya estaba inventariado como Goya en el inventario de la colección y que no conocieron el catálogo los que lo atribuyeron a Juliá. A pesar del equivoco entre el “consideramos” de Carderera que Beruete cambia en “consta así mismo”; a pesar de las pruebas técnicas, en especial la de Icono, que dice sin decir *sin ninguna intención atributiva* que técnicamente el cuadro es de Goya, y señala que la ejecución pictórica tiene *una factura suelta que denota una gran maestría*; a pesar de todo, solo puede ser considerado Goya si la mirada del experto lo atribuye a este autor.

Hay dos expertas reconocidas: Manuela Mena Marqués, ya jubilada, pero asesora del Museo Goya de Zaragoza y Juliet Wilson Bareau. Lógicamente existen otros expertos pero que no son considerados para atribuir una obra a Goya.

Manuela Mena fue jefa de Conservación de pintura del Siglo XVIII y Goya desde 2001 en el Museo Nacional del Prado. Juliet Wilson Bareau, de 87 años, es una crítica de arte especializada principalmente en Goya y Manet. Manuela Mena ha propuesto la descatalogación de algunos cuadros de Goya como *El coloso*. Por lo general, ante una atribución a Goya de un cuadro las dos opinan lo mismo.

4. PRUEBAS QUE SE HAN REALIZADO AL CUADRO DE LA COLECCIÓN REMISA

A) Maria Teresa Rodríguez-Torres, licenciada en farmacia e historia del Arte, especialista en el tema de Goya, encargó un examen al Instituto del Patrimonio Histórico Español y a Artelab para el análisis de las muestras. Se realizó también un examen radiográfico en que destaca la gran proporción de albayalde en la imprimación lo que es típico de la obra de Goya. En la radiografía, ella cree ver un arrepentimiento a pesar del albayalde, pero la empresa Icono lo ha descartado.

Señala María Teresa Rodríguez-Torres que tanto la técnica como los pigmentos se corresponden a la segunda mitad del siglo XVIII y primer cuarto del siglo XIX.

En cuanto a la afirmación de Valentín Carderera que existen dos copias del cuadro y *las consideramos como hechas en el mismo estudio de Goya por su casi único discípulo Sr. Juliá*, señala María Teresa Rodríguez-Torres que *desde 1818 al menos tenemos constancia de que Goya ya no trabajaba para particulares por lo que es altamente improbable que tuviera un estudio...* En 1819 compra la Quinta del Sordo y se traslada a vivir en ella, ya mayor y con escasos recursos económicos. Esta finca estaba situada entonces en las afueras de Madrid y, según noticias procedentes de su venta, tanto Javier como Mariano Goya habrían conservado la habitación y lugar de trabajo del artista, como se encontraba antes de su muerte, sin que se hable, en ningún momento de estudio o taller establecido.

B) Estudio técnico de Artelab

En 2014 se encargó a Artelab otro estudio técnico con radiografía y estudio de materiales, cuyos resultados corroboran y no difieren nada a los del estudio técnico que María Teresa Rodríguez-Torres encargó a esta empresa varios años antes. Coinciden en recomendar que se contrasten las características materiales y técnicas observadas, con la obra de Francisco de Goya. María Teresa Rodríguez-Torres aconseja que se confronte esta obra con la de Minneapolis.

C) Restauración realizada por Marete Goded Cabello.

Analiza en primer lugar la capa de preparación que es muy fina de color rojizo compuesta por **albayaalde**, tierra roja, carbonato cálcico y aceite de lino. Su estado es en general bastante bueno.

Respecto a la capa pictórica, se trata de una capa de pintura también muy fina y delicada utilizando los pigmentos diluidos al antojo del pintor. Casi exclusivamente nos encontramos con bermellón, blanco de plomo, negro de huesos, ocre amarillo y **albayaalde**. En algunas zonas, la capa es tan fina, que es casi transparente, dejando ver **intencionadamente** la capa rojiza de la preparación (al decir intencionadamente, se está refiriendo a un autor que se guía por su propia inspiración y no a alguien que copia la obra).

