

# APROXIMACIÓN TÉCNICA A LAS TABLITAS DEL INSTITUTO GÓMEZ-MORENO. PINTURA SOBRE TABLA DECIMONÓNICA.

Katharina Heinz Fernández<sup>1</sup> y Eva Pérez Marín

Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València

<sup>1</sup> Restauradora Freelance

AUTOR DE CONTACTO: Eva Pérez Marín, evpema@crbc.upves

**RESUMEN:** *La tablita, o tableautin, pintura de pequeño formato y motivos costumbristas, alcanzó un éxito sin precedentes a partir de la segunda mitad del siglo XIX hasta principios del XX, codeándose en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes con los grandes formatos de pintura. En el presente artículo se realiza una aproximación a la técnica de ejecución de este tipo de pintura sobre tabla, y a su vinculación con la sociedad decimonónica española. La metodología de trabajo ha consistido en la documentación de doce obras del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, y la recopilación de información a través de noticias, artículos, anuncios publicados en periódicos y revistas de la época, principalmente. Lo que ha permitido establecer características generales referidas a la técnica pictórica de ejecución de las tablas, constatar y listar una serie de comercios dedicados a la venta de productos de bellas artes y sus mercancías, además de comprender el significado que tuvieron estos cuadritos en la vida cotidiana de la sociedad decimonónica y en la vida profesional de los artistas.*

**PALABRAS CLAVE:** pintura sobre tabla, siglo XIX, España, técnica de ejecución, sociedad, Instituto Gómez-Moreno.

## 1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo pretendemos aproximarnos al género hoy denominado *tableautin*, pintura costumbrista de reducidas dimensiones, sobre tabla y factura preciosista, en cuanto a materiales y técnicas de ejecución; también desde una perspectiva social, es decir, centrándose en el papel que juega y la importancia que adquiere en la sociedad decimonónica española.

Para ello, nos hemos centrado en el estudio de un conjunto de obras, pertenecientes al legado de D. Manuel Gómez-Moreno Martínez<sup>1</sup>, realizadas por Carlos de Haes (Figuras 1a, 1b), Manuel Gómez-Moreno González (Figuras 2a, 2b), Alejandro Ferrant Fischermans (Figuras 3a, 3b), Ángel Lizcano (Figuras 4a, 4b), José García y Ramos (Figuras 5a, 5b) y Joaquín Sorolla (Figuras 6a, 6b).

## 2. OBJETIVOS

Los objetivos planteados en esta investigación han sido:

- Ampliar los conocimientos sobre técnica de ejecución de la pintura sobre tabla decimonónica a través del estudio de obra real en el Instituto Gómez-Moreno.
- Establecer puntos de venta y tipología de comercios o talleres que abastecían de materiales a los artistas.
- Aportar una visión complementaria, desde el punto de vista de un restaurador, sobre las tablitas.
- Resaltar el carácter social de este género.

## 3. METODOLOGÍA

El método de trabajo se fundamenta en la búsqueda de fuentes primarias y secundarias, mediante la recopilación de información

y reelaboración de dicha información en base a los objetivos planteados. Las fuentes de información se pueden clasificar en dos grandes bloques:

I. Búsqueda y recopilación de información impresa. Se realizó principalmente a partir de fuentes primarias (publicaciones seriadas, monografías, diccionarios y tratados de carpintería del siglo XIX).

Las revistas, boletines y periódicos se consultaron online a través de la Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional realizando una búsqueda de las palabras: tablita, imprimador, imprimación, barniz, óleo y colores. Se tuvo en cuenta también textos actuales: catálogos de exposiciones, tesis doctorales, monografías sobre historia del arte e identificación de maderas.

II. Estudio y documentación de doce obras pertenecientes al Instituto Gómez-Moreno. La descripción física de las obras, tanto del reverso como del anverso, se elaboró a partir del análisis visual y con medios digitales: escáner, cámara de fotografía digital, microscopio USB y programas de tratamiento de imágenes. Se dispuso de iluminación natural, artificial y ultravioleta.

## 4. RESULTADOS

### 4.1. Las tablitas y el siglo XIX

#### 4.1.1. Tablita o *tableautin*

En Historia del Arte se usa el término *tableautin* para designar a una “pequeña pintura de género” (Reyero y Freixa, 1995: 321), que estuvo en boga especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del s. XX.

En los textos decimonónicos consultados, referentes a asuntos

artísticos, la palabra utilizada es tablita, o también nombrada bajo los sinónimos de obra, cuadro, cuadrito, estudios, apuntes, bocetos, impresiones, óleos o referencia directa al motivo, etc....:

- ¡que alusión tan marcada vemos en la liliputiense obra de este pintor, titulada *Una visión inesperada!* En medio de una reducidísima tablita, aparece la microscópica figura de un pintor, [...]. Es decir, en dos años para nuestra exposición un cuadrito de las dimensiones de un octavo de papel; (*La Esperanza*, 6 de marzo de 1867: 4)

- Habíase fijado en una tablita de cortas dimensiones. [...] La tablita era un boceto; representaba una cigarrera tomada del natural. (*La Lectura Dominical*, 11 de noviembre de 1911:725)

Este tipo de recortes permiten comprender la amplitud del término, utilizado no solo para describir cuadritos preciosistas y acabados sino también apuntes de taller o al natural; además de informar de la variedad temática (motivos costumbristas, a florales, retratos, paisajes urbanos y rurales o marinas) y de estilos, dada su utilización por pintores románticos, academicistas, naturalistas, impresionistas, etc... La palabra tablita se usó también al hacer referencia a obras de pintores extranjeros.

Por ello, se ha preferido usar la palabra *tablita*, como en su época, para referirnos a una pintura sobre tabla, de reducido tamaño, motivos y ejecuciones diversos. No teniendo en cuenta estilos o corrientes artísticas, sino más bien consideraciones técnicas y sociales.

#### 4.1.2. El pintor decimonónico

En la segunda mitad de siglo, los artistas se formaban en las escuelas oficiales, estudios que se completaban con el aprendizaje en el taller de un artista afamado o local, además realizaba viajes por la geografía y ciudades españolas y europeas. Los pensionados además fueron noticias de interés para las revistas de la época:

“Como muestra de los progresos de nuestros pintores en el extranjero, publicamos los siguientes datos de una carta de Roma.

Alvarez, pintor elegante, acaba de abandonar aquella capital, llevando á París tres tablitas preciosas, tres cuadros de género llenos de inspiración y colorido. (*La Discusión*, 16 de agosto de 1881: 3)”

Los pintores ejercían su profesión, tanto en el estudio como al aire libre, compaginando obras de gran formato y temática histórico-religiosa con pintura de género y paisaje de formato menor. Las tablitas suponen una serie de ventajas como un mayor ahorro en tiempo y materiales, además de la facilidad de manejo y transporte que el soporte rígido posee frente al lienzo para los trabajos al aire libre.