En las observaciones técnicas dice: *“Pero, no solo se ve debido a la trama, sino que el pintor, **intencionadamente**, crea el efecto deseado, sobre todo, en rostro y manos, dejando de fondo de las carnaduras este tono rojizo y dando unas simples pinceladas más cargadas de **blanco de plomo** y más empastadas, para las zonas de luces”*.

En la capa pictórica casi exclusivamente nos encontramos con bermellón, blanco de plomo, negros de huesos, ocre amarillo y **albayaalde** que son los pigmentos que utiliza Goya en sus obras.

D) Estudio de Icono.

Empresa dedicada a la restauración y estudio técnico de pintura de caballete.

En fecha muy reciente, 28 de abril de 2022 se ha llevado a cabo un estudio técnico de la obra por la empresa Icono, pionera en cuanto a los medios de estudio que utiliza y experta en el estudio de obras de Goya que han analizado con anterioridad:

Como técnicas e instrumental utilizado en los procesos analíticos es de señalar que: para el examen y estudio de las muestras pictóricas y de fibras de madera y textiles se utilizó un microscopio metalográfico polarizador Olympus BX51M, con cabezal tri ocular y aumentos de 100X a 500X, así como un microscopio de luz transmitida polarizador Olympus BX51 con cabeza triocular y aumentos de 100X a 1000X. A este aparato se encuentra conectado un iluminador por epi-fluorescencia ultravioleta. Las muestras se tomaron directamente de la obra utilizando lupa binocular y, previa a su montaje en resina de poliéster, se observaron con el microscopio a bajos aumentos.

Sigue un relato pormenorizado de como llevaron a cabo el estudio de los pigmentos.

La preparación es de color anaranjado rosado y compuesta de **blanco de plomo (albaya)**. Se trata de una capa preparatoria habitualmente utilizada durante el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX y comúnmente detectada en obras de Francisco de Goya, tanto de cronología avanzada como por ejemplo en la *Familia de Carlos IV* y sus bocetos preparatorios, como en tempranas, como en el caso del *San Antonio con el Niño*, en colección particular. La irregularidad al aplicar tal capa preparatoria, sin nivelarla mediante raspado o lijado es una característica habitual de las preparaciones de Goya, lo que produce imágenes radiográficas confusas e irregulares. Un buen ejemplo de esta particularidad se ha documentado en el retrato de *Fernando VII, a caballo*, de la Real Academia de San Fernando.

La ejecución pictórica es simple y directa **con una factura suelta que denota una gran maestría**; el artista trabaja siempre en una capa de pintura o a lo máximo dos, aplicando la mezcla de color ajustada con precisión. **La frescura y rapidez de la factura** se pone de manifiesto en la aplicación de pinceladas **sobre capas de pintura aún fresca** (wet in wet).

Tanto la radiografía como la imagen infrarroja no muestran correcciones o pentimentos (se refiere a arrepentimientos, cuando el autor pinta por ejemplo una posición de la cabeza y luego se arrepiente y coloca, al realizar la pintura, el giro de la cabeza en otra posición). En el informe de María Teresa Rodríguez-Torres dice que se aprecia un arrepentimiento refiriéndose al examen radiográfico: *“en el fondo se adivina otra figura que refiriéndose al examen radiográfico: en el fondo se adivina otra figura que no aparece en la superficie pictórica y que pudiera tratarse de un cambio de posición de la cabeza, que totalmente en sombra, asoma en el lateral derecho, a la altura de la mano izquierda de Arrieta.*

Como se ha visto en todas las pruebas realizadas Goya utiliza gran cantidad de blanco de plomo o albayalde y esa capa impide que la radiografía detecte cambios o arrepentimientos; no obstante, María Teresa Rodríguez-Torres cree que puede existir uno en el cambio de posición de la cabeza.

El esquema compositivo coincide con exactitud con la versión de la misma obra existente en el Instituto de Arte de Minneapolis, salvo en la botonadura de la chaqueta de Goya. Mientras que en la obra que nos ocupa solo se observan dos botones, en la versión estadounidense solo se aprecia un botón, el segundo queda oculto por la mano del artista. La mirada del médico también difiere e incluso las facciones de la cara.

El informe enumera la gama de pigmentos detectada que es austera y limitada; blancos, blanco de plomo; negros, humo de huesos; pardos; tierras; sombra, ocre; rojos; tierra roja, bermellón, laca orgánica roja; azules, azul de Prusia; amarillos, tierra amarilla.

Cargas: barita (trazas), calcita, cuarzo. Aglutinantes: aceite secativo. Secativos: en la preparación cardenillo.

Las trazas de barita como aglutinante de las capas pictóricas y/o preparación son habituales en las obras de Goya desde los últimos años del siglo XVIII, y más habituales a partir de 1800. Este material se ha detectado en numerosas obras del artista, principalmente en las obras del Museo del Prado analizadas

por Carmen Garrido como en el caso del *Retrato de la Condesa de Chinchón*.

La gama de pigmentos detectada en esta investigación confirma y amplía los resultados del análisis realizado por Artelab. Como menciona acertadamente María Teresa Rodríguez-Torres, sería extremadamente interesante comparar los resultados encontrados en los análisis de Artelab con la técnica de la versión existente en el Minneapolis Institute of Art.

La ejecución pictórica es, como ya hemos dicho, fluida y realizada en capas finas. Una característica interesante es la manera de contornear ciertos elementos de la composición con líneas negras que, observadas en infrarrojo pueden ser confundidas con trazos de dibujo subyacente; se trata de aspectos técnicos que pueden ser relacionados, sin ninguna intención atributiva, con los procedimientos pictóricos que se observan en muchas obras de Francisco de Goya. Es interesante mencionar, además, que el negro de humo de huesos es el pigmento preferido por Goya, frente a otros negros más comunes como el negro de carbón que se ha caracterizado en numerosas obras, por ejemplo, recientemente, en los Goyas de Zubieta del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Ninguno de los materiales aquí detectados, que por otra parte coinciden con los análisis realizados, pueden datar la obra en momentos avanzados del siglo XIX, ya que a partir de 1830-1850 comienzan a aparecer numerosos pigmentos y cargas por ejemplo el blanco de zinc, el litopón, el verde de cromo o el verde esmeralda.

El defender la autoría de Goya en la obra de Remisa no menoscaba ni indica ninguna intención de poner en duda la de Minneapolis. Goya, como otros pintores, de la época realizaba réplicas o por encargo. En el caso de nuestro cuadro es lógico que después de regalar el cuadro a Arrieta él hiciera una réplica para el mismo, como recuerdo de su enfermedad.

5. ALGUNOS GOYAS CONTROVERTIDOS

El coloso

En el año 2008 *El coloso* atribuido tradicionalmente a Francisco de Goya fue ampliamente rebatido por los especialistas del Museo del Prado, por la más destacada especialista y conservadora Manuela Mena. Según ellos esta pintura realizada entre 1808 y 1812, tradicionalmente vinculada a sus lienzos sobre la Guerra de la Independencia, es en realidad de Asensio Juliá, otros dicen que fue pintado por un discípulo indeterminado sin augurar que fuese Juliá.

Jesusa Vega, catedrática de historia del arte moderno y contemporáneo de la Universidad Autónoma, que fue directora del Museo Lázaro Galdiano, afirma que el autor de *El coloso* es Goya, lo mismo afirmaba Federico Torralba y Arturo Ansón y los restauradores Carlos Barboza y Teresa Grasa. En 2009 Jesusa Vega publica con Nigel Glendinning (especialista de Goya muy tenido en consideración ya fallecido), en la revista Goya un artículo donde dicen que los argumentos a favor de descatalogar *El coloso*, no solo no convencen sino a la larga escandalizan con sus errores y argucias. En 2013 publica otro artículo en el mismo sentido junto a Julián Vidal.

La comunidad científica universitaria, con la Universidad Complutense en cabeza firmaron un manifiesto en que acusan a los responsables del Museo Nacional del Prado de haber procedido a la retirada de la atribución a Goya del cuadro, a partir de valoraciones subjetivas que no pueden demostrar y prescindiendo de las fuentes técnicas y documentales, utilizadas con rigor y honestidad que el método científico exige. Este duro manifiesto suscrito por más de un centenar de catedráticos y profesores universitarios de todo el país, constituye un apoyo a las tesis de Nigel Glendinning el experto británico en la pintura de Goya que fue severamente atacado por los responsables del museo cuando cuestionó la atribu-

ción de la obra a Asensio Juliá. Para certificar la autoría del lienzo, Glendinning exigía un estudio científico y riguroso de la misma por encima de las muy cuestionables apreciaciones personales de quienes se erigieron en defensores de la nueva atribución.