Tras su formación era imprescindible, para cualquier artista que se preciara, concurrir con sus obras a los diferentes certámenes que se realizaban en territorio nacional e internacional. Las exposiciones permitían al artista presentarse en sociedad, mostrar sus trabajos, adquirir fama y prestigio mediante la obtención de premios y medallas, eran lugar de venta de obras de arte, además de formar parte de la vida social de la época. Este extracto informa sobre la variedad de cuadros que se presentaron a la Exposición de Bellas Artes de Valencia e instalada en la Lonja:

“Sólo en la sección de pintura, el número de cuadros asciende á 400, y los hay de todos los tamaños, desde seis metros cuadrados hasta la pequeña tablita de estudio, abundando más los de regulares dimensiones” (*El Día*, 21 de julio de 1893: 2).

En 1856, se organizará la primera Exposición Nacional de Bellas Artes de carácter bianual en Madrid. Según el reglamento de 1864 publicado en el tomo III de la revista *El Arte en España* (1864: 114),

no se admitieron *cuadros sin marco* y una vez entregadas las obras, ya no sería posible retocarlas, pero los artistas sí podían *barnizar sus cuadros y lavar las esculturas de mármol* hasta la víspera del día de la inauguración.

La Exposición de Bellas Artes atraviesa ahora el delicioso período de las vísperas, esa etapa íntima y simpática preparatoria del día *anhelado de la inauguración* del certamen. Las salas del palacio del Hipódromo se ven al presente pobladas de artistas que encaramados sobre sus escaleras, con su honguillo de trabajo, conversando entre ellos, consultándose, pincel en mano, le dan el postrer barniz á sus lienzos, satirizando por lo bajo la obra de fulano ó mengano y emitiendo su opinión entre la nube de humo del cigarrillo. Por aquí, por allí, en este lado, en aquel otro, en todas partes un ejército de ordenanzas se ocupa de colgar los cuadros, tirándolos á fuerza de cuerda y trayendo á la memoria las maniobras de los buques; (*La Ilustración*, 27 de abril de 1890:258)

#### 4.1.3. La tablita y la sociedad decimonónica en la segunda mitad de siglo

La presencia del arte, es una constante en la sociedad de la época. En este panorama, la tablita poseía los ingredientes necesarios para convertirse en un producto de moda, alcanzando un gran éxito comercial. Sus reducidas dimensiones, motivos afables y ejecución se adaptaban al gusto de la nueva clase burguesa y a la decoración de sus viviendas, frente a los grandes formatos histórico-religiosos del momento.

El atractivo de esta Exposición son los cuadros grandes, los cuadros propios de un Certamen oficial. Todos los aficionados siguen al día los progresos de la Pintura en el cuadro pequeño. Los comerciantes de cuadros, de Madrid, reciben siempre alguno de Domingo, de Raimundo Madrazo, de Rico, de Villegas, de García Ramos [...], que residen en París ó en Roma; -y exponen también retratos y preciosidades de gabinete que pintan Casado, Sala, [...] y los paisajes de Haes, [...]; -que viven en Madrid. Los que no vemos en los bazares los vemos en el estudio del pintor. Los aficionados, pues, conocen los cuadros pequeños, de la venta y del encargo, del día a día. (*La Ilustración Española y Americana*, 30 de mayo de 1884: 334)

La tablita es nombrada en artículos sobre arte, exposiciones, biografías de artistas, ecos de sociedad, en los folletines o novelitas, chistes, sátiras en la prensa y revistas de índole monárquica, republicana, militar, dirigidas a señoras y señoritas, diarios, revistas ilustradas, cómicas y científicas.

Así la tablita sirve para describir la situación política de forma irónica. *El Imparcial*, 25 de febrero de 1888:

Qué linda tablita *de género* podría pintarse con ese asunto!  
El gobierno bailándose un zapateado sobre el tablado de las leyes.  
Los ministeriales jaleando al bailar.  
El país, indiferente, tomando cañas.  
Y los reformistas empeñados en que se vuelvan lanzas.

La tablita también fue valorada como regalo de las personalidades de la época, donativo en tómbolas y subastas benéficas, y pasatiempo de damas y señoritas.

Su demanda auspiciará todo un mercado del arte, siendo una fuente de ingresos y medio de subsistencia del pintor. Lo que propició hacia finales de siglo un aumento de la oferta con obras de menor calidad, la especulación de los marchantes y una devaluación del precio.

#### 4.1.4. Materiales y la práctica pictórica

La novelita *Amor y amores. Capítulos de una historia sencilla* se describe

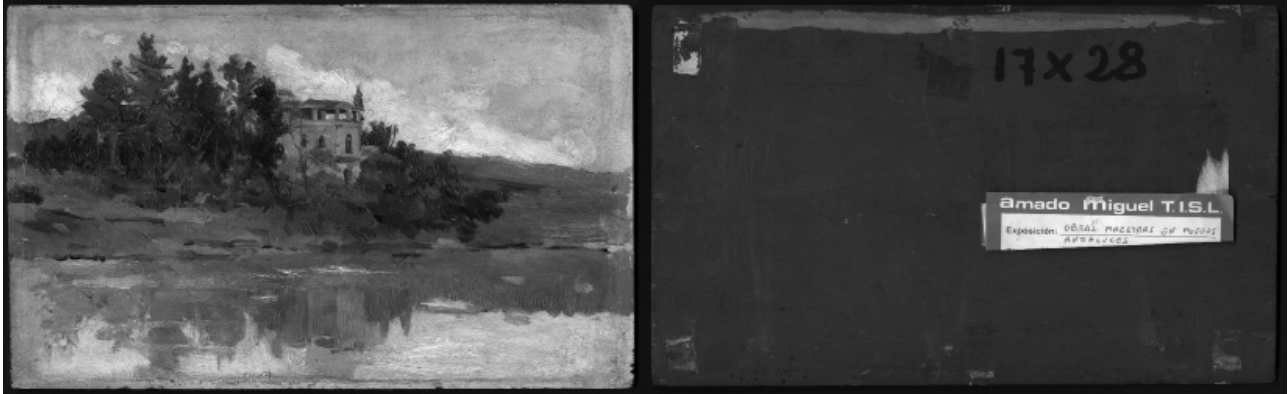


Figura 1 Paisaje fluvial de Carlos de Haes. 17,2 x 28 cm.



Figura 2 Vía Apia en Roma de M. Gómez-Moreno González. 13,3 x 19,4 cm.



Figura 3 La familia en el jardín de Alejandro Ferrant Fischermans. 17,3 x 28 cm.

el cuarto de una pintora, Serafina. En una de las paredes se hallan dos armarios:

[...] el uno contenía útiles de arte; el otro libros. En el primero había cajas de pintura para el óleo y para la acuarela; pastillas para la pintura á la miel y sobre porcelana; cartones preparados, rollitos de lienzo, lápices, esfuminos, tablitas de cedro, paletas, frasquitos de barniz y albums de dibujo de país y de figuras; (La Ilustración Española y Americana, 29 de febrero de 1888: 142)

Es posible, a través de los anuncios publicados, conocer la tipología de comercios, la mercancía ofertada, así como oficios existentes.

El anuncio de mayor antigüedad encontrado nombra a Antonio Trillo, moedor y coleccionista de colores además de restaurador, *Diario de Avisos de Madrid*, 30 de diciembre de 1825. En el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* se insertan anuncios de venta de barniz por particulares.

En la segunda mitad de siglo, empiezan a anunciarse comercios dedicados a las bellas artes y otras mercancías. Algunos de ellos son<sup>2</sup>:

- La Gracia de Dios, Madrid (1850-1853)
- La Exposición extranjera, Madrid (1851-1854)
- Tienda en la calle de la Victoria, Madrid (1853)
- Baldomero Martín sucesor de V. Sánchez Flores, Granada

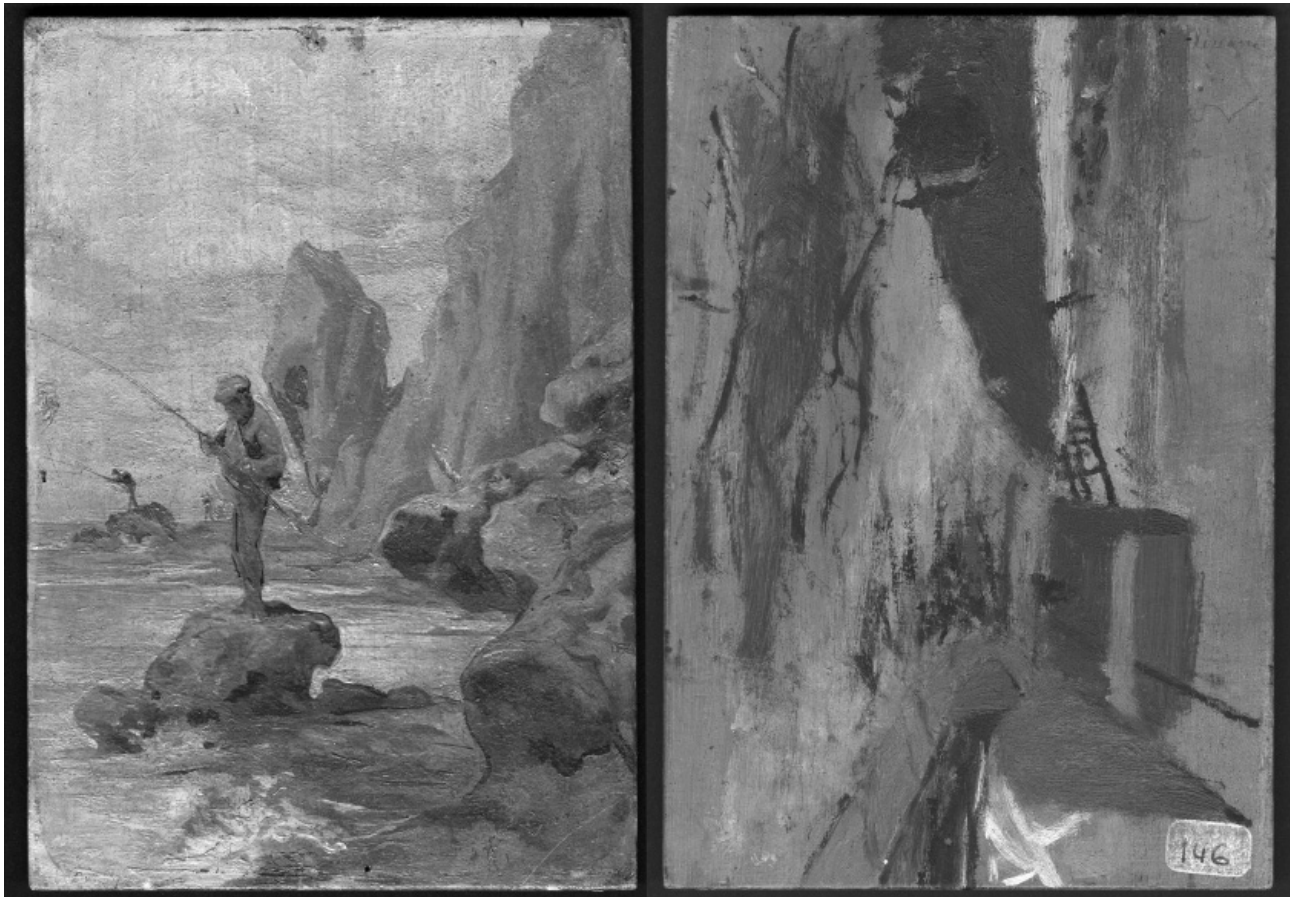


Figura 4 Pescadores de Ángel Lizcano. 19,4 x 13,2 cm.

(1886-1887)

- Almacén de Drogas Hijos de A. Busquets y Durán, Barcelona (1892)

En este periodo existía la figura del imprimador y colorero, tal y como queda reflejada en un anuncio publicado en *El Mundo Cómico*,

**MANUEL RODRIGUEZ**  
 COLOERO É IMPRIMADOR DE TELAS Y CARTONES PARA PINTAR AL ÓLEO  
 CABALLETES COLORES  
 DE VARIAS FORMAS Y PRECIOS. PREPARADOS PARA EL ÓLEO Y ACUARELA.  
 BASTIDORES, LIENZOS, TABLAS Y CARTONES, PREPARADOS PARA PINTAR. TUBOS, PINCELES DE TODAS CLASES LÁPICES, CAJAS, PALETAS, ESTUCHE, ETC.  
 ALBUMS, CARNETS, ETC.  
 CALLE DE SANTA CATALINA, NÚM. 6. MADRID.  
 CALLE DE SANTA CATALINA, NÚM. 6. MADRID.

Este establecimiento se encuentra en correspondencia con las principales fábricas de Inglaterra, Alemania y Francia, y surte á la mayor parte de los artistas españoles de los objetos de pintura que necesitan.-Se encarga de hacer remesas á provincias abonando previamente las facturas y los gastos de embalaje, transporte, etc.