Pasados los años *El coloso* se expone en el Museo Nacional del Prado como atribuido a Goya.

Retrato de Mariano Goya (Marianito)

Durante años, fue el cuadro más apreciado de la colección Alburquerque. Era el primero de la lista de obras que el Museo Nacional del Prado quería adquirir con el dinero del legado Villaescusa, los 7.000 millones en pesetas donados por un abogado madrileño. La siguiente de la lista era el *Retrato de la Condesa de Chinchón* que fue adquirido por 4.000 millones de pesetas en el 2000. El *Retrato de Mariano Goya (Marianito)* se cayó de la lista cuando Manuela Mena expresó verbalmente sus dudas sobre la autoría de Goya en 1993. La operación se abortó y hasta 1996 no hubo nada por escrito. Entonces Mena firmó un informe interno, que nunca salió del Prado ni tuvo consecuencias científicas en publicaciones especializadas. Los propietarios, la familia Osorio entonces, no conocían el informe. En dicho informe la conservadora obvió algunos exámenes técnicos realizados por el museo y que eran favorables a mantener la autoría de Goya.

Manuela Mena es celebre por el rigor aplicado a Goya en cuadros como *El coloso* sus dudas sobre *La Lechera de Burdeos* y las *pin-turas negras*.

Cuando en 1996 Mena redactó aquel informe de 24 páginas, tres años después de comunicar sus sospechas, citó una radiografía y se quejó de que no tenía análisis de pigmentos. Sin embargo, en febrero de ese año, cinco meses antes, la obra había pasado por el Gabinete Técnico del Museo del Prado que lo sometió a radiografía, reflectografía infrarroja, fluorescencia ultravioleta y análi-

sis de pigmentos por fluorescencia de rayos x. El informe emitido entonces por Carmen Garrido fechado el 27 de febrero de 1966, concluye que, *de la investigación antes referida se deduce que todos los materiales con los que está pintado el cuadro son de la época, no habiéndose encontrado ningún interno o externo, técnico o material en contra de la atribución tradicional de la obra (de Goya).*

También en este caso dos historiadores especialistas en Goya, Jesusa Vega y Julián Vidal refutaron punto por punto, con contundencia, los argumentos negativos del informe de Mena.

Santos adorando al Santísimo Sacramento

Para finalizar comentare la noticia aparecida en El Mundo el viernes 29 de diciembre de 2006:

La subasta de ayer en la sede madrileña de la firma Lamas Bolaño quedó huérfana de Goya. Agentes de la Policía Nacional intervinieron el pasado viernes un cuadro atribuido al artista aragonés: “Santos adorando el Santísimo Sacramento”, presuntamente pintado por Goya en las mismas fechas (1771) en las que realizó unas de las obras que alberga el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, Aníbal pasando los Alpes. La sospecha ya ha marcado la tela tras la decisión de la Junta de Valoración, Calificación y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, que consideró en su reunión del pasado 20 de diciembre que “era muy dudosa la atribución de esta obra al genial pintor Aragonés.

La obra fue requisada por agentes de la Brigada de Patrimonio Histórico con el fin de verificar la verdadera autoría de la pintura y evitar una posible estafa. La obra pertenece a un particular y tenía un precio de 1.200.000 mil euros. Este particular ha presentado una serie de documentos para avalar la autenticidad de la pieza.

En el 2011 se subastó en la Sala de Subastas Apolo de Pamplona por el precio de 3.000.000 de euros.

¿Pruebas técnicas o científicas?, ¿documentación qué avala la obra? o ¿simplemente la mirada del experto?. Entendemos que deben ser consideradas tanto las pruebas como la mirada del experto y que no tiene sentido que el experto niegue o desprecie los exámenes técnicos o científicos que hoy en día ofrecen una total garantía de autenticidad.