1 de junio de 1873:

En referencia a las tablitas, los textos suelen nombrar el óleo como técnica pictórica. Su ejecución se podía realizar tanto en taller como al aire libre, cuando se trataba de paisajes, costumbre o apuntes. Para estos menesteres existía la cajita de bolsillo como la que poseían el pintor Manuel Maldonado (1915-1984), la cual se conserva en la Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, o Mariano Fortuny, en cuyo entierro, se abrió la caja mortuoria para colocar, entre otros objetos, una cajita de bolsillo que usaba para hacer multitud de estudios del natural. “Dentro de la caja, que está aún con sus colores, como despues de trabajar, los mismos pinceles que ha dejado súcios y un estudio en una tablita de unas buñoleras sevillanas.” (*Diario*

*Oficial de Avisos de Madrid*, 26 de septiembre de 1883: 3)

En cuanto a soportes de madera e incluso cajas de pintura, etc., se sabe, a raíz de los textos encontrados, que es el ebanista quien los elabora e incluso comercializa. Ejemplo de ello es:

“NICOLÁS PALACIOS, EBANISTA. Especialidad en utensilios para la pintura: cajas para colores, paletas, caballetes y asientos. Gran surtido de tablas imprimadas para pintar al óleo, de todos los tamaños y clases. *Museo de Santo Domingo: Conserjería*.” Anuncio publicado en la última página del *Boletín del Centro Artístico de Granada*, entre octubre de 1886 hasta mayo de 1887.

Es interesante como M. Ossorio y Bernard, en su novelita *El corazón de Camila*, describe el acomodo de un pintor en la calle con parecido equipamiento:

Otro día la esposa de Antúnez vió á cierta distancia, desde la ventana, a ún joven que, sentándose en una silla de tijera, sacaba una caja de colores y una tablita, y [...]

-¡Un pintor!- exclamó.- [...]

El pintor había obtenido un buen jornal, pues su tablita era de las llamadas á venderse, con marco y todo, á cuatro pesetas la pareja. (*La Ilustración Ibérica*, 16 de septiembre de 1893: 586)

Lamentablemente existe poca documentación referente al tipo de maderas utilizadas para la fabricación de los soportes, habiéndose encontrado solo dos reseñas: tablita de cedro (*La Ilustración Española y Americana*, 29 de febrero de 1888: 142) y de haya (*La Ilustración Ibérica*, 9 de abril de 1892: 239) aparecidas en sendas novelitas decimonónicas.



Figura 5. *Pareja andaluza* de José García Ramos. 27,3 x 17,7 cm.

Sí se ha obtenido una variada información sobre las medidas que estos soportes tenían, por ejemplo: cortas dimensiones; pequeñas dimensiones, unos cuantos centímetros cuadrados, minúscula, diminuta, microscópico cuadrado, 12 x 16 cm, 21 x 27 cent., 0,50 x 0,40 m, alrededor de 0,20 x 0,15 m, algo más de 1 (metro), un disco de 5 cm, 9 por 6 ½, 25 x 40 cm; veinte centímetros por doce o catorce de alto, una cuarta cuadrada, etc.

En los manuales de carpintería de la época (García, 1879; Arias y Scala, 1893), se deduce la importancia que tenía la madera y la profesión para la construcción tanto civil como naval, en la fabricación de muebles y demás objetos de uso cotidiano. En estos libros no hay una mención expresa a la elaboración de soportes pictóricos u otro tipo de utensilios de pintor; pero sí aportan una visión general de la carpintería y de los conocimientos de la época, así como una detallada relación de herramientas.

Arias y Scala realiza una serie de consideraciones respecto a los factores que pueden afectar a las maderas de los edificios como son: las variaciones atmosféricas, el calor, la humedad y los vientos secos, las vibraciones, etc... Según él mismo, estas consideraciones son aplicables a toda clase de construcciones de madera; y menta algunos tratamientos para la conservación.

Ello nos acerca a la intencionalidad y materiales que pudieron existir al aplicar una capa aislante o protectora en el reverso de los soportes pictóricos en las obras documentadas en este estudio de C. de Haes y J. García y Ramos.

#### 4.2. Las tablitas del Instituto Gómez-Moreno

En la tabla I se listan las obras estudiadas.

##### 4.2.1. Inscripciones y firmas

Las obras muestran diferentes tipos de inscripciones: firmas, inscripción de autoría por terceros y signaturas de catalogación o transporte. Solo tres de las obras se firmaron:

*Pareja andaluza* de J. García y Ramos, ángulo superior derecho, realizada a pincel y con pintura gris: "García y Ramos" (subrayado).

*Pareja antigua* de J. Sorolla, ángulo inferior derecho, a pincel y pintura gris: "Sorolla" (subrayado). La firma queda parcialmente oculta bajo una mancha de pintura verde.

*Pescadores* de A. Lizcano, ángulo inferior derecho, incisa en la pintura: "A, Lizcano" (subrayado).

##### 4.2.2. Soporte

Las obras estudiadas presentan soporte lúneo (Tabla II), en concreto, un único panel de madera maciza. Los formatos son rectangulares y las fibras leñosas discurren paralelas al lado mayor independientemente de que se utilice la tabla en vertical o apaisada.

Las piezas presentan corte tangencial salvo la tablita pintada por J. Sorolla, la cual posee corte radial, y la obra *Pescadores* de Ángel Lizcano cuyo tipo de corte no ha podido ser determinado. En la mayoría de los soportes utilizados por M. Gómez-Moreno y la obra

Tabla I. Obras Instituto Gómez-Moreno, Fundación Rodríguez-Acosta, Granada

Autor	Título	Fecha
Carlos de Haes (1826-1898)	<i>Paisaje fluvial</i>	-
Manuel Gómez-Moreno González (1834-1918)	<i>Apunte de una excursión</i>	1873
	<i>El sacamuelas</i>	hacia 1876 o 1877
	<i>Puerta de Elvira</i>	hacia 1877
	<i>Puerta de Bibarrambla</i>	hacia 1877
	<i>Cornucopia</i>	1877
	<i>Via Apia en Roma</i>	1879
	<i>Tapiz</i>	hacia 1882
Alejandro Ferrant Fischermans (1843-1917)	<i>La familia en el jardín</i>	-
Ángel Lizcano y Monedero (1846-1929)	<i>Pescadores</i>	-
José García y Ramos (1850-1912)	<i>Pareja andaluza</i>	-
Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923)	<i>Pareja antigua</i>	ca. 1878-1881

Tabla II. Reverso. Soporte. F - frondosa, C - conífera; T - tangencial, R - radial

Autor	Título	Soporte	Capa reverso	Medidas cm	Tipología soporte	Nº de paneles	Corte
Haes	<i>Paisaje fluvial</i>	F	•	17,2 x 28	B	1	T
Gómez-Moreno	<i>Apunte de una excursión</i>	F		13,1 x 19,4	C	1	T
	<i>El sacamuelas</i>	F		13,3 x 19,3	C	1	T
	<i>Puerta de Elvira</i>	F		13,3 x 19,3	A	1	T
	<i>Puerta de Bibarrambla</i>	F		19,4 x 13,3	C	1	T
	<i>Cornucopia</i>	F		19,4 x 13,3	C	1	T
	<i>Via Apia en Roma</i>	F		13,3 x 19,4	C	1	T
	<i>Tapiz</i>	F		19,4 x 13,2	C	1	T
Ferrant	<i>La familia en el jardín</i>	F		17,3 x 28	A	1	T
Lizcano	<i>Pescadores</i>	F	boceto	19,4 x 13,2	D	1	?
García	<i>Pareja andaluza</i>	F	•	27,3 x 17,3	C	1	T
Sorolla	<i>Pareja antigua</i>	C		16,4 x 9,5	C	1	R

F - frondosa, C - conífera; T - tangencial, R - radial

Tabla III. Anverso. Capas pictóricas.

Autor	Título	Preparación/ imprimación	Dibuj o subyacente	Pintura (óleo)*	Barniz
Haes	<i>Paisaje fluvial</i>	•	•	•	•
Gómez-Moreno	<i>Apunte de una excursión</i>			•	•
	<i>El sacamuelas</i>	•		•	•
	<i>Puerta de Elvira</i>	•		•	•
	<i>Puerta de Bibarrambla</i>	•		•	•
	<i>Cornucopia</i>	•		•	•
	<i>Via Apia en Roma</i>	•		•	•
	<i>Tapiz</i>	•		•	•
Ferrant	<i>La familia en el jardín</i>		•	•	
Lizcano	<i>Pescadores</i>	•		•	•
García	<i>Pareja andaluza</i>	•		•	•
Sorolla	<i>Pareja antigua</i>	-		•	•

\* Sin analítica

de A. Ferrant, la tabla se extrajo de una zona adyacente o cercana a la médula del tronco, la cual se dispone o centrada o desplazada hacia la parte superior del panel en los formatos apaisados. Resulta interesante observar que de las diez tablas documentadas con corte tangencial, en siete de ellas se ha utilizado la cara más próxima a la médula del tronco como anverso y solamente en tres de ellas se encuentra como reverso.

Por las medidas generales de los soportes se pueden establecer los siguientes formatos: 13 x 19 cm., 17 x 28 cm., y 16,5 x 9,5 cm. En cuanto al espesor, la mayor parte de las tablas presentan los lados en bisel. En estos puntos el espesor alcanza los 0,2 y 2 mm en los cantos

o aristas, con un grosor interior máximo de 3 a 6 mm.

Se pueden establecer cuatro tipologías de soporte (Figura 7) observando el reverso de las tablas:

- Biselado en los cuatro bordes de manera irregular
- Bisel en los bordes superior e inferior
- Biselado en los cuatro bordes de forma regular
- Sin biselar

Los anchos de los biseles varían según tipología y, en menor medida, con respecto a medidas generales de las piezas. Así la anchura va desde 3,6 cm hasta 0,8 cm aproximadamente.

Las obras de M. Gómez-Moreno que incluidas en el tipo C, en el borde interior del bisel, se ve una incisión que creemos realizada a gramil con la intención de marcar la zona a rebajar. El gramil, según la descripción dada por M. García López (1876: 195) es “aparato destinado a trazar líneas paralelas a las caras o aristas de los objetos [...]”; resultará una línea trazada por la punta sobre la tabla, que será paralela al mismo canto”.

Los reversos de los paneles se encuentran trabajados y alisados. Solamente en las pinturas *Paisaje fluvial* de C. Haes y *Pareja andaluza* de J. García Ramos se aplicó una capa protectora o aislante al reverso. En el primer caso, se trata de una capa de color gris-azulada oscura aplicada en toda la superficie, salvo en los cantos del panel. En el segundo caso, la capa es transparente y soluble en agua.

Para la identificación de las maderas empleadas, en este estudio únicamente se pudo realizar un examen visual y con lupa de aumento, sin ser posible la extracción y análisis de muestras de soporte. Ello nos permitió establecer la agrupación por coníferas o frondosas.

Las obras estudiadas se pueden identificar como frondosas, salvo la tablita de J. Sorolla, *Pareja antigua*, que pertenece al orden de las coníferas. Dentro de las frondosas y según las características apreciadas se podrían diferenciar tres tipos de maderas:

A. Obras de A. Ferrant Fischermans, C. de Haes y M. Gómez Moreno (Figura 8a). Se trata de una madera de color claro y homogéneo, con un vetado diferenciado. La distancia entre los anillos anuales indica un árbol de crecimiento rápido. Es una madera blanda y ligera, que contiene nudos de pequeño tamaño y en disposición alterna. A nivel anatómico se aprecian vasos de diámetro considerable y en abundancia, que vistos desde el corte tangencial e incluso radial, forman estrías longitudinales; así como radios multiseriados entre 5 - 6, agrupados longitudinalmente.

B. *Pescadores* de Lizcano: se distinguen vasos de gran tamaño y se observa un moteado en toda la superficie. Es una madera de grano basto y de dureza intermedia.

C. *Pareja andaluza* de J. García Ramos (Figura 8b): tabla de grano fino, elevada densidad, con vetas poco definidas cromáticamente. Es una madera de crecimiento lento, pesada, de tono amarillento anaranjado y con pequeños nudos. A nivel microscópico se observan abundancia de radios leñosos en cardas biseriadas, con forma de vaina y de color oscuro.

#### 4.2.3. Preparación-imprimación

Las tablas *Apunte de una excursión*, *Via Apia en Roma* de Gómez-Moreno y *La familia en el jardín* de Ferrant carecen de preparación siendo pintadas directamente sobre el soporte (Tabla III).

Las obras de García Ramos y Lizcano poseen una preparación de mayor homogeneidad y en toda la superficie, mientras el resto de obras poseen una fina imprimación y aplicación irregular que deja entrever el soporte o la tonalidad de la madera en algunos casos.





Figura 6: Pareja antigua de Joaquín Sorolla. 16,4 x 9,5 cm.