6. CONCLUSIONES

Exámenes técnicos, como los realizados al Goya de la colección del marqués de Remisa por Icono, ponen de manifiesto unas características de la pintura que llevan a la conclusión de que no es una copia sino que el autor de la obra es Goya. Como dice el informe, *la ejecución pictórica es simple y directa con una factura suelta que denota una gran maestría". La frescura de la factura se pone de manifiesto en la aplicación de pinceladas sobre capas de pintura a un fresca" (wet in wet). Todo ello no es propio de alguien que copia sino de un Autor genial que seguía por su instinto y su técnica.*

Una característica interesante es la manera de contornear ciertos elementos de la composición con líneas negras que, observadas en infrarrojo pueden ser, confundidas con trazos de dibujo subyacente; se trata de aspectos técnicos que pueden ser relacionados, sin ninguna intención atributiva con los procedimientos pictóricos que se observan en muchas obras de Francisco de Goya.

La conclusión es que: ante estas evidencias científicas, el experto debe acertarlas y no ignorarlas fiándose únicamente de su mirada o experiencia que son valiosas siempre que se acepten las pruebas científicas.



Discurso de recepción

**CONTESTACIÓN DEL AMIGO DE NÚMERO
D. JUAN CARLOS DA SILVA OCHOA A LA LECCIÓN
DE INGRESO EN LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA
DE AMIGOS DEL PAÍS DE D^a MERCEDES DE
ECHANOVE Y MORET**

Vitoria-Gasteiz, 29 de junio de 2023

Con gran satisfacción cumplo la encomienda de nuestra Junta Rectora de la Comisión de Álava para recibir hoy como nueva Amiga de número en esta más que bicentenaria Corporación a Mercedes de Echanove y Moret.

Hemos escuchado su notable Lección de Ingreso, convocados al reclamo de dos poderosas llamadas: la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y Francisco de Goya. ¿Hay alguna relación entre ambas?

Nuestra Real Sociedad nació para afrontar la situación de postración del País. Y lo hizo no sólo como una iniciativa de desarrollo económico sino, cercana en tantos sentidos a la fuente de “las luces”, como un empeño de regeneración espiritual. No se explica de otra manera su interés por las letras y las artes.

Es conocido el juicio que merecíamos para los observadores más agudos. En sus Cartas Persas, MONTESQUIEU escribirá: *“Vous pourrez trouver de l’esprit et du bon sens chez les Espagnols; mais n’en cherchez point dans leurs livres. Voyez une de leurs bibliothèques, les romans d’un côté, et les scolastiques de l’autre : vous diriez que les parties en ont été faites, et le tout rassemblé par quelque ennemi secret de la raison humaine”*. Por contraste, no es ese el panorama de las bibliotecas de nuestros fundadores, que ha estudiado Luis María ARETA; entre las más importantes, junto a la del Marqués de Narros, en Zarauz, la de la familia Zabala-Verástegui, en nuestra ciudad de Vitoria-Gasteiz: “Estos libros constituyen un complemento a la primera instrucción, así como al perfeccionamiento de los miembros de la Real Sociedad Bascongada, para mejorar su formación”.

De las impresiones que traen de sus viajes de estudio por Europa, nuestros fundadores extraen conclusiones bien prácticas. En el ámbito de las artes, por ejemplo, con la fundación de las Escuelas de Dibujo de Vitoria, Bilbao y Vergara en 1774. Prueba de su vocación estética (más allá de otras finalidades más prácticas, como la que impulsó la creación de la de Placencia, ligada a la industria), en ellas se cultivará la instrucción en las artes, y por ella pasarán alumnos ilustres, como Justo Antonio de OLAGUIBEL, antes de concluir sus estudios, ya fuera del País, nada menos que con VENTURA RODRÍGUEZ.

PEÑAFLOREDA, siempre atento a estas cuestiones, recordaba al concluir su *Discurso Académico sobre el buen gusto en la literatura* lo que era aplicable a todas las artes: “la regla de las reglas, la regla del buen gusto”. Y sobre la expresión correcta y el justo contenido de la obra de arte, el Amigo León de IBARRA escribía en nuestros

“Extractos” correspondientes a 1785 (refiriéndose a la literatura, pero predicable de toda actividad estética) que “si bien no necesita adornos postizos de la invención del compositor, requiere tino para elegir, para ordenar, cuidado para no omitir ni abreviar cierta elegancia, aunque sin apariencia de artificio, para que la nobleza de las expresiones acompañe dignamente”. Hay en esta opción por la expresión veraz y comedida una armonía que no desentona con el arte del genial aragonés.