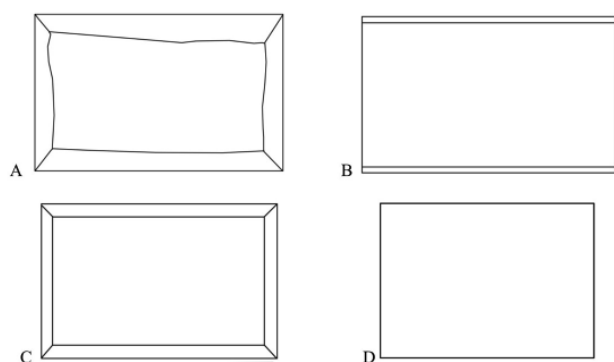


Figura 7. Tipologías de soporte. /A, B, C, D

La tonalidad de estas capas es se puede definir como blanca, variando entre un blanco más o menos puro y un gris. Cumplen la función de preparar el soporte para recibir la pintura además de crear una base clara sobre la que pintar, que puede llegar a formar parte de la composición, como en *Puerta de Elvira* donde representa los paños blancos de las edificaciones. Solamente en la tablita de J. Sorolla, no existen datos suficientes para establecer la presencia o ausencia de una preparación.

A falta de un estudio analítico, en todos los casos parece tratarse de una capa con base oleosa aplicada a pincel.

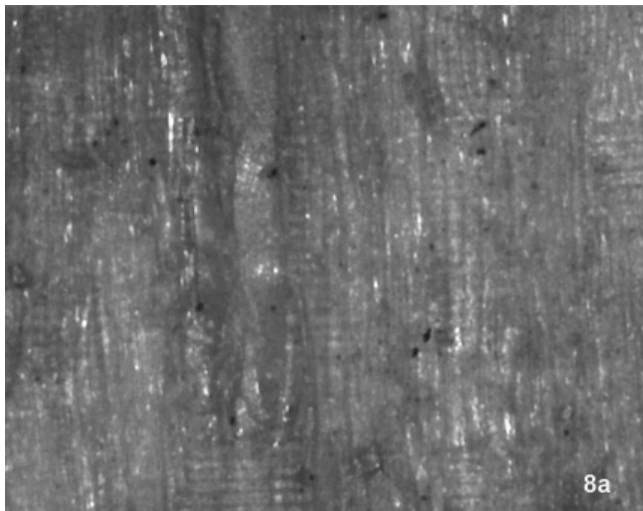
#### 4.2.4. Dibujo subyacente

Se puede afirma la existencia de dibujos subyacentes o de encaje en las obras de Ferrant y Haes, visibles en zonas no cubiertas por la capa pictórica. En la obra de Ferrant este dibujo se realizó directamente sobre el soporte, en la tabla de Haes sobre la capa de preparación. En ambos casos, se trata de un dibujo lineal y tonos grises que apunta a la utilización de un lápiz de grafito.

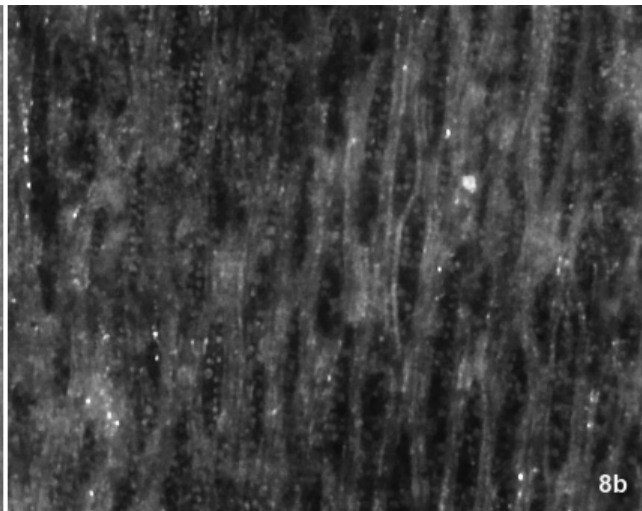
#### 4.2.5. Capa pictórica

Se trata de una pintura donde se marca la dirección y huella de la pincelada, con pastosidades más o menos relevantes en zona determinadas. La capa pictórica fue realizada, probablemente, al óleo en todas las obras documentadas. Los bordes del soporte no se encuentran pintados, pudiéndose apreciar manchas de pintura en ellos o en el reverso de las tablas.

Mientras García Ramos (Figura 9a) realiza una pintura detallista y meditada con ligerísimos empastes, la obra de Ferrant (Figura 9b) muestra pinceladas sueltas, muy empastadas y de rico colorido, incorporando el soporte a la composición. En un término medio y con las características propias de cada autor, se sitúan las obras de Haes y Gómez-Moreno, Sorolla y Lizcano.



8a



8b

Figura 8a: Detalle anatómico aprox. x400, radios multiseriados, reverso Tapiz de Gómez-Moreno.

Figura 8b: Detalle anatómico aprox. x400, cardas biseriadas, reverso Pareja andaluza de García Ramos.



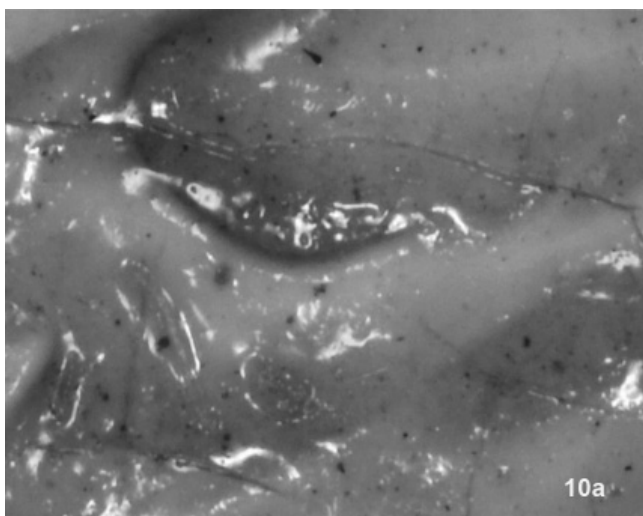
9a



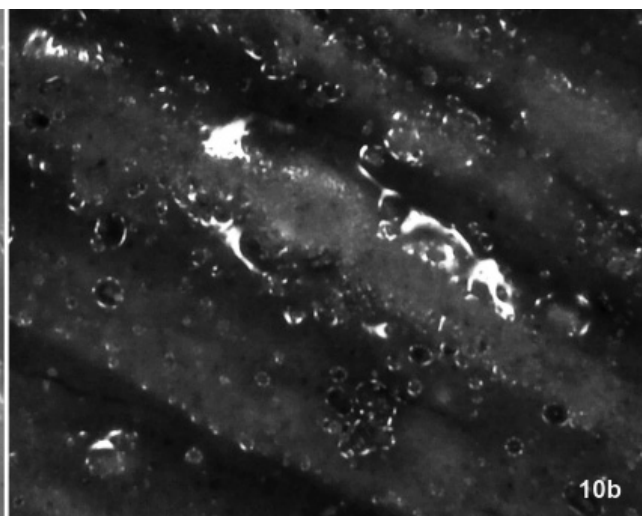
9b

Figura 9a detalle pintura, Pareja andaluza de García Ramos.

Figura 9b detalle pintura, La familia en el jardín de Ferra



10a



10b

Figura 10a detalle del barniz tipo 1, Paisaje fluvial de Haes.

Figura 10b detalle del barniz tipo 2, Apunte de una excursión de Gómez-Moreno



Haes y Gómez-Moreno definen los elementos compositivos mediante la dirección de la pincelada y las manchas de color, con mayor o menor carga de pintura construyen las formas y aportan vibración. En los primeros términos se utilizan pinceladas cortas y más empastadas. La pintura es más diluida con pinceladas largas en los fondos. Incluyen el soporte en la composición mediante la semitransparencia de las capas pictóricas o dejando partes en madera vista.

La tablita de Sorolla se pintó con pinceladas cortas, sueltas y empastadas, principalmente en la vegetación y las figuras. Lizcano aplicó la pintura con cuerpo, de forma uniforme y con cierto grosor, puntualmente son visibles algunas pastosidades. Creó las figuras y el paisaje a base de manchas de color, recortando las siluetas mediante la pincelada.

En las obras de Haes, García Ramos y Gómez-Moreno se observa una franja sin pintar en el borde inferior. En los cuadros del pintor granadino, esta puede encontrarse también en el borde superior e inferior, o solamente en los bordes laterales de sus obras de formato vertical. Ello se debe, probablemente, a la colocación de la tabla en un caballete u objeto análogo durante su ejecución.

En todas las pinturas se observa en mayor o menor medida pastosidades aplastadas, lo que hace pensar en una manipulación con la pintura aún fresca.

#### 4.2.6. Barniz

Salvo la obra de A, Ferrant que está sin barnizar, los demás cuadritos presentan una capa de barniz. Según las características visibles de dicha capa se pueden identificar dos tipos de barniz:

Tipo 1. En las obras de Haes (Figura 10a), Lizcano, García Ramos, Sorolla y *Puerta de Elvira, Puerta de Bibarrambla, Cornucopia y Tapiz* de Gómez-Moreno se ha utilizado un barniz incoloro, hoy ligeramente amarillado debido a fenómenos de envejecimiento.

Tipo 2. *Apunte de una excursión* (Figura 10b), *Vía Apia* en Roma de Gómez-Moreno, el barniz muestra de aspecto semimate y tonalidad mucha más oscura indicando un barniz de composición diferente al anterior o coloreado. Sobre la superficie se observan restos compacto de los diferentes componentes del barniz ya que su disolución no fue homogénea.

En cuanto a la metodología de barnizado, éste se aplicó con la obra enmarcada en *Paisaje fluvial, Pareja andaluza y Pescadores* quedando sin barnizar la pintura que se ocultaba bajo el marco. Se trata de aplicaciones de cierto grosor y brillo, más o menos uniforme acumulándose cerca de los bordes en las dos primeras obras.

En las obras de Gómez-Moreno el barniz está aplicado de diversas formas: en capas de mayor espesor para el barniz tipo 2 y capas muy finas de barniz tipo 1; mediante brochazos horizontales (*El sacamuélas*), horizontales y diagonales (*Apunte de una excursión*), con movimientos circulares (*Vía Apia en Roma*), o un barnizado selectivo en *Cornucopia*.

Dado el aspecto de las capas de barniz, la ausencia de intervenciones de restauración, salvo en la tablita de Sorolla recientemente restaurada, y la práctica común de barnizar los cuadros enmarcados hace factible definir las capas como originales.

## 5. CONCLUSIONES

Las publicaciones periódicas permiten un acercamiento a la vida del siglo XIX y de principio de siglo XX, hablan de la noticia, de la cotidianidad y de cómo las tablitas formaban parte de ellas. Su conocimiento por los diferentes estamentos de la sociedad queda establecido al ser referidas en novelitas, sátiras y chistes, textos que suelen recoger datos conocidos por el público en general. Las tablitas fueron un producto de su época, adaptado al gusto de la

clase media mejor situada económicamente. Dentro del mundo artístico, permitieron a los artistas alcanzar notoriedad y fama, además de suponer un medio de subsistencia y de ingresos dada su facilidad de venta. La denominación tablita engloba un amplio abanico de acabados pictóricos siendo un género utilizado por las diferentes corrientes artísticas del momento.

La venta de materiales y productos de bellas artes se realizaba en domicilios privados, comercios y fábricas mediante la venta directa o el envío a provincias. Los artistas tenían a su disposición toda una diversidad de materiales de producción nacional o importados para la pintura en taller o al aire libre.

Existieron oficios relacionados con la fabricación y venta de artículos de bellas artes: colorero, imprimador o ebanista. Así como, todo un elenco de profesionales que participaban en el montaje de exposiciones.

Basándonos en los textos estudiados y las obras del Instituto Gómez-Moreno, se observan variaciones en la técnica de ejecución de estos cuadros entre artistas, y en obras de un mismo autor.

Existe una relación clara entre la finalidad de la obra, la manera de ser pintada y la calidad de los materiales. El apunte o boceto, muestran una mayor libertad de ejecución, con pinceladas sueltas y motivos menos definidos que les aporta espontaneidad. La obra final respeta en mayor medida la secuenciación tradicional de construcción de una pintura.

Las obras estudiadas están realizadas en soportes de un solo panel de madera maciza. La veta de la madera discurre siempre paralela al lado mayor de la tabla. Predomina el corte tangencial y madera de frondosa. Se pueden establecer diversas tipologías de soporte según el biselado de los bordes. No existe un único formato en cuanto a forma y tamaño, predominado el formato rectangular. Los reversos están alisados y, con probabilidad, el soporte era realizado por un ebanista, quién también poseía los conocimientos necesarios para realizar las capas de protección del reverso.

La pintura se realizaba al óleo, por su aspecto visual y referencias en textos: "tablitas al óleo", directamente sobre la madera, o sobre una preparación-imprimación aplicada por el ebanista, el imprimador o el propio artista. En algunas obras se aprecian dibujos subyacentes o de encaje. Prevalecía la aplicación de un barniz, ya sea con la pieza enmarcada, solo sobre el motivo central o en toda la obra, además de diferentes tipos de barniz.