Y es que ya desde que en 1765 se redactan nuestros Estatutos se identifica como objetivo de la Sociedad “cultivar la inclinación y el gusto de la Nación Bascongada hacia las Ciencias, Bellas Letras y Artes: corregir y pulir sus costumbres: desterrar el ocio, la ignorancia y sus funestas consecuencias”. El campo que se proponía bajo la denominación de Bellas Letras era extenso: “Los Amigos empleándose en llenar el objeto de la Sociedad, unos se dedicarán a la Historia Sagrada y profana, otros a la elocuencia, otros a la Poesía castellana en general, ya sea componiendo sobre asuntos de terminados, ya haciendo alguna versión de algún célebre Poema escrito en otro Idioma, o ya reproduciendo las obras de algún famoso Poeta Español que sean poco conocidas, otros se aplicarán a pulir y cultivar la lengua vascongada”.

Para realizar esta labor literaria se establecieron, junto a las Comisiones de Agricultura y Economía, de Ciencias y Artes útiles y de Industria y Comercio, una cuarta denominada de Historia, Política y Buenas Letras, cuya misión era promover todo lo correspondiente a la ilustración de las provincias bascongadas. Este empeño por la regeneración intelectual y moral, también a través de las artes, aparece así inscrito en el código genético de nuestra Sociedad.

Francisco de Goya, que nació pocos años antes que la Bascongada, es un artista literalmente imprescindible. “Como, más o menos, innumerables españoles he vivido a Goya. En verdad, son también muchos los demás europeos a quienes ha acontecido lo mismo. Goya es un hecho de primer orden, perteneciente

al destino de Occidente. Vivir a Goya es haberse encontrado con él, porque su encuentro es siempre eficaz, penetrante, inquietador. No es verosímil que nadie, después de haber contemplado una buena porción de su obra al menos, se sienta ante ella indiferente". Así lo describió, como un hecho histórico antes que como un personaje, ORTEGA Y GASSET.

Una de las características que han hecho de Goya lo que es para nosotros estriba en haber encauzado su genialidad hacia una pintura entendida que es expresión de la crítica de las costumbres y empeño de instrucción moral. Nada puede ser más claro, tanto por los temas elegidos como por la propia técnica de su expresión, que elige la impresión fuerte y directa. Enseguida se aprecia el deseo de ir más allá del mero goce estético que ofrece la contemplación de la obra artística. Por encima del lienzo tenso y por debajo de la gruesa capa de albayalde que nuestra nueva Amiga nos ha explicado que es característica de la técnica de Goya, fluye una corriente de energía crítica que encuentra su fuente en las mismas luces que que inspiraron a nuestros fundadores. En toda su obra, desde los cartones para la Fábrica de Santa Bárbara hasta *La Familia de Carlos IV*; y, señaladamente, en sus estampas. Las ochenta planchas que componen la serie de los "Caprichos" (publicada en 1799), supusieron la consagración de Goya como grabador, pero también su revelación como activista ilustrado, en un momento crucial de la Historia de España, como es el inicio de la crisis del Antiguo Régimen. Había frecuentado desde la década de 1780 los círculos ilustrados madrileños, trabando amistad con intelectuales como Cea Bermúdez, Meléndez Valdés, Jovellanos o Moratín, y se encontraba plenamente imbuido de la pasión por desterrar el atraso secular y la brutalidad peninsulares. Como se decía en el anuncio publicado en el "Diario de Madrid", la obra quería *"destacar entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés, aquellos que ha creído más aptos á suministrar materia para el ridículo, y ejercitar al mismo tiempo la fantasía del pintor"*. Por su parte, "Los Desastres de

la Guerra” (preparados entre 1810 y 1840, pero que por circunstancias políticas adversas no pudieron ver la luz hasta su publicación por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1863), fueron descritos por el bilbaíno Juan de la ENCINA como “grande y patética epopeya que llega hasta el horror y aún lo rebasa, escrita-grabada- por un hombre que sintió más lo humano, lo demasiado humano que lo divino. Que sintió, en fin, como pocos españoles, las gracias de lo humano español, sus dolores, sus tragedias y, no menos sus locuras y aberraciones”. Sin duda es legítimo que hayan sido leídos como uno de los más enérgicos alegatos pacifistas de la historia del arte universal.