El trabajo ofrece una aproximación a la técnica dejando múltiples vías de investigación abiertas: estudio exhaustivo de las fuentes decimonónicas, catalogación de pintura sobre tabla decimonónica, estudio pormenorizado de la técnica de ejecución por autor o escuelas con la incorporación de análisis químicos e identificación de maderas, patologías típicas y posibles intervenciones de restauración, estudios exhaustivo de comercios y productos de bellas artes.

## AGRADECIMIENTOS

A la Fundación Rodríguez-Acosta, Instituto Gómez-Moreno, especialmente a D. Javier Moya y Dña. Carmen López.

A la empresa *Conservación y Restauración de Arte*, D. José María Rodríguez-Acosta y D. Francisco Oliver.

## NOTAS

1. Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1970), historiador y arqueólogo, hijo del pintor granadino Manuel Gómez Moreno González.
2. Las fechas entre paréntesis corresponde a los años de publicación de los anuncios.

**BIBLIOGRAFÍA**

AAVV (1992): *Instituto Gómez-Moreno*, Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, ISBN 84-604-4764-2.

De Arias y Scala, F. (1893 y 1895): *Carpintería antigua y moderna. Tratado general teórico-práctico para uso de carpinteros, ingenieros, arquitectos, maestros de obras, dibujantes, pintores, constructores, alumnos de escuelas y academias especiales, etc., etc.*, 3ª edición, F. Nacente, Barcelona, vol. 1. 4ª edición, J. Roma, Barcelona, vol. 2.

Galofre, J. (1851): *El artista en Italia y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes*, Imprenta de L. García, Madrid.

García Esteban, L. et al (2003): *La madera y su anatomía. Anomalías y defectos, estructura microscópica de coníferas y frondosas, identificación de maderas, descripción de especies y pared celular*. Ediciones Mundi-Prensa, Fund. Conde del Valle de Salazar, AITIM, ISBN 84-87381-23-5. ISBN 84-8476-153-3. ISBN 84-86793-91-2. Madrid.

García López, M. (1879). *Manual del carpintero y ebanista ó carpintería de armar, de taller y de mueble, comprendiendo la parte de ebanistería, barnices y pulimento: con un apéndice del cajero embalador, y precedido de los elementos necesarios de geometría y arquitectura*, Librería de Cuesta, Madrid, 2 vol.

Moya Morales, J. (2003): *Manuel Gómez-Moreno González. 1834-1918. Arte y pensamiento* Tesis Doctoral inédita, Departamento Historia del Arte, Universidad de Granada.

Muñoz, V.(2004): 'Aproximación al coleccionismo de pintura andaluza del siglo XIX', en *Pintura andaluza en la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Catálogos de exposición, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 27-35.

Reyero C., Freixa, M. (1995): *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, ISBN 84-376-1326-4.

Reyero, C., Perez Rojas, F. J. (1999): *La pintura preciosista española de la colección Carmen Thyssen-Bornemisza*, Catálogos de exposición, Electa Napoli, Napoli, ISBN 88-435-8596-7.

Artículos de revistas (<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>)

Boletín del Centro Artístico de Granada. Publicación quincenal de Bellas Artes (1 de diciembre de 1886): 'Movimiento artístico. (Bellas Artes, Arte industrial, Museos, Bibliotecas, Arqueología, etc.) Granada'. Autor: C., p. 6 -7. Anuncios Ebanista Nicolás Palacios y tienda de Baldomero Martín, p. 8. Boletín del Centro Artístico de Granada. Publicación quincenal de Bellas Artes, (16 de junio de 1887): 'La Exposición Nacional de Bellas Artes. I. (Impresión general)', Autor: Nicolás María López, p. 2 – 5. Anuncios Ebanista Nicolás Palacios y tienda de Baldomero Martín, p. 8.

Clamor Público, El. Periódico del partido liberal (6 de octubre de 1854), Madrid, Catálogo "Esposicion Estrangera", p. 4.

Día, El (21 de julio de 1893), Madrid: 'Noticias varias', p. 2.

Diario de Avisos de Madrid (30 de diciembre de 1825), anuncio de Antonio Trillo, p. 1122.

Diario Oficial de Avisos de Madrid (28 de enero de 1849), anuncio venta de barniz, p. 3.

Diario Oficial de Avisos de Madrid (26 de septiembre de 1883): 'Don Mariano Fortuny. (Conclusión.)', p. 3 – 4.

Dinastía, La. Diario político, literario, mercantil y de avisos (1 de noviembre de 1892) Barcelona, anuncio "Almacén de Drogas hijos de A. Busquets y Durán", p.4.

Discusión, La. Diario democrático de la mañana (16 de agosto de 1881), p. 3.

El Arte en España. Revista mensual del Arte y su Historia (1864), Imprenta de M. Galiano, Madrid, Tomo III.

Época, La. Periódico del partido liberal (28 de junio de 1853), Madrid, anuncio "La Gracia de Dios", p. 4.

España, La (10 de septiembre de 1853), Madrid, anuncio "tienda en la Calle de la Victoria", p. 4.

Esperanza, La. Periódico monárquico (6 de marzo de 1867), Madrid: 'Variedades. Exposición de Bellas Artes de 1867. V', autor: José María Domenech, p.3 - 4.

Ilustración, La (27 de abril de 1890), Barcelona: 'Crónicas madrileñas', autor: Alfonso Pérez Nieva, p. 257 - 259.

Ilustración Española y Americana, La (30 de Mayo de 1884), Madrid: 'Exposición de Bellas Artes. Artículo primero', autor: Isidoro Fernández Florez, p. 331 -334.

Ilustración Española y Americana, La (29 de febrero de 1888), Madrid: 'Amor y amores. Capítulos de una historia sencilla', autor: Fernanflor. p. 139- 143.

Ilustración Ibérica, La. Semanario científico, literario y artístico, (9 de abril de 1892), Barcelona: 'La hermosa Graziana', autor: Antón Julio Barrili, p. 238 -239.

Ilustración Ibérica, La. Semanario científico, literario y artístico, (16 de septiembre de 1893), Barcelona: 'El corazón de Camila. I.', autor: M. Ossorio y Bernard, p. 583 – 587.

Imparcial, El. Diario liberal, (25 de febrero de 1888): 'Miscelanea política', p. 1.

Lectura Dominical, La. Revista semanal ilustrada (11 de noviembre de 1911), Madrid: 'Un «Quid pro quo»', autor: Ricardo Rochel, S.J. p. 724-725.

Mundo Cómico, El. Semanario Humorístico (1 de junio de 1873), Madrid, anuncio Manuel Rodríguez, colorero e imprimador, p. 8.