A esta genialidad nos aproxima la Lección de ingreso de nuestra nueva Amiga. Lo hace como estas cosas deben hacerse: con erudición y con pasión. Su largo oficio de Abogada se manifiesta. Con tesón reúne las pruebas, conecta agudamente los hechos con las hipótesis más plausibles, y sostiene su tesis con elocuencia y convicción. Al hacerlo nos introduce en el fascinante mundo de la atribución de obras artísticas, que tantos personajes memorables ha producido (entre los más notables, el gran Bernard BERENSON -del que dejó escrito un emotivo retrato Kenneth CLARK-); y en el de los marchantes, que tanto han influido en nuestra manera de ver el arte (como D. H. KAHNWEILER, el “empresario” de Picasso y de Juan Gris -del que Pierre ASSOULINE escribió una impecable biografía-).

Esta Sociedad espera ahora confiada las aportaciones con las que la nueva Amiga va a enriquecernos, para continuar contribuyendo al cultivo del “buen gusto hacia las artes”; y para, “puliendo las costumbres”, seguir luchando contra “el ocio, la ignorancia y sus funestas consecuencias”, empeño tan actual hoy como en el tiempo de nuestros fundadores. En nombre de la Junta Directiva de la Comisión de Álava, le doy la bienvenida y le felicito por la brillantez con la que se ha unido a esta Sociedad Bascongada de Amigos del País.

REFERENCIAS:

Luis María ARETA ARMENTIA: *Obra literaria de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, Caja de Ahorros Municipal de la Ciudad de Vitoria, Vitoria, 1976

MONTESQUIEU: *Lettres Persanes* (Lettre LXXVIII), 1721

Francisco Javier María de MUNIBE E IDIÁQUEZ, Conde de PEÑAFLORES: *Discurso Académico sobre el buen gusto en la literatura*, 1776

José ORTEGA Y GASSET: *Goya*, Espasa-Calpe, Madrid, 1963

Juan de la ENCINA (Ricardo Gutiérrez Abascal): *Retablo de la pintura moderna, tomo I (de Goya a Manet)*, Espasa -Calpe, Madrid, 1971

Kenneth CLARK: *Another Part of the Wood*, John Murray, Londres, 1974

Perre ASSOULINE: *L'Homme de l'art*, Éditions Balland, París, 1988



**Acto de recepción y
entrega de credenciales**



Seguidamente la presidenta de la Comisión de Álava impuso la medalla y Juan Antonio Zárate le entregó la credencial como Amiga de Número a la Supernumeraria Mercedes de Echanove.

La presidenta pronunció las siguientes palabras:

“Habiéndose cerciorado esta Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País de que la aquí presente cumple los requisitos exigidos por nuestros Estatutos , constando su voluntad de compromiso de cumplir fiel y lealmente con los fines y propósitos de aquella, y reconociendo asimismo su aportación creativa y de investigación , procede su aclamación como Amiga de Número.

Al recibirle le encarezco y requiero no sólo a no olvidar sino también a practicar los principios y el talante que, durante generaciones, han animado a la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País”.

Para terminar el acto el Sr. Juan Antonio Zárate recordó las palabras del conde de Peñaflorida:

“El bien y la utilidad del País han de ser los polos sobre los que giren nuestros discursos y el blanco a que se han de dirigir nuestras operaciones. El infundir a nuestros Conciudadanos un amor grande a la virtud y a la verdadera sabiduría, y un odio mortal al vicio y a la ignorancia y el procurar todas las ventajas inimaginables al País Bascongado, ese es nuestro instituto; pero que no solo debemos profesarle especulativamente, sino con la práctica y el ejemplo”.

En la seguridad de que a tales principios ajustará su conducta, quedó proclamada como Amiga de Número Mercedes de Echanove y Moret.







araba **álava**
foru aldundia diputación foral

